
As Cinco Mulheres de Gritos e Sussurros (1972) – uma Construção Aural das Personagens de Ingmar Bergman¹

Hellen Silvia Marques Gonçalves²

Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, MG

Resumo

O presente estudo tem como foco a análise da relação da imagem e do som no filme *Gritos e Sussurros* (1972) de Ingmar Bergman. Com diálogos e imagens psicologicamente penetrantes que evocam a todo instante a figura da morte, o cineasta sueco insere também flashbacks em todo o decorrer da película, assim bem como a repetição da Mazurka em Lá menor, Op. 17, n° 4, de Chopin, que se estende por ambas as esferas diegéticas e não diegéticas; e a Sarabanda Suite n° 5 de Bach, que se apresenta extradiegeticamente. Desse modo, procura-se compreender como as personagens se fundem por meio da repetição musical, abrindo uma complexa possibilidade da formação de uma rede de cadeias de caracteres amalgamativos e disjuntivos duplos.

Palavras-chave: Ingmar Bergman; *Gritos e Sussurros*; Repetição Musical.

Introdução

Considerado um dos estetas do cinema a partir da segunda metade do século passado, o sueco Ingmar Bergman nos apresenta ao todo uma filmografia composta por 46 (quarenta e seis) filmes, tendo iniciado sua carreira como roteirista na *Svenka Filmindustri* e apenas dirigido seu primeiro filme (*Crise*) em 1945. Perpassando pela filmografia do diretor, enxerga-se o desenvolvimento da sua técnica aliada a temas filosóficos perceptíveis em seus filmes.

Poucos cineastas inseriram sua personalidade em suas obras como Bergman, seus personagens, suas novelas e películas são reflexos da consciência bergmaniana, da sua subjetividade aparente nos filmes. Cada um de seus trabalhos comporta-se como diários, cujo conteúdo estético está calcado em fundamentos filosóficos, com fortes tintas de uma crítica religiosa e moral a partir da qual o mundo sueco se manifesta. Parece evidente que para o cineasta a vida não se difere da arte, colocando-as como algo único, sem separação.

¹Trabalho apresentado no GP Cinema, XVIII Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 41º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

²Mestranda no Programa de Pós-graduação em Artes da UFMG (Linha de Pesquisa: Cinema). Bolsista PROEX/CAPES. E-mail: hellen.goncalves@ufv.br.

Visto no mundo todo primeiramente como diretor cinematográfico, na Suécia temos Bergman caracterizado especialmente pelas suas atividades no teatro, fator preponderante na sua atuação no cinema, já que ambas foram artes muito próximas em sua carreira a tal ponto que o âmbito cinematográfico não era visto como um trabalho isolado do diretor e sim um cinema de comunidade (BJORKMAN; MANNIS; SIMA, 1997, p. 52). Incontáveis livros e artigos acadêmicos foram publicados a respeito da relação de Bergman com o teatro e com o cinema, abarcando as influências do dramaturgo August Strindberg e do cineasta Viktor Sjöström, todavia pouco se tem escrito sobre suas trilhas sonoras cinematográficas e a sua conexão com a música (LUKO, 2015, sem paginação).

Os filmes de Bergman apresentam uma suntuosidade e um vigor em relação às paisagens suecas, a profundidade da beleza e crueldade humana, trabalhando com temas importantes, como a fé, a imaginação e o amor. Porém, ao lado de imagens e diálogos psicologicamente penetrantes, Bergman nos oferece um terceiro plano, um aural, com trilhas sonoras que mesclam diálogos, música clássica, uma rica variedade de efeitos sonoros, como o marcante som do relógio onipresente, e até mesmo o silêncio.

A relação do diretor sueco com a música se deu ainda na infância, graças a um pequeno piano que havia em sua casa. Sua mãe, vendo o interesse da criança pelo instrumento, contratou um professor de piano; no entanto, devido a uma rotina diária praticando músicas infantis como “*Hopp, hopp, hopp! Pferdchen lauf Galopp!*”, aliada a uma inaptidão musical, Bergman se afastou da atividade, entretanto não perdendo o encanto de ouvinte (LUKO, 2015, p. 03). Posteriormente, já na vida adulta, Bergman foi contratado para uma temporada na Ópera Royal Sueca, onde desenvolveu um amor por Chopin, Schubert, Mozart, Beethoven, Bach e Wagner.

A partir dessas breves considerações, temos o filme *Gritos e Sussurros* (1972) que estabelece sua narrativa por meio da vida de um grupo de cinco mulheres: três irmãs - Maria, Karin e Agnes - sua falecida mãe e Anna, sua empregada. Em uma casa no campo, Agnes está bastante enferma e recebe cuidados de suas duas irmãs e de Anna, que precocemente perdeu sua filha e por isso extravasa seu amor de mãe dando o maior carinho possível para aquela mulher tão debilitada com câncer abdominal. Desse modo, procuramos adentrar nesses aspectos da obra do cineasta sueco, buscando uma investigação baseada em uma metodologia que perpassa pela análise da película, juntamente com os próprios escritos de Ingmar Bergman e com o livro *Sonatas, Screams*,

and Silence: Music and Sound in the Films of Ingmar Bergman de Alexis Luko. Buscando investigar os *leitmotifs* bergmanianos, o estudo procura compreender essa interdependência entre a imagem e o som, no qual se acabarmos por excluir a análise de uma dessas partes do filme, haverá grande perda da sua significância.

Ingmar Bergman, Käbi Laretei e a Música

Como apontado anteriormente, Bergman possuía habilidades musicais muito modestas. O próprio diretor sueco alegou ter uma incapacidade completa para lembrar ou reproduzir uma melodia, que para ele, era um imenso esforço aprender uma peça musical, necessitando passar horas a fio ouvindo enquanto acompanhava a partitura (LUKO, 2015, p. 18). Concomitante a isso, o diretor foi visto principalmente como um dos maiores inventores de imagens de tirar o fôlego e espelhos deformados da ansiedade humana.

Discorrendo, primeiramente, a respeito da relação musical de seus filmes, para música extradiagética em suas primeiras obras no cinema, Bergman contava com os compositores da equipe dos estúdios; o mais notável deles foi Erik Nordgren (1913-1992), diretor musical da *Svensk Filmindustri*, que produziu muitas partituras convencionais, mas também algumas músicas altamente originais, das quais sua trilha solo de guitarra para *O Rosto* (1958) é um excelente exemplo. A colaboração de várias décadas entre Nordgren e Bergman foi essencial para a abordagem do cineasta ao som em geral (BROMAN, 2012, p. 19).

Em seus dramas existenciais das décadas de 1960 e 1970, Bergman havia se distanciado do uso mais ou menos convencional da música de seus primeiros filmes, marco que possui como fator preponderante o seu casamento em 1959 com a pianista sueca-estoniana Käbi Laretei, de quem recebeu orientação musical especializada, conselhos e diversas colaborações (BROMAN, 2012, p.20). A quarta esposa do cineasta sueco fora uma realizada pianista de concerto que deu recitais no Carnegie Hall e em outros locais importantes, trabalhou diretamente com Stravinsky e Hindemith e apresentou seu próprio programa na televisão sueca (BROMAN, 2012, p.21). Evidência de sua influência musical pode ser encontrada nas autobiografias de Bergman, como *Lanterna Mágica e Imagens*.

Ao longo de sua carreira, Bergman convidou Laretei para atuar nas trilhas sonoras de vários filmes: *O Olho do Diabo* (1960), *Gritos e Sussurros* (1972), *Face a Face* (1976), *Sonata de Outono* (1978), *Fanny e Alexander* (1982), *O Rosto de Karin* (1984) e *Na*

Presença de um Palhaço (1997). O fato de muitos desses projetos terem se materializado após o divórcio (o casamento durou até 1966) é um testemunho da alta estima que eles mantinham um pelo outro e de sua contínua amizade, que durou até os últimos dias de Bergman. Juntos, eles tiveram um filho, Daniel Sebastian, cujo nome foi inspirado por um ano em que pretendiam dedicar-se ao estudo de Johann Sebastian Bach. Por meio de seu relacionamento com Laretei, Bergman adquiriu um conhecimento musical mais sofisticado e desenvolveu teorias sobre audição e performance musical que influenciaram suas abordagens referentes ao cinema (LUKO, 2015, p.25).

Laretei apresentou Bergman a muitas músicas, incluindo as mazurkas de Chopin, uma delas - Op. 17, No. 4 – que foi destaque em *Gritos e Sussurros*. Mais importante, Laretei constantemente expôs o cineasta sueco à música por intermédio de sua própria prática, tornando-se fundamental na mudança estética em direção ao que o cineasta chamou de filmes de câmara, isto é, filmes com poucos personagens que foram, até certo ponto, inspirados pela música de câmara. Os filmes de câmara também se inserem na relação de Bergman com o teatro, abarcando a influência do dramaturgo August Strindberg, que introduziu a expressão “espetáculo de câmara” em analogia à música de câmara. Para Strindberg, o espetáculo de câmara é o procedimento íntimo, Bergman o incorporou nos filmes de câmara, repartindo um certo número de temas entre um número extremamente restrito de vozes de personagens. Extraí o passado das personagens, colocando-os em uma espécie de nevoeiro e faz um destilado disso, tendo o tempo um espaço bem condensado (BJORKMAN; MANNS; SIMA, 1997, p. 138-139), mas nem um ou outro são lineares, apresentam-se como o próprio pensamento em modo onírico, cenas se misturam, são acessadas, conectadas, sem que haja uma linha definida ou determinada por um narrador de enredo. Trata-se da noção de multitempo e multiespaços, ainda inovador para a época. Na década de 60, o cineasta realizou a trilogia dos “filmes de câmara” com *Através de um Espelho*, *O Rosto* e *O Silêncio*.

A ligação de Käbi Laretei com o seu trabalho também influenciou o método de direção de Bergman, já que para ele o processo musical foi a técnica de trabalho ideal para o artista. Sendo disciplinado e difícil, assim como sua própria abordagem no cinema, em que na direção não pode haver espaço para improvisações ou imprecisões, tudo deve ser planejado com antecedência e rigidamente controlado (BROMAN, 2012, p.21-22).

No que concerne ao filme selecionado para a análise, Bergman perguntou a Laretei se ela estava interessada em gravar “aquela triste mazurca” (como ele a chamava),

referindo-se à Mazurka em lá menor, Op. 17, que, segundo ele, alimentava suas ideias criativas para uma cena no filme. Ele insistiu que ela tocasse a peça em um piano quadrado para ser autêntica com o período em que o filme foi ambientado. Laretei imediatamente recusou, entretanto no dia da gravação da Mazurka de Chopin no estúdio, Bergman espertamente tinha um Steinway e um piano quadrado esperando por ela. Ele sugeriu que ela gravasse a peça primeiro no piano quadrado e depois no grande. A pianista ficou enfurecida quando encontrou a afinação no piano quadrado mais de um tom elevada. Isso a levou a iniciar a sessão de gravação no piano de cauda. Sentada no Steinway, ela afirmou que colocou sua alma na Mazurka, enquanto Bergman silenciosamente ouvia. Quando ela terminou, sentindo-se triunfante, o diretor sueco admitiu a derrota, concordando calorosamente que não seria necessário tocar a mesma peça no piano quadrado (LUKP, 2015, p.37).

As Mulheres de *Gritos e Sussurros* e a Repetição Musical

As ideias que deram origem a *Gritos e Sussurros* nasceram em um período depressivo de Bergman, em que “o título é, aliás, emprestado. Um crítico de música, numa resenha que fez de um quarteto³ de Mozart, disse que ele nos faz ouvir gritos e sussurros” (BERGMAN, 1996, p. 88). O diretor pontua como as cenas surgiam na sua mente o tempo todo, em que as imagens apareciam, eram esquecidas e depois retornavam da mesma forma: quatro mulheres vestidas de branco, num quarto com paredes vermelhas. No início do roteiro de *Gritos e Sussurros* que foi publicado, segue a seguinte anotação:

A cena aqui perseguiu-me um ano inteiro. No princípio não sabia evidentemente como se chamariam as mulheres, nem por que se moviam numa luz difusa, de madrugada, num quarto de paredes vermelhas. Repetidas vezes eu rechaçara esta visão, recusando-me a usá-la como ponto de partida para um filme ou para o que quer que fosse. Mas ela foi mais teimosa e, contra minha vontade, identifiquei-a: trata-se de três mulheres que esperam o falecimento da quarta. E velam por turnos. (BERGMAN, 1996, p. 83)

À medida que as anotações aumentam, o filme acaba por se comportar como uma das obras mais complexas do cineasta sueco, em que se tem a atenção para explicar o

³Quarteto de cordas é uma formação instrumental clássica geralmente composta por dois violinos, uma viola e um violoncelo, sendo um dos grupos de câmara de mais destaque.

sentido do filme, porém este nunca se apresenta como um todo acabado, assemelhando-se mais a uma fluidez obscura (BERGMAN, 1973, p.11). A cor vermelha toma conta da cenografia, vermelho é um tom indiscutivelmente perturbador compondo objetos num estranho conjunto onírico, além do fato de que Bergman a associa com a cor de sua alma: “(...) alguma coisa de interiorizado, e que eu, desde a infância, sempre me figurei o lado de dentro de alma como uma membrana úmida, em nuances vermelhas” (BERGMAN, 1973, p. 13).

Além dos tons vermelhos perceptíveis em todo o decorrer da película, outros dois elementos compõem a narrativa cinematográfica, mesmo que de forma discreta: a Mazurka em Lá menor, Op. 17, nº 4, de Chopin, que se estende por ambas as esferas diegéticas e não diegéticas (LUKO, 2015, p.112); e a Sarabanda Suite nº 5 de Bach, que se apresenta extradiegeticamente. Em uma das primeiras cenas, a Mazurka é ouvida inicialmente em um contexto não diegético, enquanto Anna morde uma maçã contemplando pensativamente a fotografia de sua falecida filha. A Mazurka não só ajuda a evocar a memória devastadora de Anna sobre sua finada filha, mas também ressalta as reminiscências das três irmãs. Imediatamente após a cena de recordação com Anna e a maçã, a Mazurka continua a soar enquanto a cena muda para Agnes. Sendo assim, Agnes, que segura uma rosa branca, também é hipnotizada em um momento em que um gatilho de sinestesia libera memórias reprimidas de sua falecida mãe. A Mazurka acompanha um flashback da infância, em que Agnes estuda com inveja a proximidade entre sua mãe e sua irmã Maria; e, na cena seguinte, testemunhamos um raro momento de proximidade física, enquanto Agnes gentilmente acaricia a bochecha de sua mãe. Nesse ponto, a genealogia do diretor nos aparece no instante em que vemos a relação de Agnes com sua mãe, que nos perpassa de maneira fria quase se igualando à própria relação de Bergman com sua progenitora, comentário que o diretor introduz no livro *Imagens*, e por meio de um raciocínio posterior postula que a obra tratava profundamente de sua mãe, em que as quatro mulheres a representavam (BJORKMAN; MANNIS; SIMA, 1997, p.230).

A Mazurka de Chopin no filme reforça a conexão de todas essas mulheres, transportando cada uma delas, por sua vez, para as memórias do passado (LUKO, 2015, p. 113). Ainda na reminiscência de Agnes com sua mãe, visualiza-se também rosas brancas, além do ecoar da Mazurka e da presença um piano de salão. A questão que se insere nesse momento da trama é se a Mazurka é parte diegese da película, se alguém está tocando piano. Na próxima cena em que temos o soar da Mazurka, é esta que ativa um

flashback em Maria. Desta vez, essa personagem é inquestionavelmente a pianista, todavia mesmo aqui Bergman brinca com os limites da criação de músicas na tela e fora da tela, nunca revelando Maria ao piano (LUKO, 2015, p. 116). Ele filma a cena inteira com a câmera fixada no marido de Maria, Joakim. Esse acontecimento em que a música é diegética se dá de maneira perceptível, na ocasião em que há uma inesperada frase que se adentra juntamente com um acorde de agrupamentos repentinos e exasperados. Maria simplesmente desistiu de Chopin, não terminando de tocar a música.

A atenção de Bergman aos detalhes é particular, essa interrupção da música à primeira vista se comporta de maneira inocente, como algo da vida privada burguesa com uma sessão de prática de piano no início da manhã; entretanto, no dia anterior, Maria teria cometido um adultério com o médico da família (seu marido neste período havia viajado). A Mazurka de Chopin, portanto, pode ser interpretada como uma espécie de máscara (LUKO, 2015, p.117). Maria se esconde por trás de sua beleza intrínseca, esperando desesperadamente cobrir seus rastros adúlteros fabricando uma cena inocente de fazer música doméstica, podendo afirmar seu caráter de mentirosa, sedutora e adúltera (LUKO, 2015, p.115).

Outra cena que se assemelha a esse caráter de falsidade existente no filme, que inicialmente se comporta como redentora, é a única expressão da intimidade emocional entre Karin e Maria. Logo após ao flashback da automutilação genital de Karin como um ato de desespero em um casamento sem amor, temos uma sequência em que Maria indaga a irmã por que ambas não possuem uma amizade, por qual motivo suas conversas apenas permeiam banalidades, implorando, assim, por algum companheirismo. Permanecendo quase como um monólogo de Maria, nessa cena, somente ouvimos a voz de Karin quando esta começa a ler o diário de Agnes e em seguida deixa a irmã acariciar seu rosto em uma combinação de horror com afeição. Posteriormente, quando as duas irmãs se encontram em uma mesa para uma refeição, a situação se inverte: o monólogo nessa ocasião é de Karin, que no início discorre sobre a vida cotidiana e as posses da família, mas em um súbito momento começa a falar sobre suicídio e sua relação com o marido. Diante do desconforto da irmã, Karin imediatamente muda de postura, dizendo que a odeia e chamando-a de falsa; essa cena é inteiramente constituída por falas sobrecarregadas e contraditórias. Em segundos, a sequência passa da angústia absoluta para a redenção: Karin grita e pede à irmã que a perdoe. Nesse instante, ouve-se a Sarabanda Suite nº 5 de

Bach, de tal modo que a música assume completamente a cena e contradiz tudo, já que então as irmãs voltaram a ser hostis (BROMAN, 2012, p.19).

Movimentos de violoncelo da Sarabanda de Bach e Suite orquestrais figuram proeminentemente nas trilhas sonoras de Bergman, como em *Através de um Espelho* (1961), *A Hora do Lobo* (1968), *Vergonha* (1968) e *Sarabanda* (2003). Possivelmente tenha sido a linhagem ilícita da sarabanda que atraiu o cineasta sueco. Afinal, a dança foi proibida na Espanha por obscenidade em 1583, tornando-se um gênero que tem “bagagem” comparável a dos protagonistas bergmanianos psicologicamente carregados (LUKO, 2015, p. 119). Essas sarabandas têm um talento especial para congelar o tempo e embalar os personagens em estados abençoados de profunda introspecção (BROMAN, 2012, p. 120), por conseguinte seu emprego nesta cena de *Gritos e Sussurros* pode remeter a um momento ambíguo da relação de Karin e Maria. As duas irmãs ao estarem próximas da figura morte, representada por Agnes, recaem em questionamentos sobre a sua própria condição existencial e conseqüentemente sobre a sua própria relação. A conexão entre ambas se apresenta sempre caracterizada pelo distanciamento, no entanto quando ouvimos a Sarabanda, Karin e Maria trocam gestos exacerbados de amor que aparentemente nunca demonstraram e que, posteriormente, no decorrer do filme, já não o fazem mais, acabando por revelar um feitiço falso e contraditório de ambas.

O silêncio em *Gritos e Sussurros* é abordado por Bergman na figura da personagem Anna, empregada da família, que permanece calada durante todo o filme. Sua mudez é atribuída a sua baixa posição social e a seu status de “estranho” na família, não obstante é inegável sua proximidade com a doente Agnes. Na relação dessas mulheres, o silêncio é substituído pelo som do vento, que parece sussurrar, e pelos gritos de dor de Agnes. Esses elementos combinados, aliados a fortes imagens presentes nas cenas em que se encontram as personagens, contribuem para uma dicotomia que envolve a construção de uma atmosfera fúnebre e o ato de amor, em que Anna constantemente oferece seu calor humano para a moribunda.

A conexão física e espiritual entre essas duas mulheres se torna perceptível no segundo momento em que toca a Sarabanda de Bach. A cena possui um caráter ambíguo entre o real e o onírico, tendo o seu início aparente como uma reminiscência de Anna. Primeiramente, ouve-se um choro de criança e vê-se a figura da serviçal enquadrada atrás da grade de uma cama, como se a personagem fosse prisioneira de alguma memória, que provavelmente poderia ser a de sua filha morta. Anna, com a respiração ofegante, sai pela

casa procurando de onde está vindo esse choro de criança, que outrora sendo alto, começa a cessar e já não é ouvido no instante em que ela pergunta: “Não está ouvindo? Não ouve o choro? Não ouve? Alguém está chorando sem parar”. A câmera que até então se mantinha enquadrando a empregada da família nos revela Maria, que se mantém estática, e posteriormente Karin, que também está imóvel. Anna passa sua mão pelo rosto de ambas, não resultando em algum movimento.

A seguir, Anna entra no quarto onde se encontra Agnes, já morta, no entanto saem lágrimas do rosto da mulher. Com a câmera focando a criada da família, tem-se o seguinte diálogo:

Agnes: Está com medo de mim agora?

Anna: Não, nem um pouco.

Agnes: Estou morta, você sabe. O problema é que não consigo dormir. Não posso deixar vocês. Estou tão cansada. Ninguém pode me ajudar.

Anna: É só um sonho, Agnes.

Agnes: Não, não é um sonho. Talvez para você seja, mas não para mim. Quero que Karin venha aqui.

Karin entra no quarto e a finada diz “Pode segurar minhas mãos e me aquecer? Fique comigo até que o horror acabe. Está tão vazio ao meu redor”. Ao passo disso, Karin começa a renegar Agnes com um sentimento de ojeriza, discorrendo que ninguém atenderá a esse pedido, que não a ama e que tal comportamento é repugnante. A próxima a entrar no cômodo a pedido da falecida é Maria, que a todo instante apresenta-se assustada. Inicialmente, Maria tenta confortar a irmã relembrando de momentos compartilhados por ambas durante sua infância, todavia quando Agnes a abraça, Maria a repele em um misto de aversão com fobia e terror, acabando por derrubar a irmã de sua cama e saindo correndo em completo estado de desespero.

Logo, com a defunta caída no chão e sendo rejeitada pelas irmãs, é Anna que novamente entra no quarto intencionando confortá-la, dizendo que irá ficar com ela e pedindo-a para não chorar. A empregada volta-se para as duas irmãs e diz “Não precisam ter medo. Vou ficar com ela”, enquanto Maria justifica sua repulsa ao falar de seu marido e de sua filha que necessitam de sua presença; Karin diz que esse ato é pura morbidez, nojento, sem sentido e que Agnes já começou a apodrecer. Anna insiste em cuidar da morta, fecha a porta do quarto e neste momento ouve-se a Sarabanda extradiégeticamente. Enquanto a música toca, primeiramente há close-ups de Maria e Karin seguidos por uma das cenas mais marcantes do filme: Anna sentada na cama com um seio de fora, tendo

Agnes repousando em seu colo e a cena desvanecendo-se em vermelho. Nessa cena é possível a percepção da reprodução e a associação simbólica da obra *Pietà* (1499), de Michelangelo, a escultura da Virgem Maria segurando seu filho Jesus, morto em seus braços, ressaltando novamente o sentimento maternal de Anna para com Agnes.

No decorrer de toda essa cena, os sons que antecedem a Sarabanda de Bach são compostos por ruídos que se assemelham aos passos das três mulheres vivas, a sua respiração ofegante e aos poucos diálogos envolvidos; com a câmera focando principalmente em suas faces, pouco vemos Agnes nesse período, porém a ouvimos. Aqui a Sarabanda representa dois aspectos que entram em contraposição: o caráter de falsidade de Karin e Maria (já marcado na primeira ocasião em que ouvimos a Sarabanda), que ojerizam a irmã e provavelmente estavam ali por obrigação; e o sentimento pueril e maternal de Anna para com Agnes, que oferece o próprio corpo para o conforto da morta. Outro ponto que corrobora tal questão é o figurino dessas quatro mulheres, enquanto Anna e Agnes estão vestidas de branco, Karin e Maria se apresentam com uma vestimenta preta, como se já estivessem de luto, inserindo a morte de Agnes como já sendo algo do passado.

Comparável a esse exemplo de absorção física entre as duas mulheres, em uma das cenas finais há um momento de comunhão aural quando Anna lê o diário pessoal de Agnes após sua morte no final do filme. Aqui, a muda Anna e a muda Agnes (por meio da morte) se encontram em suas vozes enquanto se unem auralmente como uma só (LUKO, 2015, p 118). Na terceira cena em que ouvimos a Mazurka de Chopin, temos Anna, que não recebendo nada da família após o enterro de Agnes, toma posse do seu diário e o lê: “Quarta-feira, 3 de setembro. O aroma do outono preenche o ar límpido e parado, mas é leve e fino”. A câmera desliza dos lábios de Anna como uma narração de fora do túmulo, por meio da utilização do recurso de voz *over*, costumeiramente empregado em leituras de diário no âmbito cinematográfico, nessa ocasião quem ouvimos é Agnes: “Minhas irmãs Karin e Maria vieram me ver. É maravilhoso estarmos juntas novamente. Como nos velhos tempos e estou me sentindo muito melhor. Nós fomos capazes de caminhar juntas. Foi um acontecimento para mim”. Isso sinaliza uma mudança do som diegético para o não-diegético, enquanto a voz de Agnes se infiltra na narrativa.

As imagens associadas a esse momento nostálgico mostram as irmãs sorrindo e compartilhando segredos em uma cena de extraordinária beleza pastoral. Enquanto isso, a Mazurka de Chopin acompanha todos esses quadros finais. Este instante em que a voz

de Anna se transforma na de Agnes torna-se uma “lacuna fantástica”, gerada pelas vozes diegéticas e não diegéticas das mulheres, evidenciando a ideia de que essa é uma memória compartilhada pertencente tanto a Anna quanto a Agnes. Logo, Bergman acaba por criar simultaneamente um vínculo narrativo e conceitual para a cena de sinestesia da rosa branca de Agnes e para a cena em que Anna morde a maçã no início do filme.

Considerações Finais

A tentativa de representação da morte, com seu começo, meio e fim, torna fatigante o trabalho entre a realidade e a fantasia (sonhos). O modo onírico demanda um apego à realidade que entra em contradição com o fato de que a película não se estabelece nesse ponto e sim na relação de pós-morte de Agnes. A narrativa acaba por revelar a morte como a solidão extrema e a personagem no meio do caminho para o nada. Ainda discorrendo sobre as dificuldades de materialização do filme, temos as cenas caracterizadas metaforicamente como uma dança silenciosa, no qual o próprio nome da obra nos remete ao silêncio da vida e da morte:

“em *Gritos e Sussurros*, em que o morto não pode morrer, então é obrigado a perturbar os vivos (...) em toda minha vida consciente eu tinha lutado contra uma relação com Deus que era um tormento e uma tristeza (...)

As horas perdidas da operação me deixaram uma mensagem tranquilizante: você nasceu sem intenção, vive um sentido, porém o viver é seu sentido. Quando morrer vai apagar. Do ser você se transforma no não-ser. Um deus não tem necessariamente que morar entre os nossos caprichosos átomos.

Minha compreensão trouxe consigo certa segurança, que decididamente empurrou para longe angústia e tumulto. Entretanto, nunca neguei minha (ou primeira) vida, minha vida espiritual.” (BERGMAN, 2013, p. 216)

Essa dança silenciosa, com a qual Bergman caracteriza seu filme, pode nos delinear a construção das personagens que formam uma complexa rede de cadeias de caracteres amalgamativos e disjuntivos duplos (LUKO, 2015, p. 107). As personagens se fundem por meio da repetição da Mazurka em Lá menor, Op. 17, nº 4, de Chopin; e entram em contradição com a Sarabanda Siute nº 5 de Bach. Às vezes, essa fusão é agradável, produzindo um ganho positivo, enquanto em outros momentos são disjuntivas

e prejudiciais, fazendo com que as personagens percam de vista suas próprias identidades individuais.

Isso posto, a análise musical de *Gritos de Sussurros* se torna imprescindível para a compreensão da obra, já que posteriormente Bergman pondera sobre a questão genealógica fortemente presente no filme. Partindo de um raciocínio concebido anos depois da estreia da película, o diretor discorre que havia uma necessidade latente de escrever algo sobre sua mãe, que havia falecido. A relação entre mãe e filho nesse contexto, nas palavras do cineasta, sempre foi ambivalente, com um caráter de paixão durante a infância, contudo após a puberdade de Bergman se transformou em algo completamente diferente: “as relações que mantive com minha mãe sempre foram muito fortes, muito densas e há muito tempo tenho esta ideia bastante vaga de escrever alguma coisa e de fazer um filme sobre ela” (BJORKMAN; MANNS; SIMA, 1997, p. 230). Sendo assim, Bergman compreendeu que o filme tratava profundamente de sua mãe, que ele a descreveu sob a forma de quatro mulheres diferentes, que nenhuma delas é realmente sua mãe, mas que todas elas o são (BJORKMAN; MANNS; SIMA, 1997, p. 231). A conexão dessas quatro mulheres que resultam em Karin Bergman (antes Åkerblom) é realizada principalmente pela narrativa musical empregada no filme, em que os seus *leitmotifs* interligam os planos de áudio, visual e narrativo, ajudando, a cada repetição, a articular o drama e enriquecer o significado hermenêutico.

Referências

BERGMAN, Ingmar. **Imagens**. São Paulo: Martins Fonte, 1996.

BERGMAN, Ingmar. **Gritos e Sussurros**. Trad: Jaime Bernardes. Editora Nórdica: Rio de Janeiro, 2ª ed, 1973.

BERGMAN, Ingmar. **Lanterna Mágica**. Trad: Marion Xavier, São Paulo: Cosac Naify, 2003.

BJORKMAN, Stig; MANNS, Torsten; SIMA, Jonas. **O Cinema Segundo Bergman**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1977.

BROMAN, Per F. Music, Sound, and Silence in the Films of Ingmar Bergman. In: WIERZBICKI, James (Orgs.). **Music, Sound and Filmmakers**. Nova York: Routledge, 2012, cap. 02, p. 15-31.

LUKO, Alexis. **Sonatas, Screams, and Silence: Music and Sound in the Films of Ingmar Bergman**. New York: Routledge, 2015. Arquivo Kindle.

Ficha Técnica

Título original: *Viskningar Och Rop*

Título em português: *Gritos e sussurros*.

Produção: Cinematograph, Svensk Filminstitutet, Liv Ullmann, Ingrid Thulin, Harriet Andersson, Sven Nikvist (Suécia, 1971).

Produtor: Lars-Owe Carlberg.

Diretor: Ingmar Bergman.

Roteiro: Ingmar Bergman.

Fotografia: Sven Nykvist.

Música: J.S. Bach e Chopin.

Cenário: Marik Vos.

Montagem: Siv Lundgren.

Intérpretes: Harriet Andersson (Agnes), Kari Sylwan (Anna), Ingrid Thulin (Karin), Liv Ullmann (Maria), Anders Ek (pastor Isak), Inga Gill (tía Olga), Erland Josephson (dr. David), Henning Moritzen (Joakim), Georg Ärlin (Fredrik).

Colorido - 91 min.

Estreia na Suécia: 5 de março 1972.