

Bergman & Brasil

Ensaio

Postado em: 06/07/2018

Uma investigação sobre o impacto local da obra do mestre sueco da dramaturgia — que completaria 100 anos em julho

Uma investigação sobre o impacto local da obra do mestre sueco da dramaturgia — que completaria 100 anos em julho Sérgio Rizzo Ilustrações: Visca Ernst Ingmar Bergman nasceu em 14 de julho de 1918, em Uppsala, hoje mais conhecida como uma cidade universitária, a 56 quilômetros de Estocolmo, a capital sueca. Mas quando, efetivamente, teria "nascido" aquele que, no teatro e no cinema, seria consagrado como um dos escritores e diretores mais representativos, admirados e polêmicos da segunda metade do século XX? O jovem Ingmar começou a trabalhar no teatro em 1938, em uma montagem amadora, e logo depois, em 1942, no cinema. Integrou-se, primeiro como roteirista e depois também como diretor, à produtora Svensk Filmindustri, um dos principais estúdios europeus de cinema (e, durante a Segunda Guerra Mundial, o mais ativo deles, uma vez que os estúdios ingleses, alemães, franceses e italianos foram duramente impactados pelo conflito). Lá, passou a ser visto como um talento promissor, embora, na juventude, fosse considerado muito arrogante e genioso — é o próprio Bergman quem reconhece, em seus livros autobiográficos Lanterna mágica e Imagens, a insegurança de seu período inicial no cinema. Bergman ainda não era reconhecido como uma grife autoral nos anos 1940, inclusive porque a própria disseminação do termo "autor" aplicado ao cinema viria apenas na década seguinte. Juventude (1951), seu décimo longa-metragem na direção, já despertou a atenção de gente como Jean-Luc Godard, então um jovem crítico de cinema — que, por sinal, seria um dos articuladores da "política dos autores", o bem-sucedido movimento crítico francês que defendeu que os filmes, assim como os romances, tivessem uma autoria, e que isso caberia ao diretor (e não ao roteirista, como muitos defendiam, e também não ao produtor, ainda que ele fosse a figura dominante em uma produção). O filme-chave nesse processo de descoberta de Bergman como um diretor com estilo próprio e muitas coisas a dizer teria sido Mônica e o desejo (1953), o seu 12º longa. No original, o título é Sommaren med Monika, ou O verão com Mônica. A palavra "desejo" entrou no título brasileiro — assim como em Portugal, Itália, França e Bélgica — para salientar o que parecia algo ousado e muito "sueco", a começar por uma forma aberta de tratar o comportamento sexual de jovens. Clube Escandinavo Incrivelmente para um mundo em que as informações (e os próprios filmes) não circulavam com a rapidez atual, foi também à altura de Juventude e Mônica que Bergman viu-se "descoberto" no Brasil. Em 1953, a Embaixada da Suécia promoveu em São Paulo, com o apoio do consulado, um evento no Clube Escandinavo — que, além da sala de exibição, abrigava também um restaurante especializado em culinária escandinava, Vikings, famoso no circuito gastronômico da cidade. Um dos convidados era o jornalista Álvaro de Moya, que reconstituiu o episódio em texto publicado no catálogo da retrospectiva completa de Bergman promovida pelo Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB) em suas unidades de São Paulo, Rio de Janeiro e Brasília, em 2012. Moya lembra que a plateia incluía outros críticos importantes, como Rubem Biáfora, que então escrevia para a Folha da Tarde (e que seria por muitos anos o principal crítico de O Estado de S. Paulo, além de cineasta), e o escritor, roteirista e diretor Walter George Durst, um dos nomes mais importantes nos primórdios da TV

brasileira. Juventude e Mônica compunham o programa daquele evento semioficial. "Foi um impacto, pois naquele tempo não havia conhecimento prévio das produções não-hollywoodianas", lembra Moya. "Quem é esse tal de Bergman?, perguntavam-se todos, impressionados pela diferença com o neorealismo italiano (...) Roteiro, fotografia estourada em preto-e-branco, interpretações profundas de jovens atores, cenas de sexo avançadas para a época. Parece que Biáfara já tinha visto um roteiro dele num filme sueco, anterior." Moya diz que "imediatamente" formou-se em São Paulo uma "turma de apreciadores de cinema antiacadêmico" que colocou Bergman na "lista de autores a se seguir". O desembarque do diretor foi reforçado no ano seguinte, graças ao festival de cinema internacional promovido para celebrar o quarto centenário da capital paulista, no cine Marrocos (hoje fechado, depois de abrigar durante anos uma ocupação de moradores sem-teto). Na programação, constava o 13º longa de Bergman, Noites de circo (1953). "Não havia prêmios no horizonte, mas o filme de Bergman foi, por unanimidade, eleito o melhor do festival", afirma Moya. "Cumpra esclarecer que o evento paulistano aconteceu em janeiro daquele ano e, quando o filme foi lançado em Estocolmo, teve repercussão modesta na crítica local, a qual costumava escrever que o último filme de Ingmar Bergman provocava vômitos." Fenômeno semelhante, possivelmente em virtude da mesma ação cultural executada pela diplomacia sueca no Brasil, levou à "descoberta" simultânea de Bergman no Uruguai e na Argentina. A América do Sul marcou presença, portanto, na "primeira onda" de reconhecimento de Bergman como um importante autor de cinema — e antes mesmo que ele fosse reverenciado na Suécia, onde até hoje seu nome enfrenta resistências, por diversos motivos, entre os quais alguns episódios controversos de sua biografia, algo que escapou à crítica e ao público estrangeiros, ou que não teve fora da Escandinávia a importância lá adquirida. O simpatia do "grupo do Clube Escandinavo" — do qual fizeram parte também os críticos B. J. Duarte e Francisco Luiz de Almeida Salles, figuras influentes na cinefilia paulista — ajuda a entender por que Bergman passou a receber um tapete vermelho estendido a cada novo filme exibido em São Paulo (que se tornava, justamente naquele período, o principal circuito exibidor do país, condição que ampliou na atualidade). Entre outras conveniências, era uma "descoberta" vista como local, de um diretor jovem e ainda desconhecido que fazia cinema autoral em condições industriais, dentro de um estúdio, uma das pedras de toque do pensamento cinematográfico paulista (e referência para as experiências de estúdios como a Vera Cruz e a Maristela). Nas trincheiras culturais dos anos 1960, Bergman viria a se oferecer também como um autor que se podia contrapor à experiência do Cinema Novo, muito combatida — porque era, de fato, incompreendida — em São Paulo. Não por acaso, o cineasta brasileiro mais próximo da estética e dos grandes temas de Bergman foi Walter Hugo Khouri, muito próximo a alguns personagens (e ao pensamento) do "grupo do Clube Escandinavo".

Sintonia Noite vazia (1964), com Norma Bengell e Odete Lara lembrando as musas de Bergman em drama sobre o vazio pequeno-burguês e a angústia existencial diante de uma vida desprovida de sentido para os personagens, talvez tenha sido o que de mais ambicioso Khouri realizou em sintonia com o universo bergmaniano. Pode-se encontrar as pegadas dessa influência marcante, no entanto, no Khouri de início de carreira (Estranho encontro, 1958; Na garganta do diabo, 1960), no seu período de afirmação autoral (O corpo ardente, 1966; As amorosas, 1968) e nas suas tentativas de comunicação com um público mais amplo, na esteira do mercado conquistado pela pornochanchada (Convite ao prazer, 1980; Eros, o deus do amor, 1981; Amor estranho amor, 1982). Não se tratava, longe disso, de um mero imitador. Ao contrário: o cinema de Khouri foi pautado por impulsos criativos, muitos deles absolutamente incomuns para o cenário do cinema brasileiro dos anos 1950 aos anos 1980. O parentesco com Bergman, no entanto, é evidente, dos recursos estilísticos à predisposição de dar conta de certos dilemas sociais e filosóficos de seu tempo. "Um certo tipo de cinema talvez esteja mais sujeito do que qualquer outro a problemas de aceitação: o cinema de arte", afirma Renato Luiz Pucci Jr. em O equilíbrio das estrelas — Filosofia e imagens no cinema de Walter Hugo Khouri (Annablume/Fapesp), excelente abordagem da obra do

cinasta, com base em dissertação de mestrado defendida na ECA-USP. "(David) Bordwell atribui a esse estilo a característica da ‘ambiguidade controlada’, em particular confronto com a alta redundância da narração clássica. Trata-se de um cinema que se arrisca aos maiores mal-entendidos, especialmente nocivos no caso de uma cinematografia tão frágil como a brasileira. Mas foi desse caminho que surgiram os filmes de Khouri. Como não haveria equívocos quando se encontram em seus filmes tanto o apelo erótico quanto a citação erudita? Não por acaso, boa parte de sua filmografia dos anos setenta e oitenta encontra-se esquecida, como se fosse composta por fitas eróticas descartáveis ou por ‘filosofices’." Na citação acima, substitua-se Khouri por Bergman, "brasileira" por "sueca", e o raciocínio de fundo continuará a fazer sentido. Khouri escreveu também sobre Bergman. Um desses textos, sobre Uma lição de amor (1954), o 14º longa do diretor sueco, foi publicado em agosto de 1962 pela revista portuguesa Celuloide e reproduzido, meio século depois, no catálogo da já mencionada retrospectiva promovida pelo CCBB em 2012. Inicialmente, Khouri registra que, "depois de ter realizado 13 películas de alto teor artístico, Bergman obtém a consagração à custa de seus filmes mais leves e de pensamento mais diluído". Ele refere-se também a Sorrisos de uma noite de amor (1955), seu 16º longa na direção. "Apesar disso, Uma lição de amor não se afasta de maneira alguma da temática permanente de Bergman, mantendo-se fiel a todas as concepções já expostas nos filmes precedentes. O problema excruciante dos choques conjugais e da impossibilidade da vida em comum passa a receber tratamento diverso. Há sátira e risos, mas quem estiver atento notará a amargura por trás de tudo isso, e a validade e a extensão do problema que está sendo tratado. Bergman não abandonou os seus temas, e podemos reconhecê-los a todos: a angústia da adolescência diante da incompreensão dos adultos (na figura do sogro e da sogra), a frustração e a beleza do amor, a dificuldade da vida conjugal." A admiração é manifestada claramente. "Não conhecemos outro realizador que tenha conseguido, sem perder sua coerência de criador e artista, uma diversificação de gêneros tão grande em sua obra", elogia Khouri. "Isso torna-se mais surpreendente ainda quando sabemos que Uma lição de amor, com sua leveza, sua desenvoltura e seu brilho sofisticado, é imediatamente posterior a Noites de circo, o filme mais pesado e tortuoso da filmografia de Ingmar Bergman." Khouri talvez não imaginasse, com base nessa variação de registro, que muitos outros filmes que Bergman viria a realizar seriam também considerados "pesados" e "tortuosos", talvez ainda mais do que o impressionante Noites de circo. Mal comparando, Khouri seria o equivalente brasileiro do americano Woody Allen no que diz respeito a cineastas de carreira autoral cujas obras ecoam, de diferentes maneiras, a admiração de ambos por Bergman. Não se pense, contudo, que a dificuldade de encontrar cineastas aparentados ao universo de Bergman seja sinônimo de pequena ou nenhuma influência. Tomemos como paradigma o caso de Cidadão Kane (1941), responsável por inspirar em inúmeros jovens o desejo de realizar cinema. Martin Scorsese, por exemplo. Isso não significa que houve ou haverá pegadas explícitas de Cidadão Kane em filmes de Scorsese; a experiência que resultou no primeiro longa-metragem dirigido por Orson Welles foi única e irreproduzível, enquanto os interesses de Scorsese privilegiam temas bem específicos. Algo semelhante pode ser dito a respeito de Bergman: sua influência se espraia, sem que seja explicitamente identificável, por inúmeros filmes e séries de TV para os quais a obra do diretor sueco, ainda que não formalmente reconhecida como "influência", talvez tenha funcionado apenas como inspiração, derivação de fundo, ou mesmo tenha fornecido apenas material para "roubos" (na acepção muito particular do espanhol Pedro Almodóvar para o que muitos chamam de "homenagem"). Por exemplo: Cidade dos sonhos (2000), de David Lynch, um dos filmes mais emblemáticos do século XXI, tem no seu coração uma abordagem do duplo que ecoa, em outra ambientação e universo temático, a de Persona (1966), de Bergman — que Lynch já disse admirar profundamente, e para quem escreveu uma elogiosa apresentação do roteiro de Gritos e sussurros (1972). No Brasil, assim como em outros países, a face dramática de Bergman também impactou a formação de inúmeros escritores, autores e encenadores. Lembre-se que ele

fez três vezes mais trabalhos no teatro do que no cinema e na TV. Escreveu dezenas de peças (algumas das quais deram origem a filmes, enquanto outras nasceram de roteiros), encenou-as e também as de autores clássicos e contemporâneos, e dirigiu companhias. Dizia que o teatro era a "esposa fiel", enquanto o cinema era a "amante cara". Tudo o que fez no cinema e na TV pode ser entendido como empreitada de um apaixonado construtor teatral às voltas com um outro tipo de edificação, do qual também viria a se tornar mestre. Em anos recentes, montagens de Sonata de outono, Cenas de um casamento e Depois do ensaio foram encenadas no Brasil. Consagrado internacionalmente pelas imagens de cinema, Bergman foi sobretudo um homem da palavra, como os roteiros de seus filmes e os textos de suas peças (muitos deles publicados no Brasil) demonstram. Um mestre do diálogo, sobretudo a dois personagens. Nesse aspecto, obras distintas entre si como as de Domingos de Oliveira e de Arnaldo Jabor, tanto no cinema como no teatro, guardam parentesco com o que Bergman esculpiu cuidadosamente dos anos 1940 até o início dos anos 2000. Sérgio Rizzo é jornalista, professor, crítico e curador de cinema. Apresenta programas no canal de TV Arte 1, escreve críticas para O Globo e colabora com as revistas Educação, Mundo e o jornal Folha de S. Paulo.