

# TYSTNADEN / 1963

(*O Silêncio*)

um filme de Ingmar Bergman

**Realização:** Ingmar Bergman / **Fotografia:** Sven Nykvist / **Direcção Artística e Décors:** P.A. Lundgren / **Guarda-Roupa:** Marik Vos-Lundh e Bertha Sänel / **Caracterização:** Gullan Westfelt / **Música:** "Variações a Goldberg" de Johann Sebastian Bach e excertos de peças musicais de Ivan Renliden e R. Mersey / **Montagem:** Ulla Ryghe / **Interpretação:** Ingrid Thulin (Ester), Gunnel Lindblom (Anna), Jörgen Lindström (Johan, o miúdo), Håkan Jahnberg (o velho criado), Birger Malmsten (o companheiro de noite de Anna), Eduardo Gutierrez (o director da "troupe" dos anões), Lissi Alandh e Leif Forstenberg (o casal do teatro), Karl-Arne Bergman (o ardina), Olof Widgren (o velho no corredor do hotel), Kristina Olansson (duplo de Gunnel Lindblom na cena de sexo), etc.

**Produção:** Allan Ekelund e Karl-Arne Bergman para a Svensk Filmindustri / **Cópia:** da Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, 35mm, preto e branco, legendada em português, 93 minutos / **Estreia Mundial:** Estocolmo, 25 de Setembro de 1963 / **Estreia em Portugal:** Cinema Londres, a 6 de Março de 1975.

---

No famoso mês de Março de 1975, entre outros *fait-divers*, Lisboa assistiu à estreia de dois "velhos" Bergman, proibidos pela censura nos idos anos 50 e 60: **Noite de Circo** (que se estreou mesmo a 11 de Março!) e **O Silêncio** que precedeu em dias a famigerada data.

Se nenhuma razão aparente determinara o estranho corte da **Noite de Circo**, já **O Silêncio** fora um célebre caso censório, não só em Portugal como por todo o ocidente (no oriente, nem é bom falar). Se o filme não foi pura e simplesmente proibido (como aconteceu em Portugal) foi mutilado por quase todas as censuras, em prática já não muito comum nesse ano de 1964. Para mais, tratava-se de censurar Bergman, o que tinha foros de sacrilégio. Mas fez-se em Roma como em Pavia, em Londres como em Paris. É uma preciosidade histórica a indignação "local" dos "Cahiers du Cinéma" (nº 154, Abril de 1964, que têm, aliás, Gunnel Lindblom na capa) protestando contra os três cortes feitos pela censura francesa: o plano da masturbação de Ingrid Thulin; o final do plano em que o casal de desconhecidos faz amor na frisa do teatro; o plano da sodomização de Gunnel Lindblom. E, ao descrever minuciosamente os cortes, os "Cahiers" acrescentam ainda à guisa de justificação: "*Assim descritos, os cortes podem parecer justificáveis pela audácia dos planos em questão. Mas é preciso não esquecer que o que podia ser pornográfico, em sentido literal, ou se fosse filmado em plano geral ou sob certos ângulos, nunca o é neste filme e não o é em Bergman*". A emenda é quase pior que o soneto. Muito mudou o mundo nos anos que decorreram entretanto... Quem virá hoje ver o filme para ver "cenas chocantes" ou fique "chocado" com elas?

Se comecei por aqui, foi porque **O Silêncio** começou por ser um célebre caso censório e muito boa alma se indignou (a sério) que o sério Bergman introduzisse tais cenas num dos seus filmes, depois dos tão "místicos" **Em Busca da Verdade** e **Luz de Inverno** e para culminar uma trilogia sobre "o silêncio de Deus".

Hoje, **O Silêncio** não choca por essas "ousadas" cenas, mas guarda intacto o poder de choque, na brutalidade da sua secura como termo da trilogia. Se o nexos entre os outros dois "painéis" se faz sem dificuldade, o nexos de ambos ou de qualquer deles com **O Silêncio** é perplexivo. Nem uma vez no filme se fala de Deus. Mas a última palavra do filme - a tal palavra em língua estrangeira - é alma. **O Silêncio** é um filme de corpos que termina na palavra alma.

Filme de corpos, não quer dizer, embora inclua, filme de sexo, e quando assim o caracterizo não estou a pensar nas tais "cenas". Se é um filme de corpos é porque, desde o primeiro plano, é a evidência destes que nos sufoca: o corpo suado e sensual (sempre muito decotado) de Anna e o corpo doente, devastado de Ester. Entre elas, a criança, premonição da criança de **Persona** (é, aliás, o mesmo actor) mas aqui obsessiva e obcecante do primeiro ao último plano. Com ela começa o filme, com ela acaba.

Logo após o plano da criança (grande plano) precedido pelo tic-tac dum relógio no écran ainda escuro, a câmara mostra-nos as duas irmãs. A imagem de Anna introduz imediatamente o tema do calor (vemos-lhe o suor e a maquilhagem desfeita), a de Ester parece incólume a ele. De olhos fechados, muito composta, é como se essa temperatura apenas existisse para a irmã. Mas, pouco depois, é Ester quem se retorçe com um grito ou gemido, que lhe não sai da boca e é Anna quem vem em socorro dela. Ainda nem sequer sabemos que são irmãs (aliás, essa caracterização só muito tarde vem no filme) mas algo profundamente as separa uma da outra. E umas das outras estão separadas as três personagens nesse imenso comboio, onde parece não viajar mais ninguém, comboio fantasma, em todo o sentido da palavra, que as depositará algures numa cidade chamada Timoka (cidade da Estónia e palavra estónia que significa qualquer coisa como carrasco).

Sem transição se passa do espaço do comboio para o do hotel, igualmente "hotel fantasma", com os seus imensos corredores, o seu imenso vazio e uma gente que se exprime em língua estranha e cujo único termo, comum ao dos viajantes é a palavra "*musik*" (logo associada a Bach, de quem ouvimos as "Variações a Goldberg"). De tudo o que dizem (ou melhor, de tudo o que diz o velho criado, que é o único habitante do hotel que ouvimos) outra palavra vai emergir: "*Kasi*", que quer dizer mão (parece que os personagens se exprimem numa língua inventada, vagamente relacionada com o finlandês).

Entretanto, Anna exhibe cada vez mais o seu corpo (os banhos, as sestras, o contacto físico com o filho) e Ester cada vez mais exhibe o horror a ele (a doença, o sofrimento, mesmo o plano do onanismo).

Será fácil dizer que Ester vale por alma (a palavra que deixa em testamento a Johan) e que Anna vale por corpo, mas é na fissura, entre ambos, fissura que o miúdo exprime na errância que o leva dos monstros (os anões) ao quadro exuberante de Rubens (insólito *décor* em tal hotel) que se situa a divisão profunda que cada vez mais sentimos entre as duas mulheres. E, lentamente assaltados por uma visualização "expressionista" como desde o jovem Bergman (ou pelo menos **A Noite do Circo**) não víamos na sua obra (as distorcidas perspectivas das ruas das cidades, os infundáveis corredores de hotel, os estranhos habitantes da cidade, os anões) o espaço é habitado por outra presença, que não conseguimos definir e que é apenas insinuada na capital sequência no quarto onde Anna se fechou para a sua clandestina noite de amor.

Do que nela se fala (cruzando-se com um imaginário sexual cada vez mais forte) não é de Deus, ou da morte de Deus, mas do Pai e da morte do Pai. "*Como é que conseguiste continuar a viver, depois?*" é a pergunta de Ester a Anna. O mundo do **Silêncio** (em sentido literal e em sentido figurado) é o mundo de depois da morte de Deus (morte do Pai), mundo da incomunicabilidade, do terror e do vazio. A essa morte, Anna (como mais tarde, Alma, a enfermeira de **Persona**) opõe o seu corpo e o limite do prazer físico.

Esse corpo que a leva às suas peregrinações deambulatórias para permanentemente a fazer encontrar o sexo como a sua única imagem possível. Mais uma vez é uma "peça dentro do filme" (a peça dos anões) que dá essa metáfora, quando Anna desvia o olhar, horrorizado, da imensa Aranha que os anões formam no palco (o "Deus-Aranha" de Bergman?) para ver a "sequência erótica", que ao lado dela, o casal representa e da qual se desvia com o mesmo horror.

É sintomático que Anna dê, depois, a Ester, duas versões (ambas falsas) do que se passou nessa tarde e que numa delas associe a Igreja ao seu imaginário erótico. É sintomático que essa sequência seja introduzida por uma poderosa simbologia fálica (os canhões) e é sintomático que precedendo-as e concluindo-as encontremos, no motivo floral do tapete, as mesmas flores das alucinações de Karin em **Em Busca da Verdade**, primeiro filme da "Trilogia de Deus". Anna pretende, através do corpo, passar para esse lado de lá (o quarto do corredor, quarto escuro, quarto difícil de abrir e difícil de fechar é outra metáfora) e sossobra tanto quanto Ester na sua fixação ao espaço donde jamais sai. É essa fuga (ou tentativa de fuga) que horroriza a irmã que primeiro lhe cheira a roupa (à procura dos traços do pecado) e depois não resiste a espreitar o que se passa no "quarto escuro do corredor".

Mas o que Ester exprime (para além do sofrimento físico, que tão fortemente neste filme prenuncia o de **Lágrimas e Suspiros**) é o mórbido horror a esse corpo, o que a fará falar no fim, "em extrema-unção", do "cheiro horroroso do esperma" e associar o acto sexual ao "cheiro do peixe podre". "Tudo" - dirá nessa sequência capital - "é erecção e sucção". Tudo, menos a sua solidão e dela também dirá que não vale a pena falar. Como não vale a pena falar de "fantasmas e recordações", coisas demasiado perigosas. Traduzirá apenas, para o sobrinho, "palavras duma língua estranha", essa "língua perdida", onde a palavra "alma" é a inicial e a final.

No termo da trilogia sobre "**O Silêncio de Deus**" Bergman atingiu o ponto extremo que o leva a saber - como pretendiam os místicos da "teologia negativa" - que de Deus não se pode falar. "*Dizer 'Deus existe? ou dizer 'Deus não existe' é rigorosamente o mesmo, pois que de 'Deus' não se pode dizer nada*", escreveu Simone Weil. **O Silêncio** é essa impossibilidade. Deus só por ausência existe e são tão vãs as tentativas de Ester comunicar com os outros (o miúdo, a irmã, o criado, corpos e vozes que sempre se lhe recusam ou que a não compreendem) como são vãs as tentativas de Anna. No quarto, esta diz ao desconhecido que escolheu para companheiro de noite: "*É tão bom que não percebas a minha língua*". Na sequência anterior, iniciara Ester a tradução das palavras dessa língua para o sobrinho. Mas se Ester quer traduzir, ao contrário de Anna cujo prazer reside na incomunicação verbal, nenhuma consegue traduzir o que sente, nem aos outros, nem a nós. Qualquer delas é das personagens mais intraduzíveis de Bergman. Não têm palavras entre elas, não têm palavras para nós, não têm palavras para o desconhecido.

Deus também é palavra sem tradução. A única, eventualmente possível, era a da fusão das imagens, que neste filme se esboça num plano que prenuncia a célebre imagem de **Persona**. A transformação de dois corpos (ou de duas almas) numa só. Mas em **O Silêncio** nem sequer essa fusão é consumada. E, na profundidade de campo, contra os vidros, como num aquário, fica apenas o corpo da criança, separado de tudo e todos, ele também mergulhado nesse "negativo da Imagem" que o filme é. "Negativo da Imagem" porque, radicalmente, negativo do Amor.

Ao "Deus é Amor" do início da trilogia, Bergman contrapôs, neste final dela, a ausência do amor, o inferno. O cinema deu-nos várias metáforas dessa morada. Nenhuma conheço mais alucinante do que a do hotel de Timoka, onde deambulam, sem voz, sem olhar e sem alma, três personagens reunidas em viagem, em torno de uma ausência. Uma ficou no caminho, amarrada à cama do hotel, velada pelo criado. As outras retomarão, no comboio, a viagem inicial. Nenhuma terá junto a si outra presença que não seja a do próprio vazio que emanam. **O Silêncio** é o filme que mais se pode aproximar da inaproximável representação do que se chamou teologia negativa.

JOÃO BÉNARD DA COSTA

---

Texto originalmente escrito antes da entrada em vigor do novo Acordo Ortográfico