Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Ciências Sociais
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas

Eduardo Moura Pereira Oliveira

Diagnósticos da tormenta individual nas obras de Antonioni e Bergman: teorias, trilogias e travessias

Rio de Janeiro
2013

Eduardo Moura Pereira Oliveira

Diagnósticos da tormenta individual nas obras de Antonioni e Bergman: teorias, trilogias e travessias

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Orientadora: Prof.ª Dra. Maria Claudia Pereira Coelho

Rio de Janeiro

2013

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CCSA

A635 Oliveira, Eduardo Moura Pereira.
Diagnósticos da tormenta individual nas obras de Antonioni e Bergman: teorias, trilogias e travessias/ Eduardo Moura Pereira Oliveira. – 2013.
133 f.

Orientador: Maria Claudia Pereira Coelho.
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

1. Antonioni, Michelangelo, 1912-2007. 2. Bergman, Ingmar, 1918-2007. 3. Sociologia – Teses. I. Coelho, Maria Claudia. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

CDU 791.43:301

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

_____ _____
Assinatura Data

Eduardo Moura Pereira Oliveira

Diagnósticos da tormenta individual nas obras de Antonioni e Bergman: teorias, trilogias e travessias

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Aprovada em 20 de março de 2013.

Banca Examinadora:

_____

Prof.ª Dra. Maria Claudia Pereira Coelho (Orientadora)
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas - UERJ

_____

Prof. Dr. Bernardo Medeiros Ferreira da Silva
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas - UERJ

_____

Prof. Dr. Paulo Jorge da Silva Ribeiro
Pontifícia Universidade Católica /Rio

_____

Prof. Dr. Ronaldo Oliveira de Castro
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas - UERJ

Rio de Janeiro

2013

DEDICATÓRIA

À minha família

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Maria Claudia, pelo modo como recebeu a proposta de trabalho, pela cuidadosa orientação, pela liberdade proporcionada ao longo da pesquisa, pela generosidade, pelo incentivo e por acreditar no meu trabalho. Nunca me esquecerei disso.

Aos professores com os quais cursei disciplinas ao longo do curso. Em especial, Bernardo Ferreira, Ronaldo Castro e Valter Sinder.

No plano institucional, ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais/Uerj, por me dar condições estruturais para realizar a pesquisa, e ao CNPq, pelo apoio financeiro.

Aos membros da banca, por se dispor a ler e comentar o meu trabalho.

Aos colegas de mestrado, pelas trocas durante o tempo de pesquisa na Uerj.

A todos que fizeram parte da minha formação.

Especialmente, à Vanessa, sempre ao meu lado e firme na caminhada. Aos meus pais, Daniel e Ana, pelo amor incondicional e pela confiança. Ao meu irmão, Rafael, pelas trocas e pelo apoio. Fica o registro: devo absolutamente tudo à minha família.

Aos mortais convém falar com recato dos deuses.
Se, ao lusco-fusco, uma vez te aparecer uma verdade,
Numa tripla metamorfose transcreve-a;
Contudo, sempre inexpressiva, tal como é,
Ó inocente, tal ela deve permanecer.

Friedrich Hölderlin

RESUMO

OLIVEIRA, Eduardo Moura P. *Diagnósticos da tormenta individual nas obras de Antonioni e Bergman*: teorias, trilogias e travessias. 2013. 134 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

Este trabalho pretende examinar a relação entre a Trilogia da Incomunicabilidade, de Michelangelo Antonioni, a Trilogia do Silêncio, de Ingmar Bergman e a teoria social. Parto da hipótese de que essa relação se dá através de canais de interlocução entre as narrativas ficcionais e a sociologia. O foco será dado nas teorias sobre a condição do indivíduo moderno, especificamente, as obras de Georg Simmel e Norbert Elias. Temas como a indiferença, a solidão e o esvaziamento de sentido serão observados nas trilogias tendo em vista uma tendência à fragilização dos laços individuais com o outro. Algumas cenas serão tomadas como modalidades específicas de um problema sociológico, de maneira a atestar, junto às teorias, a coexistência de versões poéticas do drama individual nas sociedades modernas.

Palavras-chave: Teoria social. Cinema. Individualismo.

ABSTRACT

OLIVEIRA, Eduardo Moura P. *Diagnoses of individual storm in the works of Bergman and Antonioni*: theories, trilogies and crossings. 2013. 134 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

This thesis aims to review the relationship between the "Trilogy of Incommunicability", by Michelangelo Antonioni, the "Trilogy of Silence" by Ingmar Bergman, and social theory. It is based on the hypothesis that this relationship occurs through channels of dialogue between fictional narratives and sociology. The focus will be on the theories about the condition of the modern individual, specifically in the works of Georg Simmel and Norbert Elias. Themes such as loneliness, indifference and the lack of meaning will be observed focusing on the tendency to the weakening of individual bonds with one another. Some scenes will be taken as specific modalities of a sociological problem, in order to testify, along with the theories, the coexistence of poetic versions of the individual drama in modern societies.

Keywords: Social theory. Cinema. Individualism.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO.....	11
1	**DO FILME À TEORIA: PARA ALÉM DA MERA ILUSTRAÇÃO**.....	14
1.1	**O processo de consolidação do lugar da sociologia como ciência**.....	15
1.2	**A fria razão cientificista versus a cultura dos sentimentos como pano de fundo para o embate entre a sociologia e a literatura**.....	22
1.3	**O problema da legitimação do ficcional na teoria do conhecimento**.....	30
1.4	**O cinema no discurso sociológico**	33
2	**O INDIVÍDUO EM TERMOS DE CRISE**	50
2.1	**Comentários sobre o lugar da obra de Simmel**.....	51
2.2	**Simmel e seu tempo**	53
2.3	**A Dinâmica do social de Simmel**.....	56
2.4	**Simmel e a vida moderna**.....	59
2.5	**O Lugar da obra de Norbert Elias**.....	64
2.6	**A Sociedade como "Dança de Salão"**.....	66
2.7	**O Processo civilizador**.....	68
2.8	**A Tese da solidão em Elias**.....	73
2.9	**Breve paralelo entre Simmel e Elias**.....	75
3	**ANTONIONI, BERGMAN E AS TRILOGIAS**.....	77
3.1	**Apresentação**	77
3.2	**O Cineasta dos tempos mortos**.....	78
3.3	**A Trilogia de Antonioni**.....	84
3.3.1	A Aventura.....	87
3.3.2	A Noite.....	88
3.3.3	O Eclipse	90
3.4	**Bergman e a imanência da vida na obra**.....	92
3.5	**A Trilogia de Bergman**.....	98
3.5.1	Através de um espelho.....	102
3.5.2	Luz de inverno.....	104
3.5.3	O Silêncio.....	105
4	**AS TRILOGIAS COMO TEORIAS SOCIOLÓGICAS**.....	108
4.1	**Antonioni e as possibilidades teóricas**	109
4.1.1	Os Estilos de Sandro, Giovanni e Piero.....	110

4.1.2 A aventura de Claudia..... 113
4.1.3 A noite de Lidia..... 115
4.1.4 Vittoria e o eclipse dos sentimentos..... 117
4.2 **Bergman e as possibilidades teóricas**..... 119
4.2.1 David e os filhos..... 121
4.2.2 Um homem sem amor, um homem sem Deus..... 122
4.2.3 Silêncio entre irmãs..... 126
CONCLUSÃO..... 129
REFERÊNCIAS..... 132

INTRODUÇÃO

Entre 1960 e 1963, duas trilogias foram realizadas com narrativas psicologicamente carregadas, inclinadas a expor os conflitos internos dos personagens. As técnicas cinematográficas nada têm em comum entre si; entretanto, o que seus autores querem dizer é incorporado pela linguagem através da qual contam suas histórias. Michelangelo Antonioni, em Roma, e Ingmar Bergman, na Suécia, são os realizadores das trilogias da Incomunicabilidade e do Silêncio, respectivamente. Ao todo, os seis filmes foram reconhecidos como obras-primas do cinema europeu.

Embora estilisticamente distantes, as trilogias chamam atenção para um problema em comum, especificamente, um problema caracterizado pela ausência de algo que impede a comunicação. Entre as muitas faces férteis das trilogias, o desinteresse e a falta de cuidado com o outro tomam conta dos personagens que passam a desinvestir do vínculo social em nome de uma tendência individualista. Isolados, imergem em uma sensação de clausura, tornam-se incomunicáveis. Desse nó é que surge o problema proposto pelas trilogias e tomado como ponto de partida deste trabalho: a experiência da solidão no mundo moderno.

Nos seis filmes é possível localizar personagens introvertidos, impassíveis, evasivos, resignados, confusos. Sensações que muitas vezes aparecem sob o signo do nada. Talvez aí resida o ponto capaz de tecer um problema comum entre a Trilogia da Incomunicabilidade, de Antonioni, e a Trilogia do Silêncio, de Bergman. Quando confrontados com uma condição indissolúvel, os personagens das trilogias se vêem diante do nada. A angústia é a impotência perante o existente inegável. Em cada filme podemos apontar indissolúveis: o desaparecimento de Anna (*A Aventura*), a morte de Tomasso (*A Noite*), o vazio de Vittoria (*O Eclipse*), a esquizofrenia de Karin (*Através de um Espelho*), o suicídio de Jonas (*Luz de Inverno*), a doença de Esther (*O Silêncio*). Em comum, todos os filmes parecem se desenrolar a partir das consequências de um acontecimento decisivo externo. Diante desses indissolúveis, o que se pode fazer, o que resta ser dito, o que vem depois?

É possível especular que tanto Antonioni quanto Bergman lançam olhares agudos sobre a condição de isolamento. Aqui destaco a sensação de vazio produzida pela incapacidade de o sujeito se relacionar com o mundo e com os outros, na medida em que ele cria uma autoimagem de si como algo à parte. A partir daí, cabe pensar em que medida

essas versões do isolamento, presentes nas trilogias, podem formar um eixo imagético da condição do indivíduo no mundo moderno, possibilitando um diálogo com as teorias críticas da modernidade.

Neste trabalho, as teorias de Georg Simmel e Norbert Elias servirão de base para a análise das duas trilogias. Simmel e Elias são autores que propõem articulações entre as noções de "indivíduo" e "sociedade". Ao longo da modernidade, o processo histórico de gradativo descolamento da percepção subjetiva em relação aos níveis objetivos e fixados coletivamente permite contrastar indivíduo e sociedade sob a luz do conflito. Este processo desenvolve no indivíduo uma percepção de si como algo descolado do nível social, o que configura uma relação conflituosa entre as noções do "eu" e do "outro". Em síntese, esse é o ponto a partir do qual todo um conjunto de relações vai produzindo uma subjetividade individualista, em Simmel sob a noção de "sujeito blasé", em Elias sob a forma do "homo clausus". Pessoas isoladas, voltadas para si, indiferentes ao estado do outro. Traços recorrentes nos personagens e que aqui correspondem a canais de interlocução entre teorias e trilogias.

Para a realização de uma pesquisa dessa amplitude, foi necessário demarcar o campo de interesse que, dentro das pretensões do trabalho, se faz pertinente. Ao pensar na dimensão das obras teóricas e artísticas, uma massa incomensurável de textos, entre racionalizações e reflexões intuitivas, vêm à tona. O próprio objeto, formado por seis filmes, parece, num primeiro olhar, desproporcional a um trabalho que segue o formato dissertativo. Nesse sentido, a estratégia de análise implica em selecionar algumas cenas de modo a compor o perfil dos personagens.

No confronto entre o filme e a teoria sociológica, não se trata de procurar afirmar uma aparição fidedigna da dimensão sociológica na obra de arte. Ao contrário, cabe explorar alguns registros das obras através de uma perspectiva voltada para as teorias sociais. Neste trabalho, a análise fílmica está apontada para os modos de agir e sentir dos personagens. Uma atenção especial é dada às sequências nas quais os personagens revelam a substância de suas condições.

No primeiro capítulo, levanto uma discussão a respeito das interseções entre as narrativas ficcionais e as narrativas científicas. O período de formação da sociologia é atravessado por orientações hermenêuticas e cientificistas, o que a colocava em uma posição precária, entre as ciências naturais e as ciências humanas. A sociologia era alvo de ataques de cientistas naturais e literatos, ridicularizada por nomes tão díspares como

Pasteur e Balzac, em função de não alcançar nem o rigor das ciências naturais, nem a aguçada sensibilidade e refinado estilo dos escritores. O objetivo do capítulo é propor um exercício de reflexão acerca da indiscernibilidade das matrizes fundadoras da disciplina sociológica. E dessa forma, expor o cruzamento de referências entre as narrativas históricas e as narrativas ficcionais.

No segundo capítulo, as teorias de Simmel e Elias são examinadas detidamente tendo em vista o aspecto trágico da vida moderna. Suas críticas ao moderno permitem um diálogo entre si e formam uma base fértil onde o tema da solidão pode ser refletido. Após uma apresentação do projeto teórico desses autores, a subjetividade *bláse* e o *homo clausus* serão tomados como categorias que realizam a deflagração de um estilo de vida individualista, uma noção preciosa para a análise dos filmes.

O terceiro capítulo traz uma apresentação de Antonioni e Bergman, incluindo aspectos biográficos e peculiaridades estilísticas. A partir do depoimento dos próprios cineastas e de comentaristas, a exposição será feita destacando a especificidade de suas obras. Em seguida, parte-se para o argumento dos filmes que compõem as trilogias. O contexto no qual a trilogia foi filmada e as motivações de cada autor aparecem ligados a uma breve descrição de cada filme. Nessa etapa, é preciso identificar no trabalho de descrição as atividades de seleção e exclusão; corte, edição e favorecimento de algumas cenas.

Finalmente, o capítulo que fecha o trabalho procura selecionar algumas cenas contrapondo o perfil de alguns personagens aos pressupostos teóricos de Simmel e Elias. Nesse ponto, as possibilidades de diálogo entre teorias e trilogias serão testadas.

A articulação das partes do trabalho aparece da seguinte forma: em primeiro lugar, marco como serão feitas as passagens entre teoria social e imagem. Desse ponto, parto para uma discussão das teorias críticas do moderno e suas implicações trágicas. Em seguida, faço uma apresentação do objeto artístico e seus autores e, finalmente, verifico as possibilidades de interlocução entre a teoria e o objeto.

1 DO FILME À TEORIA: PARA ALÉM DA MERA ILUSTRAÇÃO

A maneira através da qual um filme é recebido pela coletividade humana monta um fecundo campo de investigação. O cinema hoje figura como arte de grande apelo popular, capaz de divertir e alimentar conversas lúdicas ao mesmo tempo em que motiva sempre novas reflexões estéticas a partir de suas inovações técnicas e criativas. Esta pesquisa sociológica está voltada para o estudo das representações[1] do social no interior dos filmes, isto é, compreender em que medida um filme figura como um testemunho do social. Aspectos como a organização social configurada pela arte, a construção de julgamentos estéticos em face da indústria cultural ou mesmo questões socioeconômicas serão abordadas enquanto complemento do assunto que se quer desenvolver e se projeta como devidamente circunscrito: a capacidade da narrativa cinematográfica de expressar e dar o sentido da vida social.

Um trabalho desse alcance requer a entrada no debate envolvendo a relação entre as narrativas orientadas pela razão científica e as narrativas inspiradas na imaginação. O estatuto que legitima o discurso da razão como aquilo que é real merece atenção especial, pois é através desses mecanismos que as ficções são domesticadas, alvo de um controle que tende a diminuir seu valor em relação ao conhecimento científico (COSTA LIMA, 2007). Verificar o arranjo estrutural no qual a disciplina sociológica é organizada possibilita identificar as interligações que atravessam as fronteiras do real e do ficcional, discussão aberta por Wolf Lepenies (1996) e estendida por outros autores. Este capítulo pretende por em questão o valor de verdade vinculado ao discurso sociológico para, então, concebê-lo como narrativa, baseado na tese de Paul Ricoeur (2012). Do mesmo modo, pretende examinara hierarquização que tende a subtrair o valor do ficcional de modo a reduzi-lo a mero passatempo oposto à realidade, ao passo que às ciências ficaria reservado o exclusivo papel de orientar a sociedade moderna.

---

[1] Sobre a ideia de "representação", uma vertente clássica da sociologia aponta para a noção de representações coletivas, chave da sociologia durkheimniana. Mais tarde, nos anos 1960, o termo assume nova roupagem pela psicologia social de Serge Moscovici e nas últimas décadas ganhou força a partir dos estudos de antropologia da saúde e da doença de François Laplantine e Robert Hertz. Neste trabalho, as "representações" são entendidas como produções de sentido entre o visível e o enunciável, relação que remete ao problema colocado por Foucault acerca das condições de possibilidade do conhecimento.

1.1 O processo de consolidação do lugar da sociologia como ciência

A fundação da sociologia enquanto campo científico se constitui a partir de uma disputa. No arenoso terreno onde se assenta sua proposta – estudo da organização e funcionamento das sociedades humanas –, a sociologia sofreu ao longo de sua trajetória ataques tanto do lado das ciências naturais quanto do lado da literatura. Orientações cientificistas e hermenêuticas polarizavam o cenário intelectual e envolviam a recém-surgida sociologia no dilema, reservando-lhe um lugar precário no campo da teoria do conhecimento, um nem lá, nem cá, uma terceira posição, ou terceira cultura. Em sentido mais amplo, cabe pensar a posição da sociologia entre os polos da fria razão e da cultura dos sentimentos. Assim Wolf Lepenies traça as linhas gerais de sua tese em *As três culturas*. Como terceira cultura, a sociologia está posicionada entre as ciências naturais e as ciências humanas. A ausência de um contorno nítido do campo conduz a sociologia a uma situação precária, um lugar não definido, sempre entre dois lados opostos. Alianças e choques marcaram a relação da sociologia com essas correntes díspares desde o século XVIII. Os efeitos dessa relação permanecem ainda hoje e revelam a dificuldade em equilibrar as doses de razão ede sentimentos, de doutrina e de estilo. Sendo assim, cabe a pergunta: afinal, como a sociologia buscou essa conciliação entre a atividade científica e a atividade literária? Nesse aspecto, França e Alemanha correspondem a matrizes detentoras de certo pioneirismo no processo de fundação de uma ciência do social.

A França reconhece em Auguste Comte a figura de fundador da sociologia. Seu pensamento, ou sua filosofia, é radical no sentido de postular uma reformulação total do intelecto, fundamentalmente uma conversão naquilo que denominou ciência positiva. Segundo Comte, somente é possível pensar o social dentro desse sistema, que culminaria inclusive na própria reorganização da sociedade. O racionalismo positivista de Comte está fincado na ideia de progresso e no método de observação das leis (relações de constância). No seu *Curso de Filosofia Positiva* divide sistematicamente as disciplinas e fala de uma "física social". Para Comte, as atividades científica e literária não podem fazer parte do mesmo trabalho intelectual. Ignorava as questões de estilo e defendia que o cientista não deveria seguir as regras artificiais da escrita (1996, p. 28). Em vez disso, se espelhava em Cuvier, Bichat e outros cientistas naturais, ao passo que "odiava os *littérateurs* que se serviam de artifícios retóricos para convencer seus leitores e ouvintes" (1996, p.32). Mais tarde Comte formulou regras da escrita científica determinando o tamanho das frases, o

número de sentenças dos parágrafos e a organização do texto. A convicção de Comte a respeito do triunfo de sua filosofia positiva aparecia na firmeza de suas análises e na sua ousadia (1996, p. 29). Segundo Lepenies, Comte queria fazer uma "ciência natural do social". Predizia que o positivismo se alastraria com força equiparável ao cristianismo e que o desenvolvimento desse sistema livraria a Europa das guerras. No entanto, a ocorrência de sucessivos conflitos na Europa fez com que cientistas como Pasteur ridicularizassem o trabalho de Comte. Ainda sim, permanecia trabalhando dentro de um rigor incomparável, logo levado à vida cotidiana. Higiene, dieta e exercícios respiratórios se tornaram hábitos comuns (1996, p.31).O ascetismo de Comte buscava a pureza do método científico.

Comte era grande amigo de Stuart Mill, com quem travava longas discussões. Recorria ao biossociológico para fundamentar a superioridade dos homens em relação às mulheres. Recusava o reconhecimento da emancipação feminina e associava o aumento no número de escritoras a uma tendência para um estado de anarquia intelectual no qual a sociedade se encontrava (1996, p.34).

> Todavia chegou abril de 1845, e iniciou-se o que os positivistas ortodoxos até hoje denominam "o ano sem igual". No final desse ano, as concepções de Comte sobre arte e literatura ter-se-iam modificado de modo tão radical quanto sua atitude em relação às mulheres. De sua teoria científica surgiu uma religião, e as necessidades afetivas de repente não eram mais uma questão pessoal, a arte recebia agora sua devida importância, e Comte, que se autodesignava o Sumo Sacerdote da Humanidade, queria ser simplesmente um poeta que reunisse em si as virtudes de Dante e Petrarca, para elogiar aquela que para ele era ao mesmo tempo Beatriz e Laura. Nesse ponto de ruptura da biografia de Comte surgiu aquela cisão do positivismo que, a partir do Século XIX, influenciaria permanentemente não apenas na história das ciências sociais, mas que também teria impacto político de longo alcance tanto na França como na Inglaterra (LEPENIES, 1996, p. 35).

A curva na trajetória do positivismo aparece quando o científico se converte no religioso. Comte conhece e passa a amar Clotilde de Vaux, experiência que lhe faria revisar inclusive sua posição em relação ao papel da mulher na sociedade. O amor despertou em Comte a importância dos sentimentos e sua obra passou a escavar um lugar capaz de incluir os 'pensamentos do coração'. Ao mesmo tempo Clotilde se tornou escritora com o apoio e contribuição crítica de Comte, com quem trocava longas cartas diárias (1996, p.39). O produto da troca de correspondências que reuniam afeto, discussões literárias e positivistas foi o deslocamento da doutrina de Comte em direção ao religioso. Nesse sentido, defende Lepenies, a literatura teve um papel central na passagem da teoria científica para a teoria religiosa.

A essa altura os discípulos de Comte já o haviam abandonado. As conversas com Clotilde lhe fizeram notar a abrangência do positivismo, sistema cuja atuação abarca pensamento, sentimento e ação (política). Em 1846, afetada por uma tuberculose que lhe tiraria a vida, Clotilde não pensa em se poupar e, apesar dos pedidos de Comte, continua trabalhando em seu romance. Sentimentalmente afetado, Comte dizia que somente através dela tinha conhecido a paixão e somente através dela poderia se tornar um filósofo completo, conhecedor do lado afetivo da vida humana. Porém, com a morte de Clotilde, restou a Comte retomar seu trabalho, doravante ciente de que sua relação com Clotilde havia sido mais que afetiva: permitiu observar uma aproximação entre a ciência e a poesia. As "questões do coração" ganharam um espaço privilegiado no decorrer das obras de Comte. A irritação diante das críticas a seu texto se tornaram agradecimentos e passou a buscar escrever melhor. A forma literária assumiu um significado dentro do positivismo. Sua filosofia abraçou a literatura e a arte, mantendo-se firme, no entanto, quanto aos propósitos científicos. Para Comte, a ciência analisava enquanto a arte embelezava a realidade (LEPENIES, 1996, p.46). Em Dom Quixote via uma passagem do afeto para a razão lógica, quando o personagem de Cervantes trata da influência das emoções nas percepções.

Lepenies divide as fases do Comte científico e do Comte religioso-literário. Nessa passagem havia aqueles que estudaram mais rigorosamente o positivismo científico e, não tolerando a abertura na trajetória do pensamento de Comte, passaram a ataca-lo. Entre os positivistas ligados ao Comte da primeira fase estava Émile Durkheim e sua forte influência na Nova Sorbonne. Por outro lado, os adeptos da última fase de Comte fundaram o *Institut de L'Action Française*, que propagava o catolicismo e a política positivistas, combatendo com todas as forças a ascendência de Durkheim.

O ponto é que Comte, ao unir o calor da poesia com a frieza da razão, se aproximou da direita francesa. Os escritos do Comte religioso eram interpretados como protestos contra a Revolução, o que configurava um cenário polarizado por republicanos defensores do primeiro Comte, e reacionários ou monarquistas vinculados à segunda fase do positivismo, ou seja, ambas as posições associadas a ideologias políticas e interesses nacionalistas. Fato é que a importância de Comte pode ser notada pela influência do positivismo mesmo em grupos opositores. Mais que isso, o pensamento de Comte representa a possibilidade de interpenetração entre a cultura do entendimento e a cultura do

sentimento. Duas linhas que se cruzariam e se afastariam ao longo da história da sociologia.

No início do Século XX, quando a sociologia lutava para assegurar posição dentro da universidade, a Sorbonne atravessava uma reforma marcada pelo anticlericalismo. Adversários de Durkheim acusavam os republicanos de radicalizar na reforma em nome da "nova ciência". A Sorbonne de Durkheim estava marcada por uma euforia científica cuja ordem era primar pela metodologia dos trabalhos. Segundo Lepenies, o melhor exemplo dessa fase está nas *regras do método sociológico*, que recorria à metafísica para abstrair uma ideia de fato social "totalmente diversa e totalmente independente dos indivíduos" (1996, p.55). Lepenies descreve o cenário universitário parisiense do início do Século, onde os estudantes iam gradativamente trocando as leituras de Molière, Racine e Rousseau por leituras de fichas, catálogos de fontes e comentários sobre os mesmo clássicos. Em vez de formação de um gosto, a literatura tornou-se um exercício de memória. A sociologia estava entre ser alçada à categoria de ciência-chave para compreensão da sociedade industrial e ser identificada como símbolo da decadência do indivíduo criativo por conta da especialização dos saberes. Durkheim havia se tornado o pivô desse conflito. Rasgada ao meio, a sociologia francesa encontrava, do lado oposto a Durkheim, um intelectual cuja raiz está fixada nas Letras. Em plena tendência à especialização, Gabriel Tarde não encontrou espaço para difundir um sistema capaz de combinar ciências e inspirações poéticas. Se, por um lado, sua proximidade com a literatura o tornava alvo dos cientistas, estava protegido dos dogmatismos aos quais aqueles que pretendiam realizar a verdadeira ciência deveriam sucumbir.

Tarde publicou *Fragmentos de uma história futura*, romance utópico onde as fantasias sociológicas do autor remontam como funcionariam as organizações coletivas no Século XXI. Antes de uma sugestão de futuro, o livro é um retrato do presente, lembra Lepenies (1996, p. 63). Vê uma sociedade mais livre de pressões e, assim, menos orientada para o coletivismo e mais individualista. Tarde preconiza o fim da própria sociologia proposta por Durkheim, que o acusava de mero literato. Já Tarde desqualificava Durkheim como "escolástico". Mais que uma questão de posições, a polêmica desenhava o conflito na nova Sorbonne, momento em que a sociologia já havia superado a fase de fé científica de Taine e Renan para se transformar em um caldeirão fervente.

A disciplina formulada por Durkheim era segura de si e estava pautada no código moral. No entanto, ainda que a França estivesse passando das ideias gerais e retóricas brilhantes para o estudo dos fatos através do rigor metodológico, encontraria no movimento anti-sociológico outro eixo de discussão, encabeçado por Charles Péguy, polemista, lojista, editor de publicações que rejeitou a carreira universitária, mas não se furtou a lançar fortes críticas ao que chamou de "espírito da época". Referia-se ao cientificismo e sua pretensão de se equiparar a Deus. Péguy admirava os santos e, segundo Lepenies, estava mais próximo do socialismo de Francisco de Assis do que do socialismo de Karl Marx (1996, p.71). Admirava Bergson, cuja filosofia tocava a metafísica e reservava espaço para a imaginação.

Embora cheia de percalços, a trajetória da sociologia tende a se consolidar e ganhar o terreno até então ocupado por literatos. A experiência de Durkheim em Berlim o fez unir o espírito cartesiano e a tendência à simplificação dos franceses com a capacidade dos alemães de complexificar a realidade[2]. Durkheim estava convencido da complexidade da vida social, mas via nos alemães um modo confuso de pensar que os enclausurava em um irracionalismo.

O suicídio de um aluno em 1902 levou a questionamentos sobre o sistema educacional francês, especialmente a respeito dos valores sobre os quais se assenta a "saúde física e moral" dos alunos. Os professores não podiam mais falar sobre a reverência à honra, a segurança da família ou o consolo da religião. O professor Maurice Barrés posicionava-se ao contrário e apontava a responsabilidade de Durkheim.

> Na interpretação de Barrés manifestava-se a atitude ambivalente com relação à escola francesa de sociologia, que caracterizava a atitude da intelectualidade literária de direita; ela condenava as concepções de Durkheim porque personificavam a ameaça que representava para a cultura clássica francesa a perda dos valores na sociedade moderna, mas não podiam prescindir dessa sociologia como fonte de sua própria inquietação política (LEPENIES, 1996, p.85).

Escritores simpatizantes da direita literária como Barrés e Paul Bourget esforçavam-se para descobrir referências no sentido de contrapor a escola de Durkheim.

---

[2]Durkheim "chegou a esse prognóstico, entre outras razões, por uma comparação do caráter nacional dos dois países. Os franceses eram cartesianos insuperáveis: buscavam sobretudo clareza e tendiam por natureza a uma explicação simples de fatos complexos. Por outro lado, esqueciam-se do quanto a vida social era na verdade complexa. Para os alemães, ao contrário, nada parecia simples; muito frequentemente duvidavam da possibilidade de compreender o mundo e retraíam-se em um irracionalismo" (LEPENIES, 1996, p. 79).

Balzac, autor da *Comédie humaine* e que se considerava *docteurès sciences sociales*, se tornou um modelo para os sociólogos. Entre outros nomes da intelectualidade francesa e suas posições, confusas, por vezes, a linha que demarca a distinção entre a literatura e a sociologia se tornava mais difusa. Escritores se diziam sociólogos, enquanto Durkheim não desprezava a importância do conteúdo da literatura realista[3].

A sociologia surge na tensão entre as ciências naturais e uma literatura realista, o que exprime a tensão entre razão e desrazão. O dilema estava posto: o discurso de orientação da sociedade deve estar respaldado por números, estruturas e leis de movimento ou, por outro lado, deve falar ao coração dos homens? Na Alemanha, a sociologia não se constitui como um modelo disciplinar, mas a partir de uma ideologia hostil à ciência, tentativa de justificar o atraso político através da crítica dos efeitos da modernidade em seus aspectos. Além disso, é preciso destacar o peso da cultura alemã e sua especificidade. Justifica-se pelas palavras de Ernst Troeltsch, que entende a Alemanha como "o país do destino permanentemente sombrio" (1996, p.203). No caminho que levava a Alemanha do Romantismo à Ilustração havia a incontornável marca dos sentimentos intensos, da tendência à "poetização de tudo", diria Ernest Renan em relação aos alemães.

O alemão historicamente questiona sobre sua condição e, de acordo com Lepenies, mais no sentido de contrapor do que de investigar as causas de seus problemas. Questões como romantismo x ilustração, cultura x civilização e razão x sentimentos indicavam a atenção que o pensamento alemão dava ao lado interior, espiritual ou subjetivo. As flexões intelectuais na Alemanha eram tocadas por pensadores e poetas, ao contrário da França e da Inglaterra, orientadas por cientistas e *hommes des lettres*. Esse traço idealista na Alemanha produziu críticas severas à ilustração na literatura. Há algo de anti-social e poético tanto na escrita quanto na leitura, de maneira que a fixação no universo social era o que definia os alemães por aquilo que eles definitivamente não são. O romance expressa uma realidade oposta à poesia, despertar sentimental expresso em versos que deveria ser também o fim da ciência. Do mesmo modo, os alemães não admitiam a pretensão científica de determinar os limites do conhecimento da natureza. Dilthey queria proteger as ciências humanas das ciências naturais e para tanto, deveria orientar a ciência em direção à poesia (1996, p.214). Ou seja, ajustar o foco das ciências humanas para a pergunta: "o que é a

[3] Para Durkheim, a literatura fornece pronta uma provisão de tipos aos quais a sociologia poderia recorrer com grande vantagem, pois autores como Lamartine e Chateubriand já haviam desenvolvido uma distinção entre o suicídio egoísta e anômico, bastante instrutiva para a sociologia (LEPENIES, 1996, p. 90).

vida?" Trata-se de uma concepção que presta contas com as referências do classicismo e do idealismo alemão. Ao trazer a vida para as ciências humanas, a crítica alemã pretende se contrapor não às ciências naturais, mas ao racionalismo crescente em toda Europa. Dilthey mais tarde seria reconhecido pelo importante papel naquilo que se convencionou chamar filosofia da vida.

Enquanto a arte alemã buscava resistir à tendência da ilustração, a arte tornava-se cada vez mais democrática na Europa, aproximava-se da realidade e se assemelhava à ciência. Na França, esse processo era ainda mais evidente em face da nova literatura: Balzac, Taine e Zola "examinavam a realidade com o bisturi da ciência" (1996, p. 215). A ordem da realidade deveria aparecer na obra de arte. Dilthey invocava os poetas alemães a abandonarem o romantismo e foi no Círculo de George que esse movimento ganhou força.

Mais que um poeta, Stefan George chegava a ser visto como um profeta pelos mais entusiastas. Intelectual influente, manteve um círculo de amizade onde discutia a cultura e o declínio de uma poesia disposta a ceder às tendências realistas da literatura. Por essa razão, a poesia era protegida das demais formas de escrita, movimento que somente na Alemanha teve força para instituir uma ruptura. "A razão disso estava no fato de que a língua era tanto um fenômeno social como natural: nesse sentido a literatura fazia parte da sociedade, mas a poesia, da natureza" (1996, p.220). A poesia como algo oposto à ciência e à literatura é uma particularidade alemã que remete ao âmbito do espírito. O poético era tomado como o originalmente humano, a própria refutação do social a partir de uma órbita espiritual. Stefan George odiava a profissionalização da literatura na modernidade. Assim, a Alemanha aparece como o país não literário do Ocidente, pois a literatura significava o mesmo que a civilização, ou seja, um produto da modernidade e suas tendências totalizantes que precisava ser combatido.

Thomas Mann é uma figura emblemática como intelectual cuja alternância de posições marca a distinção entre poesia e literatura. Estava na contraposição ao espírito alemão de desprezo pelo literário, pelo menos até a iminência da guerra, que o fez assumir posição mais "alemã". Passou de uma relação de afinidade para uma posição crítica com a Ilustração literária (1996, p.228). Mais tarde, mesmo manifestando-se favorável à contra ilustração, sofreu influência dos problemas propostos por Max Weber[4]. Diante de toda

[4] "*A ética protestante e o espírito do capitalismo* – é a fórmula escolhida pelo próprio Max Weber e pela qual pode se caracterizar uma parte importante de sua obra. Ela também marca a obra de Thomas Mann, que

polêmica a respeito da sociologia e sua pretensão de ser a formadora de opinião, a heteróclita teia de manifestos pró-ilustração e contra-ilustração apontava para a configuração política na Alemanha. O quadro por vezes engendrava relações de cooperação e parceria entre literatos e sociólogos. Importa dizer que a sociologia, desde a sua formação, ocupa um espaço limiar entre a literatura e a racionalidade científica. Tal divisão expressa certa atitude iluminista cuja pretensão é separar o real do ficcional. Em outros termos, de um lado, a verdade dos fatos como propriedade exclusiva das ciências sociais, e do outro lado, a criação imaginária, marginalizada como passatempo, diversão etc. A seguir, entrarei no problema específico do embate entre as narrativas que têm a pretensão de mostrar a realidade e as narrativas ficcionais. Para tanto, as leituras de Paul Ricoeur e Wolfgang Iser ajudam a constituir o problema e mostrar as devidas passagens, isto é, desconstruir o discurso que vincula o científico ao real, na medida em que tira do exílio da fantasia lúdica as narrativas ficcionais.

1.2 **A fria razão cientificista versus a cultura dos sentimentos como pano de fundo para o embate entre a sociologia e a literatura**

Reservadas as especificidades regionais, o trabalho de Lepenies permite concluir que a pretensão da sociologia de elaborar uma concepção de mundo fincada em uma racionalidade que despreza os sentimentos soa como arrogante no ambiente contemporâneo. Historicamente, o terreno onde está calcado o discurso que advoga o caráter científico da sociologia é poroso e penetrado pela intuição literária e pelas inspirações poéticas. Portanto, a primeira questão que se impõe ao problema envolvendo teoria social e arte se refere à representação. Sociologia e literatura praticam textualidades; constroem os homens através do texto e não existem fora dele. O conhecimento sobre os homens emerge dos textos produzidos tanto pela sociologia, quanto pela literatura; nesse sentido, a pretensão de se aproximar das ciências naturais esbarra na distinção fundamental de Bakhtin. Enquanto as ciências exatas e a biologia existem fora do textual, as ciências humanas não escapam do texto e consequentemente da tarefa de interpretá-lo. Trata-se de um problema apontado para a representação e sua inevitabilidade.

---

repetidamente se referia à secularização do espírito religioso, sua profanação desrespeitosa, como uma de suas tendências básicas" (LEPENIES, 1996, p. 306).

Enquanto formas de representação, é lícito transitar pelos campos da ciência social e da literatura explorando suas fronteiras e interseções. A desconstrução dos pressupostos cientificistas da sociologia e de suas estratégias retóricas de reivindicação da própria legitimidade conduz a buscar perspectivas mais próximas de uma antropologia literária. Aqui a questão proposta por Lepenies em *As três culturas* é ponto de partida para pensar a tensão envolvendo a narrativa sociológica e a narrativa ficcional.

> Com isso, desde cedo se estabelece um processo de purificação no interior das disciplinas: áreas de especialização como a sociologia, que ainda devem conquistar seu reconhecimento dentro do sistema das ciências, buscam obter esse reconhecimento distanciando-se das formas literárias primitivas da própria disciplina, que procedem de modo mais classificatório-narrativo que analítico-sistematizador. Esse processo resulta numa competição de interpretações entre uma intelectualidade literária constituída por escritores e críticos e uma intelectualidade ligada à ciência social. O problema da sociologia está no fato de que ela pode sem dúvida imitar as ciências naturais, mas não pode efetivamente tornar-se uma ciência natural da sociedade. Se renunciar, porém, à sua orientação científica, ela retorna a uma perigosa proximidade com a literatura (LEPENIES, 1996, p. 17).

O dilema transcorre dos esforços de intelectuais que, desde a sua fundação, procuravam manter a disciplina sociológica longe do menor resquício de identificação com o literário. Tal inclinação manifesta o desprezo por narrativas calcadas na imaginação. Há uma relação entre os mecanismos de controle e a emergência do romance que aparece no normativismo poético renascentista e se estende ao pensamento de vanguarda. A ficção se mostra como um desvio do caminho da realidade a ser descoberta pela razão ocidental. Segundo a tese de Luiz Costa Lima (2007), a partir da Renascença, a razão, reconhecendo a potência de desvio contida no imaginário, passa a monitorar os usos e práticas da ficção. As obras do imaginário, isto é, as obras de ficção tornaram-se alvo do controle que se manifesta em diversas frentes. Na sua *Trilogia do Controle*, formada pelas obras *O controle do imaginário* (1984), *Sociedade e discurso ficcional* (1986) e *O fingidor e o censor* 1988), Luiz Costa Lima transita sobre diversas frentes para mostrar as formas de controle das obras literárias. Parte da emergência da experiência subjetiva na medida em que ocorre o retraimento das verdades inscritas pela divindade, o mundo ordenado e orientado cosmicamente pelo discurso religioso. "À medida que Deus por assim dizer se retraía da Terra, a instância subjetiva passava a se destacar como instrumento de revelação da verdade (2007, p.233)". Há uma tensão entre o discurso da ficção e o discurso do poder, que é o discurso da verdade. O autor combate a razão como aquela que fornece o discurso redentor e alerta para os riscos do controle do imaginário, com destaque parao efeito

perturbador de transformar a literatura em mera instância compensatória em relação ao mundo:

> A prática ocidental da verdade só tem sido capaz de tolerar o ficcional enquanto o dobra e o domestica, isto é, quando nele pode reconhecer a encenação alegórica de uma parcela sua. Só enquanto ilustração pode deixar de ser visto como concorrente da verdade e ser convertido em mera fábula, em divertimento permitido, senão mesmo em instrumento didático eficaz. E, não sendo possível essa dose de alegoria, poderemos especular que nunca a ficção estará protegida contra o exclusivismo da verdade (COSTA LIMA,1988, p.308).

Estaria, assim, a literatura em posição oposta às ciências históricas e sociais, ruptura que neutraliza as possibilidades de diálogo entre a obra ficcional e as fontes históricas?

A trilogia do controle marca um deslocamento na obra do autor, que vai do paradigma estruturalista em direção ao diálogo com as teorias da recepção. Costa Lima vai refinando o problema do controle das narrativas ficcionais inspirado na obra de Erich Auerbach e sua *Mimesis*, livro cujo formato transgride as fronteiras entre o histórico e o literário ao percorrer a trajetória da representação poética ocidental. Filólogo alemão de grande contribuição para os estudos literários, Erich Auerbach remonta a história pelo método interpretativo de trechos clássicos da literatura. A mimesis é o que possibilita a realização da meta- história, ou seja, uma categoria ou conjunto de categorias que possui uma incidência temporal, uma representação do homem em um ambiente temporal (COSTA LIMA, 2007, p.763). Seria então através da função mimética que se pode captar a função social das obras literárias? Buscando avançar nessa discussão, tenho em mente como objetivo apresentar o desdobramento da ideia de mimesis a partir das contribuições de Paul Ricoeur e Luiz Costa Lima.

De acordo com Ricoeur, é através da narrativa que podemos experimentar outros tempos, proposição que humaniza o tempo e o articula com uma estrutura de sentido. A noção aristotélica de m*ythôs* é a que melhor corresponde a uma estrutura narrativa que agrega sentido à noção de tempo. Em outras palavras, a ideia de tempo somente faz sentido ou somente pode ser humanamente apreendida se expressa através das narrativas[5]. Ricoeur parte de tal premissa para pesquisar a experiência do tempo em narrativas históricas e

[5] Diz Ricoeur: "Chegou o momento de ligar os dois estudos independentes e pôr à prova a nossa hipótese básica, qual seja, de que existe, entre a atividade de narrar uma história e o caráter temporal da experiência humana uma correlação que não é puramente acidental. (...) Ou, para dizê-lo de outra maneira: o tempo torna-se humano na medida em que está articulado de modo narrativo, e a narrativa alcança sua significação plenária quando se torna uma condição da existência temporal" (RICOEUR, 2012 I, p. 93).

ficcionais e seu primeiro passo é no sentido de articular a experiência do tempo contida nas *Confissões* de Agostinho com a *Poética* de Aristóteles.

Paul Ricoeur está relendo a poética de Aristóteles e buscando alargar o conceito de mimese. Concebe através da *tríplice mimese* o caminho que liga a ética (real) à poética (imaginário). A forma como se desenrola a experiência da ficção atravessa três etapas. Primeiramente, considera-se o mundo pré-narrativizado, o conjunto de referências constituintes da base ontológica. Aquilo que orienta as ações e que o sujeito carrega, o mundo *pré-figurado*, que Ricoeur chama de *mimesis I*. A entrada na obra pressupõe uma pré-compreensão do mundo da ação, que o autor ramifica em três categorias: as estruturas inteligíveis, os recursos simbólicos e o caráter temporal (2012I, p.96). Corresponde à capacidade de identificar a ação na intriga, à aptidão para identificar as mediações simbólicas da ação e às características temporais que dão procedimento à ação. Nesse ponto, destaca-se a forma como Ricoeur traz uma teoria da narrativa para o arcabouço hermenêutico, expresso pela seguinte lógica: para compreender como representar ou imitar uma ação, primeiro é preciso situar como se dá o agir humano em sua dimensão estrutural, simbólica e temporal.

Em seguida, trata do conjunto de diversos elementos estruturados textualmente e que *configuram* um mundo ficcional, ou seja, a própria construção poética, classificada como *mimesis II*. Refere-se ao reino do *como se*, da construção da intriga (*mythôs*), o que permite atribuir novos sentidos ao mundo. A intriga possui a função de integração, o que permite pensar em uma mediação "entre a pré-compreensão do mundo e a pós-compreensão da ordem da ação" (RICOEUR, 2012I, p.114). Integra, primeiramente, por que cria uma via de relações permutáveis entre "incidentes individuais" e a "história como um todo". Forma, a partir de pequenos incidentes e peripécias uma história narrada, o que marca a passagem do estado de mera sucessão de eventos para uma configuração (idem). Novamente recorre a Aristóteles para justificar a intriga como configuração pelo elemento da concordância-discordância e considera ainda as características temporais que permitem acompanhar a história.

Como a atividade literária não está limitada ao texto em si, a *mimesis III* destaca a *refiguração*, que ocorre pelo ato de ler e a consequente interseção do mundo do leitor com o mundo da obra. "A mimesis II em sua inteligibilidade exige como complemento um terceiro estágio representativo que também merece ser chamada de mimesis" (RICOEUR,

2012I, p.122). Em sequencia, parte da vida em sua dimensão ampla para o mundo da obra e desagua no mundo da vida do leitor. Nas palavras do autor, “seguimos o destino de um tempo prefigurado a um tempo refigurado pela mediação de um tempo configurado” (2012I, p.95). Portanto, há um arranjo marcado pelas ações (pré-figuração) e um arranjo impregnado de significações (configuração). A habilidade mental de articular presente, passado e futuro permite a projeção de mundos contida nas narrativas. O sentido de uma obra é dado pela configuração da experiência, etapa intermediária entre a mimesis I e a mimesis III, isto é, o antes e o depois do texto (2012I, p.94). Trazido ao plano da existência, o deslocamento da mimesis I para a mimesis II corresponde ao movimento que se desloca o sujeito das referências preestabelecidas para reconfigurar, a partir da criação imaginária de outras referências, outros mundos. A hermenêutica circular de Ricoeur, que parte do ser, passando pela obra e culminando no ser da obra, está mais próxima de Heidegger que da tradição romântica. Quer dizer, o que cabe interpretar em um texto “é a proposição de mundo que eu poderia habitar” (2012I, p.138), a ressignificação do mundo, por assim dizer. Embora alinhado a uma perspectiva fenomenológica, a refiguração na teoria da narrativa de Ricoeur pertence ao contexto que supera a concepção de texto fechado e privilegia o papel do leitor no processo de atribuição de sentido à obra. Reconhece inclusive as referências teóricas consonantes com sua articulação entre a mimesis II e a mimesis III.

> Se a composição da intriga pode ser descrita como um ato do juízo e da imaginação produtiva é na medida em que esse ato é obra conjunta do texto e do seu leitor, do mesmo modo que Aristóteles dizia que a sensação é obra comum do sentido e daquele que sente. (...) É ainda o ato de ler que se junta ao jogo da inovação e da sedimentação dos paradigmas que esquematizam a composição da intriga. É no ato que ler que o destinatário brinca com as exigências narrativas, efetua os desvios, participa do combate entre o romance e o antirromance e experimenta o prazer que Roland Barthes chamava o prazer do texto. É o leitor que termina a obra na medida em que, segundo Roman Ingarden em *A obra de arte literária* e Wolfgang Iser em *O ato da leitura*, a obra escrita é um esboço para leitura; o texto, com efeito, comporta buracos, lacunas, zonas de indeterminação (...). O ato de leitura é assim o operador que une mimesis III e mimesis II. É o último vetor da refiguração do mundo da ação sob o signo da intriga (RICOEUR, 2012I, p. 131-132).

Ricoeur procura estabelecer os limites de cada campo de estudo ao confrontar a semiótica com a hermenêutica. Para o autor, a semiótica está baseada na abstração da mimesis II, pois “considera as leis internas da obra literária sem levar em conta o antes e o

depois do texto”[6]. Já um estudo hermenêutico considera o processo através do qual a configuração do texto (II) age como intermediário entre a prefiguração do campo prático e a refiguração pela recepção. Para Paul Ricoeur, as operações de compreensão do sentido dos textos devem conduzir à compreensão de si e é através desse modelo triádico de mimesis que investiga as relações entre o tempo e a narrativa.

A obra literária é um discurso de projeção de um mundo que depõe sobre os homens – aí se revela a base ontológica da hermenêutica de Ricoeur. O texto é uma estrutura de significação que corresponde a uma proposição de mundo, um mundo próprio e autônomo em relação a seu autor e que precisa ser habitado. Nesse sentido, a obra libera uma facticidade ontológica, uma possibilidade de ser, um sentido de pertencimento ao mundo proposto que Ricoeur chama de referência de segundo grau. Nessa direção, o que aproxima a narrativa histórica da narrativa ficcional é, primeiramente, a incorporação do ato de leitura como momento de realização do texto. Os dois modos clássicos de discursos narrativos, a narrativa historiográfica e a narrativa ficcional, se diferem em suas bases referenciais, mas bases interagentes, que estão constantemente em permuta. A história tem como referência acontecimentos que realmente ocorreram, portanto é o real passado que orienta a intencionalidade histórica. De fato, o passado é o *não mais*, aquilo que pode ser alcançado somente através dos vestígios deixados pelos registros e pelos trabalhos de outros historiadores. Diante dessa condição, cabe a pergunta: como produzir uma narrativa comprometida com a realidade do passado e ter que operar apenas com vestígios?

> Sigamos, em benefício da história, o subentendido do primeiro sentido: alguém passou por ali; o vestígio convida a seguir, a remontar, se possível até o homem, até o animal, que passaram por ali; o vestígio pode ser perdido, pode até se perder, não levar a lugar nenhum; pode também se apagar, pois o vestígio é frágil e precisa ser conservado intacto, se não, embora a passagem tenha ocorrido, ela simplesmente terminou; é possível saber, por outros indícios, que homens, animais, existiram em determinado lugar: permanecerão para sempre desconhecidos se nenhum vestígio levar até eles. Portanto, o vestígio indica aqui, ou seja, no espaço e agora, ou seja, no presente, a passagem passada dos vivos; ele orienta a caça, a busca, a pesquisa, a investigação. Ora a história é tudo isso. Dizer que ela é um conhecimento por vestígios é recorrer, em última instância à significância de um passado terminado que, no entanto continua preservado em seus sinais(RICOEUR, 2012 III, p. 204).

[6] “Para uma semiótica, o único conceito operatório continua sendo o texto literário. Uma hermenêutica, em contrapartida, preocupa-se em reconstruir todo o arco das operações mediante as quais a experiência prática dá a si mesma obras, autores e leitores. Ela não se limita a colocar a mimesis II entre a mimesis I e a mimesis III” (RICOEUR, 2012 I, p. 95).

Quando Ricoeur traz os instrumentos da narrativa histórica para uma questão de significância, está afirmando que ler textos históricos é refigurar o tempo, operação mimética própria dos textos literários. "O vestígio é um efeito-signo", diz. Ou seja, o historiador constitui signos em cima de vestígios. O ponto aqui é destacar o resgate do imaginário para o conjunto de funções através das quais a narrativa histórica é construída. Segundo Ricoeur, a narrativa histórica toma por empréstimo a referência metafórica comum nas obras poéticas, inspiradas na imaginação. Textos literários e históricos dependem da refiguração do tempo; ocorre que a história é aceita dentro de uma configuração realista do tempo. Operações intelectuais alocam a narrativa histórica dentro de um tempo-espaço – daí a importância do calendário enquanto tempo universal[7] – ainda que as passagens dos eventos não possam ser vistas. Ao ler um livro de história, ajustamos nossa leitura de modo a instaurar uma relação de cumplicidade entre a voz que narra e o leitor implícito. "Suspende-se voluntariamente sua desconfiança" (RICOEUR, 2012 III, p.318). Portanto, o acontecimento passado que não foi presenciado, mas está registrado pela escrita, depende tanto do imaginário quanto as obras de ficção. Isto é, a função representativa da imaginação suplementa o histórico e o fictício, condição que tende a aproximar tais categorias.

> (...) esses empréstimos que a história faz da literatura não poderiam ser confinados ao plano da composição, ou seja, ao momento da configuração. O empréstimo concerne também à função representativa da imaginação histórica: aprendemos a ver como trágico, como cômico etc. determinado encadeamento de eventos. O que constitui precisamente a perenidade de certas grandes obras históricas, cuja confiabilidade propriamente científica foi, no entanto minada pelo progresso documentário, é a exata adequação de sua arte poética e retórica à sua maneira de ver o passado. A mesma obra pode, portanto, ser um grande livro de história e um admirável romance (RICOEUR, 2012 III, p. 318).

Ricoeur defende que o leitor implícito da narrativa histórica é aquele que refigura o tempo ocorrido ou imaginado. No terceiro volume, defende que a grande experiência dos homens com o tempo é proporcionada pelo romance. O tempo potencializado, rememorado, acelerado ou vagaroso, o tempo parado – experiências potencializadas do tempo que Ricoeur identifica nas obras de Marcel Proust, Thomas Mann e Virginia Woolf.

Desse ponto é possível traçar uma linha de tensão dividindo as narrativas que procuram lidar com os fatos dentro de uma proposta de captação precisa dos objetos, de

---

[7] Segundo Ricoeur, o calendário opera como um conector entre o tempo vivido e o tempo do mundo, é só a partir dessa conexão que é possível pensar no tempo histórico. Ver RICOEUR, 2012 III, p. 177-185 (*Entre o tempo vivido e o tempo universal: o tempo histórico*).

um lado, e as narrativas poéticas, marcadas pela exploração do valor estético da linguagem e assumidamente imaginadas, do lado oposto. Caracteriza-se a construção do corte entre realidade e ficção nas narrativas e da sequente hierarquização dessas categorias. Como destacado por Lepenies a respeito da fundação da sociologia e por Costa Lima a respeito da trajetória da história desde o *ancien régime*, há um esforço de inspiração iluminista que pretende consagrar a obra científica como modelo de excelência do conhecimento, o mais próximo da realidade que se pode chegar. O discurso da verdade prescreve o afastamento da razão cientificista em relação ao discurso da ficção, tendência arrogante, segundo Lepenies, e que revela um caráter político, segundo Costa Lima. O imaginário foi deslocado do centro de expressão do ficcional no momento em que as próprias ficções se alinharam ao discurso da verdade. Como resultado, ao discurso ficcional foi conferido um valor menor; uma vez domesticado nas malhas do controle, foi dissociado de sua função orientadora. No entanto, como foi mostrado pela minha leitura de Paul Ricoeur, os empréstimos recíprocos que permeiam as narrativas ficcionais e históricas, que o autor chama de "referência cruzada", expõem a tensão entre o ocorrido e o inventado. "A história se serve de alguma maneira da ficção para refigurar o tempo, por outro lado, a ficção se serve da história com o mesmo intuito" (RICOEUR, 2012 III, p. 312). Quer dizer, as narrativas históricas e as narrativas ficcionais não correspondem a gêneros de distinção nítida, mas formatos marcados pela interpenetração mútua de suas referências. Não obstante, os mecanismos que englobam a recepção do texto permitem a aproximação entre a narrativa histórica e a narrativa literária. É através da teoria da leitura de Ricoeur que podemos pensar em um espaço comum para trocas entre a história e a ficção[8].

A leitura desses autores permite evidenciar os mecanismos de separação das ciências humanas em relação à arte. No entanto, ao desprezar tais passagens, um campo de investigação se fecha em dois polos diferenciados entre si, tendência à especialização cujo resultado imediato aponta para uma relação de poder, na linha de Costa Lima. Neste trabalho, não há a pretensão de extrair notas realistas de uma obra de arte, mas alinhado à tese de Ricoeur, perceber as trocas entre o histórico e o ficcional, partindo da hipótese apresentada, que privilegia o imaginário como alimento das narrativas do tempo. Interseção é a noção chave para situar o trabalho a ser realizado. Com base na ideia de

[8] Explica o autor: "Fingimos crer que a leitura só diz respeito à recepção dos textos literários. Ora, somos leitores de história tanto quanto de romance. Toda grafia, portanto a historiografia, remete a uma teoria ampliada da leitura" (RICOEUR, 2012 III, p. 311).

“referência cruzada” de Ricoeur, cabe identificar o conjunto formado pelos elementos comuns de outros dois conjuntos, a saber, a teoria social e o cinema.

Considera-se, ainda, o fato de que é o leitor que suplementa e conclui a obra, tese cujo privilégio conferido à imaginação abre a possibilidade de realização de uma análise fílmica voltada para um período específico: as preocupações desconstrutivistas pós-1970. A emergência das estéticas da recepção e do efeito pertencem a um contexto marcado pela crítica do paradigma estruturalista e marcado também pelo esgotamento e crise das metanarrativas, dos modelos e discursos de progresso. A multiplicidade de vozes e fragmentação dos discursos e do próprio indivíduo levou a deslocamentos do objeto da teoria literária, centralizada hoje na interação entre o leitor e a obra.

1.3**O problema da legitimação do ficcional na teoria do conhecimento**

A noção de que um texto possui múltiplos significados já havia sido defendida pelo *new criticism*, influenciado pelos estudos hermenêuticos de Gadamer, cuja obra defendia a primazia da posição histórica do leitor como fator fundamental na produção de novos significados para os textos. No final dos anos 1960, tempo de revisão do estruturalismo, o resgate da abordagem hermenêutica indicava a linha de orientação metodológica das investigações nas ciências humanas. Na antropologia, o momento fica marcado pelo embate entre Lévi-Strauss, que busca formas universais de estrutura do pensamento usando os significados construídos para compará-los e verificar as suas invariáveis; e Geertz, que toma a rede de significados enquanto produzidos em contextos próprios, independente de suas variáveis. O esgotamento do paradigma estruturalista alimentou uma marcha hermenêutico-desconstrutivista, que tratou de incluir o texto dentro de um sistema variado de interpretações. Na teoria literária, precisamente no ano de 1967, o deslocamento teórico é notado pela série de artigos que não chegam a representar uma proposta sistemática homogênea, mas manifestam o que significaria uma virada nos estudos. Entre estes está o artigo de Hans Robert Jauss que resgata a hermenêutica de Gadamer para fundir a expectativa do leitor com o ato da leitura, proposta baseada na interação e que se volta para as condições históricas e sociais nas quais a obra é interpretada. A teoria da recepção de Jauss, no entanto, difere da teoria do efeito de Wolfgang Iser, embora ambas pertençam ao movimento conhecido como Escola de Constança. Para Iser, o texto é uma estrutura de indeterminação marcada por lacunas que permitem sua negação, o que possibilita a

comunicação. Iser está concentrado nos efeitos provocados pela interação da obra literária com o leitor. O que ativa os traços e as cores da obra floresce da experiência vivida da consciência no ato de leitura; somente a partir daí é possível extrair significados. Karl Erik Schøllhammer destaca que a teoria do efeito vai além da compreensão histórica que determina a obra de arte literária; define-se pela "simbiose dinâmica entre a intencionalidade artística e a sua virtualidade estética" (1999, p.117). Existe uma dimensão que não está nem na imaginação do leitor, nem no texto em si, mas na convergência desses dois. O valor estético de uma obra está posicionado em um plano de realização empreendido pelo leitor, que organiza uma estrutura coerente e constrói a própria representação. A articulação entre o texto objetivo da obra e a experiência subjetiva do leitor é realizada pelo imaginário, aspecto privilegiado na teoria literária do autor. O imaginário é aquilo que permeia a experiência de leitura de um texto, proposição que busca resolver a relação de oposição entre as noções de realidade e ficção (1996, p.10-11).

Toda ficção carrega traços do real, algo que se refere à realidade, porém sem esgotá-la. Trata-se de uma realidade que, uma vez provocada no texto, faz emergir um imaginário capaz de conduzir o leitor a se relacionar com ela (ISER, 1996, p.14). A literatura repete a realidade pelo fingimento e ativa o imaginário como propriedade do ato de leitura. Significa dizer que o imaginário não é uma faculdade que opera em si, pois depende de um estímulo externo. É ativado pela experiência subjetiva, nesse ponto, Iser está dissociando a imaginação na experiência literária com a ideia de intencionalidade (1996, p.259). A proposta teórica do autor é desenhada pela metáfora do jogo que ocorre entre as instâncias ativadoras e as intenções de uso. O problema em debate é trazido então para a esfera da interação. Desse modo, pode-se concluir que o jogo de ativação do imaginário é produto ativado por estímulos externos e, ao mesmo tempo, condição de produtividade a partir da interação. Iser está propondo uma dinâmica cognitiva e lança mão da ideia de jogo para expressar um vaivém, uma oscilação apontada para a auto constituição do sujeito. Privilegia a plasticidade humana ao tomar o fictício e o imaginário como disposições antropológicas.

O sentido de um texto não é dado aprioristicamente, nem deve ser buscado na intenção do autor. O sentido do texto também não é determinado pelo leitor, mas construído a partir da interação com a obra, o que aloca o receptor na condição de sujeito ativo.

> A teoria iseriana vai obviamente além das premissas de um modelo comunicacional e até pragmático de teoria literária. Em lugar de restringir-se a resultados interpretativos específicos, a análise de textos ficcionais se torna parte integrante de um processo dinâmico que começa com o texto, passa pelas estruturas interagentes, volta-se para a interação com realidades extratextuais e, por fim, permite ao leitor uma percepção da sua própria aquisição de experiência. A interação entre o texto e o leitor é vista como um processo criativo auto regulável, cujo resultado principal é uma abertura dialética e um sempre crescente movimento centrífugo, guiado pelo confronto entre esquemas textuais e perspectivas de interpretação no ritmo arbitrário e auto regulável do jogo (SCHØLLHAMMER, 1999, p.119-120).

Iser baseia sua teoria na fenomenologia de Husserl, Gadamer e Ingarden. O texto é uma estrutura a partir da qual o leitor elabora representações a partir de sinais deixados pela própria estrutura. A teoria literária de Iser está focalizada na relação entre a obra e o leitor, o que dá forma a uma categoria central em sua obra, o "leitor implícito". Trata-se de um leitor que emerge do texto na medida em que ele é processado pela experiência de leitura. É característica das obras literárias a capacidade de antecipar uma parcela dos efeitos que serão experimentados no ato de leitura, no entanto, a atualização do texto é particularidade de cada leitor. O ato de leitura consiste em lançar estratégias de seleção através das quais o leitor põe à prova suas expectativas em relação ao texto. Considera aspectos socioculturais pré-concebidos, as experiências e a soma de conhecimentos que Iser chama de repertório do leitor e que é confrontada com o repertório do texto na interação. O leitor, portanto, constrói uma dimensão própria para o texto a partir de seu horizonte. Com base nos estudos de Ingarden e certo de que o texto requer uma atividade de concretização, Iser elabora através do conceito de "leitor implícito" a atividade de concretização que responde ao horizonte de expectativas, oferecendo um sentido viável dentro da estrutural textual.

Ler implica a tarefa de co-autoria, partindo da condição de interdependência entre autor, texto e leitor. Assim, o leitor também pode ser compreendido pelo texto, já que é ele quem excede as fronteiras e concretiza a obra. Iser está atribuindo ao leitor um papel tão importante quanto o do autor para a consolidação da obra. É do diálogo entre a composição do texto e o leitor implícito que se constrói os sentidos da obra.

Neste trabalho, o emprego dos procedimentos da estética do efeito possibilita o mapeamento e localização do leitor implícito na obra. Destaco aqui três etapas referentes à forma de leitura: 1) estabelecer os pressupostos teóricos à análise da obra, etapa que tem por objetivo localizar o ponto de partida da leitura e produzir uma imagem do leitor

implícito; 2) identificar na obra a existência desse leitor, isto é, as representações que permitem suplementar a obra de tal maneira e; 3) verificar características desse tipo de leitura. Essas etapas buscam responder perguntas elementares: a partir de quais referências a obra está sendo lida? De que forma o leitor inscrito (implícito) na obra permite investigar suas representações? Para qual direção ruma esse leitor que ativa a obra? Corresponde, portanto, ao movimento circular proposto pela mimesis de Ricoeur, dessa vez, trazido para o eixo da teoria social e da obra artística. De um modo geral, por ora suficiente, parte-se do conjunto de referências de modo a formular um problema. Em seguida, a obra será lida a partir do conjunto de questões propostas pelas referências pré-estabelecidas. Finalmente, afluímos no mundo do leitor da obra.

1.4 — O cinema no discurso sociológico

A relação entre a realidade e a ficção nas narrativas se desdobra na coexistência das noções de verdadeiro e falso, dualismo que desagua em uma relação de poder, uma vez que o verdadeiro está vinculado historicamente aos moldes do bom e do belo, ou seja, aquilo que indica os rumos da sociedade. O falso, por sua vez, corresponde ao não-bom e ao não-belo, aquilo que se desenha pelo moralmente condenável. A crítica de Nietzsche direcionada às doutrinas morais de caráter racionalista e cristão é base não somente para toda uma geração de pensadores da modernidade, mas se espraia para a produção artística, em especial, para a produção cinematográfica. A seguir, apresentarei um breve apanhado de como essa discussão ganhou fôlego no cinema em sua fase inicial.

Há duas grandes concepções do cinema baseadas nas obras de dois grandes realizadores da primeira fase. Lumière e Méliès apontam, a partir de suas obras, para duas direções, o primeiro para uma filmagem empenhada em oferecer representações verossímeis da vida. Seus filmes mais célebres, *L'Arrivée d'um train en gare de la Ciotat* (*Chegada de um trem na estação de Ciotat*) e *La sortie de l'usine Lumière à Lyon* (*Saída de fábrica Lumière em Lyon*), se revelam como obras que aspiram o verdadeiro. Já o segundo procura se distanciar da realidade em seus experimentos, explorando o potencial artístico do meio. Não à toa, Méliès é considerado pioneiro no uso de efeitos especiais ao inventar procedimentos por meio de truques para incorporar a fantasia na imagem. Entre seus mais de quinhentos filmes, *Le Voyage dans la lune* (*A viagem à lua*) é um emblemático exemplo da potência do falso contida no cinema. A diferença entre essas

duas formas pode ser expressa pelas ideias de formalismo e de realismo. Hoje, com o progresso das tecnologias e a hibridização da imagem, o desenvolvimento das técnicas cinematográficas tornou ainda mais difusas essas classificações.

É certo que nas primeiras décadas do cinema havia somente uma teorização baseada nas impressões, mais informativa. Entusiasmo ou desânimo eram sentimentos que faziam parte desses escritos no período inicial. Havia também uma preocupação com os rumos da literatura, enquanto o próprio cinema era definido com base em outras artes, tal como fez Vachel Lindsay no artigo *The art of the movie picture*, de 1915. Referia-se ao cinema como "escultura em movimento", "pintura em movimento", "arquitetura em movimento", o que revela o substrato desse novo tipo de arte: o movimento (STAM, 2006, p.44). Não obstante, muitas questões sobre essa nova mídia ainda permaneciam em aberto e talvez a mais polêmica, herdeira de toda sobrecarga dos debates milenares promovidos pela filosofia e pela literatura, diga respeito ao realismo.

O conceito de realismo enquanto derivado da noção grega *mimesis* foi retornado no Século XIX como "movimento nas artes figurativas e narrativas dedicadas à observação e à meticulosa representação do mundo contemporâneo" (STAM, 2006, p.30). Emerge na França e assume uma postura de oposição aos românticos e neoclássicos. O realismo diferencia-se do naturalismo, cuja inspiração se concentra nos preceitos da biologia e tende a ser obsessivamente verista. Já o realismo se caracteriza por personagens individualizados e mergulhados em um ambiente social meticulosamente elaborado e baseado nas situações cotidianas.

> Os primórdios do cinema coincidiram com uma espécie de crise no projeto verista tal como expresso no romance realista, na peça naturalista (que chegava a pendurar carne verdadeira em açougues cenográficos montados sobre o palco) e em exposições obsessivamente miméticas. Um debate estático permanente no interior da teoria do cinema diz respeito aos questionamentos sobre se o cinema deve ser narrativo ou antinarrativo, realista ou antirrealista, em suma, questionamentos em torno da relação do cinema com o modernismo (STAM, 2006, p. 30).

A passagem reitera os dois grandes modelos através dos quais o cinema esteve baseado no princípio. A superação dos sistemas estéticos da arte tradicional e o interesse por uma arte não representacional era uma resposta ao esmagamento do subjetivo pelo racionalismo positivista. Foi a partir desse quadro que as produções cinematográficas procuraram orientação, mesmo sem um sistema teórico.

Hoje o cinema conta com uma inesgotável fonte de referências teóricas. O desenvolvimento tecnológico e a entrada de pensadores de outras áreas enriqueceu os debates na medida em que a imagem fílmica muitas vezes incorporava as análises da antropologia, da fenomenologia, da crítica literária, da psicanálise, da filosofia e dos pressupostos estruturalistas, culturalistas, marxistas etc. O discurso cinematográfico absorveu tudo isso de modo que não é possível separar a história da teoria do cinema nem da história da arte, nem da história do pensamento, concordam Robert Stam e Jacques Aumont[9]. Este último, um dos teóricos do cinema mais lidos na França e nos Estados Unidos, divide as teorias do cinema em seis grandes categorias[10].A passagem a seguir merece atenção especial, pois além de organizar o emaranhado de teses sobre o cinema, tem a função de orientar o estudo a partir daqui e de delimitar o alcance da análise fílmica que se pretende fazer. Vale notar que as duas primeiras abordagens teóricas correspondem aos modelos de Lumière e Méliès, do realismo e do formalismo.

> 1. Cinema como reprodução ou substituto do olhar: é a abordagem mais antiga e mais clássica: o cinema é o que faz ver o mundo, fazendo ver o que sem ele não é visível (Kracauer), permitindo inspecioná-lo melhor (Cavell), graças a propriedades de ubiquidade (Soriau), de objetividade mecânica (Vertov) ou de inventividade (Epstein), revelando-o em sua essência (Bazin), tornando, finalmente, o homem visível de outro modo (Balázs) Todas essas teorias insistem no parentesco entre cinema e fotografia; o cinema é a marca do visível e até mesmo marca do visível em movimento.
>
> 2. Cinema como arte: cinema é um sistema de formas, e o interessante nele não é – como nas abordagens realistas que acabamos de citar – o fato de ele reproduzir fielmente o real, e sim, ao contrário, o fato de ele se distanciar dessa reprodução. É a partir dessa capacidade do cinema em criar formas que lhe são próprias (e que não reproduzem formas reais) que ele pode ser considerado uma arte. Essa atitude realista foi reativada por Noël Burch (1969), David Bordwell e Thompson – que estudaram a história do cinema como a história das normas formais -e por Dudley Andrew, o qual procurou evidenciar fenômenos figurais considerados por ele a essência da arte.
>
> 3. Cinema como linguagem: a assimilação do cinema a uma linguagem foi, a princípio, uma metáfora, e ela só foi analisada com rigor a partir da década de 1960. Trabalhando um com base na linguística, outro com base na poética, Christian Metz e Pier Paolo Pasolini colocaram em evidência a inexistência de uma língua do cinema no sentido estrito,mas ambos propuseram equivalentes da língua (os códigos, para Metz; as operações sobre a realidade, para Pasolini). A

[9] Sobre essa afirmação, Stam diz: "A teoria do cinema, como toda escritura, é palimpséstica; exibe os traços de teorias anteriores e o impacto dos discursos de áreas vizinhas. A teoria do cinema deve ser vista como parte de uma longa tradição de reflexão teórica sobre as artes em geral" (STAM, 2006, p.24). Na mesma linha, Aumont justifica: "não existe teoria do cinema unificada que cubra todos os aspectos do fenômeno cinematográfico e seja universalmente aceita. Existem, em compensação, muitos trabalhos teóricos cuja extensão e coerência são variáveis e com preocupações muito diversas" (AUMONT, 2012, p.289).

[10]Aumont lembra que as seis categorias não são estanques e considera a circulação de muitos teóricos por entre esses aspectos. No entanto, "os que circularam não chegaram a fazer uma síntese convincente. As obras são mais panoramas do que verdadeiras sínteses" (AUMONT, 2012, p. 290-291).

> semiologia do cinema continuou a se inspirar na linguística (gerativa; Michel Colin; pragmática: Roger Odin, Francesco Casetti), procurando, porém, no cinema o que ele tem em comum com as estruturas profundas da linguagem ou com seus efeitos intersubjetivos.
>
> 4. Cinema como escritura: uma das dificuldades de comparação do cinema com uma linguagem é a sua natureza de imagem (em movimento). Por isso, vários teóricos tentaram compará-lo mais com escritura. É o sentido, por exemplo, dos equivalentes com o ideograma ou hieróglifo, propostos por Sergei Eisenstein. Em uma perspectiva diferente – mas não contraditória –, e também no sentido de várias tentativas, notadamente de análise fílmica, fundadas, de modo mais ou menos estrito, na noção de escritura tal como definida por Jacques Derrida, e que procuram, nos filmes, fenômenos escriturais, manifestando uma presença subterrânea, oculta da língua.
>
> 5. Cinema como modo de pensamento: a ideia de que as imagens são um dos meios do pensamento humano não é recente (ela remonta ao menos à Renascença). A propósito do cinema, os primeiros que levaram a sério sistematicamente foram Eisenstein, que continuou suas considerações sobre o hieróglifo cinematográfico, e Epstein, que fez do cinema a personificação mais ou menos mítica de um filósofo singular (em particular, de um filósofo do Tempo). Essa ideia está também na base dos trabalhos de Gilles Deleuze, que vê na história das formas cinematográficas a colocação em prática sucessiva de grandes funções mentais – o imaginário, a memória –, em um modo absolutamente diferente daquele de nosso psiquismo, descrevendo o cinema, portanto, como máquina de pensar.
>
> 6. Cinema como produção de afetos e organização do desejo: o cinema surgiu mais ou menos ao mesmo tempo que a psicanálise, e as relações entre os dois foram frequentemente observadas (p ex., Metz). O cinema narrativo foi com frequência analisado, nos últimos cinquenta anos, como uma representação bem rica e realista de fantasias, de neuroses, em geral, da psicologia humana. Quanto às formas de cinema que cultivam mais a imagem (cinema experimental, filmes de gênero fundados na ação), eles procedem da produção ou da reprodução de afetos (mas existem poucas teorias utilizáveis do afeto) (AUMONT, 2012, p. 289-290).

A passagem dos primeiros modelos teóricos - cinema como reprodução do olhar e cinema como arte – para os quatro modelos seguintes pode ser marcada pelo advento do som, que impôs novos parâmetros de realidade. Na década de 1940, alguns teóricos formalistas que defendiam a especificidade cinematográfica pelas suas diferenças com o real, tais como Arnheim e Balázs, se deparavam com um cinema altamente mimético em plena guerra. O movimento surgido na Itália era inspirado na escola realista francesa e voltado para uma reflexão crítica do próprio país. Robert Stam lembra que muitos "inventores de teorias do cinema" negligenciam a fundamental importância dos teóricos italianos[11]. De fato, os filmes e textos produzidos na Itália durante a Guerra chegaram à França tardiamente. Segundo Stam, Godard sugere no filme *História(s) do cinema*, que a Itália perdeu a sua identidade nacional depois da guerra e precisava de um resgate. A Itália

[11] "No período pós-guerra, a Itália transformou-se em um grande centro não apenas de produção cinematográfica, mas também de produção teórica na área do cinema, em revistas como *Bianco e Nero*, *Cinema*, *La Rivista del Cinema Italiano*, *Cinema Nuovo e Film crítica*, e coleções de prestígio como "*Biblioteca Cinematografica*" (STAM, 2006, p. 90).

precisava olhar-se no espelho e descobrir o valor do real. Cesare Zavattini, teórico neorrealista e roteirista cuja assinatura está presente em filmes como *Sciuscià* e *Ladri di biciclette* (*Ladrões de bicicleta*), ambos dirigidos por Vittorio de Sica, pregava a eliminação total da distância entre a vida e a arte (STAM, 2006, p.92).

Defensores da objetividade do cinema, Bazin e Kracauer acreditavam no poder das lentes de produzir uma imagem automática, sem a intervenção do homem. André Bazin, co-fundador do *Cahiers du Cinèma* (1951) e um dos críticos mais conhecidos, acreditava que o cinema foi capaz de superar o problema da representação em relação a seu objeto. O autor pensa as artes figurativas sob uma perspectiva ontológica, bastante influenciada por Sartre. Nesse sentido, afirma que a fotografia e o cinema liberaram a pintura de sua perseguição incansável pela semelhança. Explica o crítico: "por mais hábil que fosse o pintor, a sua obra era sempre hipotecada por uma inevitável subjetividade" (1991, p.124). O progresso técnico do cinema nos levaria a uma impressão literal do real, por isso o crítico condena os excessos de intervenção humana e manipulação dos filmes. O uso do plano-sequencia e as noções de profundidade de campo permitiam que os diretores criassem novas formas de representação mimética. Segundo Stam, a noção de profundidade de Bazin contém uma proposta de democratização da percepção, onde o "espectador se sente livre para explorar os múltiplos planos do campo" (2006, p.95).

Kracauer também tinha em vista o realismo, mas o extremismo com que submetia suas análises fazia de sua tese alvos de frequente contestação. Em *De Caligari a Hitler* (1947), Kracauer sustentava que o expressionismo da República de Weimar revelava uma aspiração do povo alemão à autoridade, aspecto que teria prefigurado o advento do nazismo. De modo geral, o objetivo final de suas análises era pensar vias democráticas para os meios de massa. Identifica a historicidade da forma como capaz de figurar o social. Assim, o cinema teria a vocação de registrar a realidade e, no nível psicológico, de revelar as obsessões e perturbações inconscientes de uma nação.

Da euforia à decepção, os sentimentos em relação ao cinema se intensificaram depois da guerra (1914-1918). Nos anos 1920, o cinema era apontado como propaganda de Estado, produzido como arte total, embebido de sinais pedagógicos cujo objetivo era "conduzir as massas". No entanto, os primeiros teóricos do cinema não se limitavam a preocupações políticas. Ao contrário, de acordo com Stam, pretendiam desenvolver formas de conciliar conteúdo político, criatividade artística e popularidade de massa (2006, p.54).

O Instituto Estatal de Cinematografia, primeira grande escola de cinema, fruto de tendências vanguardistas da arte soviética, estava concentrado em realizar experimentos de montagem capazes de gerar emoções e transcender a esfera individual. A escola soviética marca a substituição das formas de filmar no estilo bricolagem por reflexões sobre a montagem, para eles, fundamento de toda poética cinematográfica. Tal momento fica marcado mais fortemente pelos filmes de Sergei Eisenstein. Consideradas obras primas cinematográficas, *O Encouraçado Potemkin* (1925) e *Outubro* (1927) não são apenas filmes pioneiros em técnicas e filmagem e edição. Sua forma de montagem comportava um conjunto de acontecimentos dentro de um mesmo plano-sequência, o que significa uma revolução nas formas de associação e percepção. O encadeamento de imagens não obedece a uma ordem unívoca de cortes, abandonando a construção linear em nome de uma narrativa disjuntiva, truncada, que explora o potencial do cinema de uma forma até então nunca vista. Eisenstein trouxe o principio dialético para a arte cinematográfica. Seus planos artísticos não se resumiam a contar histórias, mas fazer pensar e provocar questionamentos ideológicos (STAM, 2006, p.57). Como teórico, criticava o realismo dramático e rechaçava a ideia de cinema como arte de contemplação estética. Deve ser, antes de tudo, transformador, revolucionário, capaz de provocar choques de consciência em relação aos problemas sociais. Dessa forma, criou uma estética marxista-hegeliana no cinema.

Para além das fronteiras soviéticas, os anos 1920 indicam a forte retomada do marxismo no pensamento Europeu, inaugurada por Lukács e sua *História e Consciência de Classe* e Karl Korsch em *Marxismo e Filosofia*. A respeito do cinema, os intelectuais da esquerda assumiam posições que iam de um antiamericanismo radical até o menosprezo pelo meio[12].Já para os movimentos de vanguarda, o cinema foi identificado como marca da modernidade urbana cuja ordem era a produção de sensações vívidas e intensas; seu ritmo encantava futuristas como Marinetti e surrealistas como Dalí. Walter Benjamin é, nesse contexto, um crítico cultural da esquerda marxista e atento aos movimentos de vanguarda. No ensaio *a obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*, considera que o caráter de disponibilidade múltipla do cinema o torna a mais social das artes. Apesar do fácil acesso, o cinema, assim como a fotografia, destruía a aura da obra, ou seja, o valor de presença da

[12] Escreve Robert Stam: Herbert Jhering preveniu, em 1926, que o cinema norte-americano era mais perigoso que o militarismo prussiano: milhões de pessoas estavam sendo cooptadas pelo gosto norte-americano; elas tornam-se iguais, uniformes (...)". Já Duhamel acusava "os apólogos da cultura de massa de permitir que o cinema se transformasse em um poderoso instrumento de conformismo moral, estético e político" (...) "Ridicularizou o cinema como um passatempo para escravos, um entretenimento para analfabetos, pobres criaturas estupidificadas pelo trabalho e pela ansiedade (...) (STAM, 2006, p.84).

obra artística acessado no momento de veneração do objeto. Por outro lado, no lugar da contemplação, o cinema provocava um diálogo com o espectador. Assim, como Kracauer, Benjamin estava atento às transformações nas formas humanas de sentir e perceber, reconhecendo na experiência da vida moderna a fonte de estímulos que agita o aparelho sensorial do indivíduo[13]. Entendia que, ao contrário do romance, o cinema proporcionava experiência gregária, portanto poderia ser capaz de energizar as massas no sentido revolucionário. O cinema distraí, mas não passivamente.

> Através da distração, como ela nos é oferecida pela arte, podemos avaliar, indiretamente, até que ponto nossa percepção está apta a responder a novas tarefas. E coo os indivíduos se sentem tentados a esquivar-se a tais tarefas, a arte conseguirá resolver as mais difíceis e importantes sempre que possa mobilizar as massas. É o que ela fal, hoje em dia, no cinema. A recepção através da distração que se observa crescentemente em todos os domínios da arte e constitui o sintoma das transformações profundas nas estruturas perceptivas, tem no cinema seu cenário privilegiado (BENJAMIN, 1996, p.194).

Para Adorno, a visão de Benjamin sobre o cinema não passa de utopismo tecnológico que torna a técnica um fetiche e ignora a função alienante do meio (2006, p.86). Adorno está concentrado nas falsas condições produzidas pela indústria cultural[14], condições que, segundo o autor, levam à alienação e a acomodação. Ao lado de Horkheimer, Adorno escreve "o livro mais negro", nas palavras de Habermas (2002, p.153), a *Dialética do esclarecimento*. Na obra, procuram mostrar como o esclarecimento se reverte em mitologia, na medida em que os objetos do conhecimento são reproduzidos pela ótica burguesa. Utilizando uma imagem iluminista, a questão do acesso ao esclarecimento deixou de ser a intensidade da luz que se lança sobre o objeto, mas o ângulo a partir do qual se produz e reproduz conhecimento, isto é, a perspectiva burguesa. Adorno e Horkheimer são radicais quando olham para a cultura de massa, pois consideram que todo tipo de arte voltada para grandes públicos são esvaziadas de conteúdo crítico. Precisavam, segundo Adorno, submeter-se às necessidades de mercado, ao contrário de sua ideia de arte erudita, que poderia ser "difícil" porque não precisava vender-se no mercado.

---

[13] Já em 1903, Georg Simmel produzia o argumento no qual Kracauer e Benjamin estão alinhados: o de que a intensidade de estímulos produzidos nas grandes cidades tende a desgastar os nervos, tornando-os menos sensíveis e mais calculistas.

[14] O termo se refere a toda produção artística e cultural própria da sociedade capitalista. Explicam os autores: "sob o poder do monopólio, toda cultura de massas é idêntica, e seu esqueleto, a ossatura conceitual fabricada por aquele, começa a se delinear. Os dirigentes não estão mais sequer muito interessados em encobri-lo, seu poder se fortalece quanto mais brutalmente ele se confessa a seu público. O cinema e o rádio não precisam mais se apresentar como arte. A verdade de que não passam de um negócio, eles a utilizam como ideologia destinada a legitimar o lixo que propositalmente produzem. Eles se definem a si mesmos como indústrias, e as cifras publicadas dos rendimentos dos seus diretores gerais suprimem toda dúvida quanto á necessidade social de seus produtos" (ADORNO e HORKHEIMER,1986, p.114).

Sobre esse ponto, lembra Stam: “o que Adorno não percebia era o fato de que a arte popular, como o jazz, por exemplo, poderia igualmente ser difícil, descontínua, complexa, desafiadora (2006, p.86).

Embora filiados ao mesmo Instituto de Pesquisas Social de Frankfurt (1923), Benjamin e Adorno ocupam posições opostas em relação ao cinema. Enquanto Adorno, assim como Horkheimer, declarava o fim da arte com a indústria cultural, Benjamin via um potencial positivo no cinema. Seus projetos teóricos estão incluídos em uma crítica mais ampla. A Escola de Frankfurt segue uma linha de investigação que procurar entender porque a revolução enxergada por Marx não ocorreu, quadro que se agrava quando se considera o aparecimento do stalinismo na Rússia e o crescimento do fascismo na Alemanha. O processo de esclarecimento não cumpriu a promessa de emancipação e o despertar de uma consciência revolucionária não veio pela via da racionalidade. A Escola exerceu, assim, forte influência sobre as teorias críticas ao longo de todo o século XX. O cinema era estudado como um emblema da indústria cultural que tocava questões de economia-política, estética e teoria da recepção. Os debates internos entre Benjamin e Adorno sobre o potencial progressista do cinema se estenderam até a emigração da intelectualidade alemã, momento de instauração do nazismo. Além das direções opostas entre esses autores, é preciso destacar os diferentes níveis em que atua a Escola de Frankfurt, não permite concebe-la como um corpo doutrinário[15].

O cinema como veículo portador da ideologia dominante foi alvo da investigação sociológica marxista de, entre outros, Adorno, Horkheimer e Benjamin. No entanto, a particular posição deste último indica a importância de suas reflexões para a teoria cinematográfica. Enquanto Adorno ridicularizava o cinema[16], Benjamin tinha certa presteza em acolher novas formas de arte midiática. Para Stam (2006, p.90), “sua rejeição às ideias clássicas de beleza em favor de uma estética de fragmentos e de restos preparou terreno para a ‘antiestética’ pós-moderna”. Benjamin escreve a experiência da modernidade através de uma dialética do olhar que se movimenta entre o deslumbramento e o desencantamento. Se considerarmos especificamente a sua teoria da recepção

[15] Outra vertente da Escola de Frankfurt, formada por Wilhelm Reich, Erich Fromm e Herbert Marcuse, combinava Marx e Freud, autores considerados revolucionários, no sentido de transformação do sujeito.

[16] “Ironicamente, mesmo sendo um homem de esquerda, Adorno expressou o mesmo escárnio pelo público popular passivo demonstrado por um intelectual de extrema direita, como Duhamel, dessa vez reelaborado em uma visão marxista. Em *Minima Moralia*, quase parece fazer eco com Duhamel ao dizer que “toda ida ao cinema me deixa , apesar da vigilância, pior ou mais estúpido”” (STAM, 2006, p. 86).

cinematográfica, vale destacar que para Benjamin o registro da percepção é fragmentário, como a própria modernidade, aspecto que reflete inclusive no seu estilo de texto. O cinema e a cidade estão repletos de imagens que se justapõem anarquicamente. Os encontros do olhar com as imagens, as sensações múltiplas e as formulações mentais dos significados escapam de qualquer tentativa de organização intelectual. Para Benjamin, o presente se dá pela ininterrupta captação sensória de instantes, logo, a experiência do tempo é uma experiência imagética. A experiência de vagar pela cidade não pode mais ser narrada como acumulação contínua, mas como a experiência de choques efêmeros. A importância do cinema para a compreensão da vida moderna é central na obra de Benjamin, inclusive inspirando a sua forma de escrever. Segundo Leo Charney, seu método fragmentário é inspirado nas técnicas de 'montagem', "um termo que para Benjamin continha alusão vital ao cinema"[17] (2004, p.322).

Jean Epstein, um dos realizadores e teóricos mais influentes do cinema, pioneiro, ao lado de Vertov, na ideia de usar a câmera como um olho que se lança e explora os espaços – concepção preciosa tanto para a etno-ficção quanto para o trabalho de cineastas como Glauber Rocha e Jean Luc-Godard – baseia sua tese em uma filosofia da modernidade bastante próxima de Benjamin. Epstein procura captar no cinema uma estética tributária das transformações no mundo moderno.

> Jean Epstein (...) argumentou que a essência do cinema derivava da forma do momento sensorial que chamou de fotogenia – fragmentos fugazes de experiência que forneciam prazer de um modo que o espectador não conseguia descrever verbalmente ou racionalizar cognitivamente. Epstein concebia o filme como uma cadeia de momentos, uma colagem de fragmentos que produzia não um fluxo uniforme de atenção, mas altos e baixos repentinos e imprevisíveis. Nesse trancos de atenção o espectador recolheria momentos de pura imersão na imagem. Para Epstein, essa fotogenia indefinível marcou a especificidade do cinema como uma forma de arte única da experiência moderna" (CHARNEY, 2004, p.324).

Epstein dizia que "a fotogenia para o cinema é o que a cor é para a pintura, o volume para a escultura" (CHARNEY, 2004, p.324). Dessa forma, estabelecia um paradoxo, definindo o cinema como algo indefinível. A fotogenia aponta para os "efeitos

---

[17] Sobre o trabalho de *Passagens*, Charney explica: "Benjamin associou essa colagem conceitual à montagem no cinema. 'Este projeto (...) está intimamente ligado ao de montagem', afirmou explicitamente, e poucas seções depois associou: 'Método deste projeto: montagem literária. Não preciso dizer nada. Somente exibir'. Mais importante, o projeto pretendia 'transportar o princípio da montagem para a história'. Benjamin esforçou-se não apenas para propor o momentâneo como tropo determinante do moderno, mas para ilustrá-lo por meio de sua própria sensibilidade" (CHARNEY, 2004, p.321).

estranhos”[18] que ocorrem no plano das sensações no momento em que se assiste ao filme. A intangibilidade é a marca da essência do cinema.

Em claras palavras, pode-se dizer que a fotogenia está localizada no plano das sensações, é evanescente (“até agora não vi fotogenia pura durar um minuto inteiro”, dizia Epstein) e mutável no tempo e no espaço. Na visão de Charney, “sugere que o movimento rápido no espaço e no tempo cria um ambiente de fluxo, efemeridade e deslocamento que encontrou sua morada no cinema” (2004, p.325). Nesse ponto, cabe lembrar-se de palavras que poderiam bem situar a experiência do cinema, embora direcionadas à experiência das grandes cidades. Em 1903, Simmel escrevia sobre “a rápida concentração de imagens em mudança, o intervalo ríspido no interior daquilo que se compreende com um olhar, o caráter inesperado das impressões que se impõem”. Referia-se à vida moderna como o mundo das sensações fugazes e do hiperestímulo. Uma definição mais técnica de fotogenia aponta para “as propriedades da luz de produzir efeitos químicos sobre os corpos”. Considerando luz como estímulo sensível à visão humana, chega-se a um ponto de problematização dos efeitos do cinema (na estética cinematográfica de Epstein) e das cidades (nas teorias de Simmel e Benjamin). A fotogenia é o efeito das luzes-imagens-estímulos sobre os corpos.

> O conceito de fotogenia permitiu aos críticos impressionistas dar conta do modo como o cinema não apenas evidencia o movimento poético das coisas no mundo, mas traduz as percepções modificadas da vida urbana contemporânea, ou seja, a velocidade, a simultaneidade, a múltipla informação (STAM, 2006, p.53).

Nos filmes, “movimento poético” e “percepções modificadas da vida urbana” se articulam para além de qualquer tentação em favor do verismo. Stam menciona a posição do pintor cubista Fernand Léger: “lamentava que a maior parte dos filmes desperdiçasse sua energia tentando construir um mundo reconhecível, negligenciando o espetacular poder do fragmento” (2006, p.53).

O realismo no cinema seria retomado após os acontecimentos revoltosos do final dos anos 1960. Na França, passou a ser concebido como expressão da realidade burguesa, o que estabelece um vínculo entre a obra e seu caráter ideológico. Inspirados no estruturalismo-marxista de Althusser, a impressão da realidade absorveu conteúdos

---

[18]Sobre os “efeitos estranhos”, marca da fotogenia, Charney acrescenta: “a essência do cinema reside nos momentos evanescentes de sensações fortes que certas imagens fornecem” (CHARNEY, 2004, p.324).

ideológicos e os filmes eram identificados pelo grau de dissimulação, cumplicidade e contundência nas posições em relação ao sistema dominante. As movimentações estéticas do realismo criaram variações em torno do tema. Para citar o exemplo do cineasta cuja obra será analisada no terceiro capítulo, Antonioni, reconhecidamente influenciado pelo neorrealismo e que se denominava marxista, realizava, na classificação de Stam, um "realismo subjetivo" marcado por um cenário de desarmonia entre o personagem e o ambiente.

Hoje com o desenvolvimento das tecnologias de computação gráfica e das formas de espetáculo, o cinema produz realidades bem mais convincentes que a própria realidade. O que pensar dos projéteis que correm em uma velocidade captável aos olhos nos filmes de ação ou das realísticas cenas de androides e alienígenas? As imagens produzem modelos de um real sem origem, nem realidade – é a tese de Jean Baudrillard. Parte da célebre fábula de Borges *Do rigor na ciência* (1935) na abertura de *Simulacros e Simulação* para situar em que grau de realidade a sociedade contemporânea está operando. A ideia de um duplo que causa confusão entre si, de uma representação tão detalhada do mapa que chega a cobrir o território, está superada.

> Já não se trata de mapa nem de território. Algo desapareceu; a diferença soberana de um para o outro que constituía o encanto da abstração. Pois é na diferença que consiste a poesia do mapa e o encanto do território, a magia do conceito e o encanto do real. Esse imaginário da representação, que culmina e ao mesmo tempo se afunda no projeto louco dos cartógrafos, de uma coextensividade ideal do mapa e do território, desaparece na simulação – cuja operação nuclear e genética e já não especular e discursiva. É toda metafísica que desaparece. Já não existe o espelho do ser e das aparências, do real e do seu conceito.(...) Já não tem de ser racional, pois já não se compara com nenhuma instância, ideal ou negativa. É apenas operacional (BAUDRILLARD, 1991, p.8).

Baudrillard se refere a um estado da cultura que já não opera com o real, nem com a verdade; "a era da simulação inicia-se com uma liquidação de todos os referenciais – pior: com a ressurreição artificial nos sistemas de signos" (BAUDRILLARD, 1991, p.9). A linha de Baudrillard pode ser repercutida nas teses do esvaziamento dos sentidos para o indivíduo contemporâneo (LIPOVETSKY, 2005) e pela busca das pessoas de encontrar uma valorização dentro de si e uma representação pela formação de tribos (MAFFESOLI, 1998). Diagnósticos dos tempos atuais, chamados de alta modernidade (Giddens), modernidade tardia (Jamerson), modernidade líquida (Bauman) ou pós-modernidade (Lyotard, entre outros). A própria nomenclatura indica o caráter multifacetado da cultura ocidental pós-guerra. Nessa linha marcada pela crise da ciência enquanto reveladora de

saber legítimo e do discurso da verdade enquanto emancipatório[19], cabe a pergunta: o que um filme permite conhecer e como essa arte estabelece ligações com as teorias sociais?

O problema que se coloca é o da verdade, das referências enquanto ancoragem na qual as pessoas atracam e depositam seus sistemas de crenças. Para os homens e mulheres pré-modernos, a verdade é produto da vontade de Deus, condição que implica em somente contemplar Suas obras como inscritas em um projeto maior desde a criação. No entanto, uma série de transformações fizeram do mundo um lugar a ser conquistado, de modo que a ideia de uma realidade concedida passou a ser questionada. O moderno marca as diferenças e os indivíduos já não se sentem ligados uns aos outros. A proliferação de diferenças em volume crescente indicava que não há nada assegurado – ideia que poderia ser sintetizada pela célebre frase de Marx, "tudo o que é sólido se desmancha no ar". Como visto no caso da literatura em relação à ciência, um dos recursos políticos na era moderna consiste na destruição das diferenças. A ficção é o "diferente" da ciência, logo, precisa de domesticação, disse Costa Lima. Foucault dedicou grande parte de sua obra ao estudo dos mecanismos de controle dos corpos a partir de sistemas de classificação que desaguam nas noções de normalidade e anormalidade, categorias estabelecidas pelas detentoras do discurso da verdade, a saber, as disciplinas científicas. "A destruição da diferença era a condição da ordem"; essa é a guerra moderna, uma guerra perdida, de acordo com Zigmunt Bauman. "A história moderna resultou e a prática moderna continua resultando, na multiplicação de divisões e diferenças" (1998, p.154). Para Bauman, o que é caracteristicamente pós-moderno é a intangibilidade e maleabilidade das diferenças em função das dificuldades em se manter fiel a uma determinada identidade. A tese de Bauman em *Mal-estar na pós-modernidade* é a de que o mal-estar da cultura de Freud, aquele no qual o indivíduo oferece uma parcela de sua liberdade em nome da sensação de segurança, adquire novos contornos. Na pós-modernidade, "cada vez mais liberdade individual é oferecida ao preço de cada vez menos segurança" (1998, p.156).

---

[19] Sobre esse ponto, Lyotard afirma que o processo de deslegitimação decorre da exigência de legitimação, nos jogos de linguagem. O enunciado científico é aceito primeiramente como modo geral de linguagem. "Depois se considera que esta linguagem implica em pressuposições (formais e axiomáticas) que ela deve explicitar. (...) A crise do saber científico(...) não provém de uma proliferação fortuita das ciências, que seria ela mesma o efeito do progresso da técnica e da expansão do capitalismo. Ela procede da erosão interna do princípio de legitimação do sabe. Essa erosão opera no jogo especulativo, e é ela que, ao afrouxar a trama enciclopédica na qual cada ciência devis encontrar o seu lugar, deixa-as se emanciparem. (LYOTARD, 1993, p. 71).

Entretanto, Simmel já havia exposto tal dilema quando problematizou as cidades. A tendência de inversão de termos na equação aparece na formação da metrópole moderna: de menos liberdade em nome de mais segurança para mais liberdade ao custo de menos segurança. Recuando ainda mais, o dilema encontra nos *sofrimentos do jovem Werther* (1774), as tensões entre *kultur* e *zivilization*, categorias preciosas no curso do pensamento alemão e que aparecem também nas críticas de Nietzsche e Elias. Por ora, o ponto é que o problema proposto por Bauman, a meu ver, trata de desdobramentos próprios da modernidade, portanto o autor está operando em termos de continuidade, quando fala da era "pós".

Em outro ponto, quando fala das artes contemporâneas, o pós- moderno aparece com mais nitidez. Isso ocorre porque até a primeira metade do século XX ainda se poderia falar de uma linha de frente, de uma primeira classe de artistas, em meio a diversidade de movimentos e artistas. A vanguarda, "arte avançada que supostamente os restantes lhe seguirão o exemplo", não faz o menos sentido na pós-modernidade, segundo Bauman (1998, p.121). Hoje é impossível julgar o caráter avançado de uma obra. A arte contemporânea poderia até assumir atitude inspirada no modernismo, mas para Bauman, isso soaria mais como pose de um artista despido da significação do passado do que como posição. Estaria mais próximo da bravata que da rebeldia dos modernistas. O modernismo se alimentava da intolerância com as promessas de mudanças que a modernidade prometeu e ensinou as pessoas a esperar. Citando o filósofo da arte Stefan Morawski, Bauman lembra que a atitude modernista era de nojo e aversão ao papel atribuído às artes na sociedade. Os modernistas ridicularizavam os cânones e agiam coletivamente para atuar como modelos revolucionários. Discutiam, escreviam manifestos, elaboravam teorias e viam em suas obras um sentido histórico. Para Bauman, os modernistas podiam declarar guerra contra a realidade da vida moderna porque aceitavam suas premissas: a atitude modernista é aquela que uma vez acreditou no progresso prometido e diante da realidade encontrada busca acelerar o tempo através de uma *avant-garde*. As vanguardas queriam educar e converter, posição que poderia ser contestada como retrógrada pelo aspecto missionário. "Pode-se dizer que as artes de vanguardas demonstravam ser modernas em sua intenção, mas pré-modernas em suas consequências" (BAUMAN, 1998, p.127). Ao assumir uma posição superior, a vanguarda, que visava a revolução, caminhou para a autodestruição. Não por acaso, as vanguardas foram classificadas por Adorno como realizadoras da "arte verdadeira".

O momento que se compreende como pós-moderno não se caracteriza por movimentos artísticos que atuam como tropas cujo objetivo é fazer a história avançar. Hoje se lida com uma multiplicidade de estilos que escapam de quaisquer tentativas de classificação no sentido de progressista ou retrógrada, superior ou inferior, verdadeira ou falsa. As criações pós-modernas não tem objetivo de superar estilos anteriores; procuram encontrar espaço em vez de tomar espaço. Juntam-se a outras criações e a ideia de sucessão de estilos nas artes se desfaz. Todas as criações procuram sobreviver utilizando mais ou menos as mesmas estratégias, isto é, devem passar por um mercado com excesso de oferta e que se movimenta velozmente em busca de rendimentos. Nesse contexto, lembra Bauman, o espaço para a ação de grupos e movimentos estilísticos é reduzido. Não cabe mais a proclamação de tendências que venham a se tornar normas da criação artística.

Outro aspecto importante se refere à postura política dos vanguardistas. Ligadas à atividade revolucionária, os modernistas pregavam a transformação radical das mais variadas formas, alguns ela esquerda, outros pela direita. No entanto, os políticos nem sempre viam com bons olhos o trabalho de artistas que colocavam seus princípios acima do partido. Além disso, se por um lado os políticos solicitavam apoio popular, os artistas assumiam posições elitistas, diferença que permite a Bauman afirmar que os artistas de vanguarda tinham um amor não-correspondido pela política revolucionária.

> As artes dos nossos dias, ao contrário, não se mostram inclinadas a nada que se refira à forma da realidade social. Mais, precisamente, elas se elevaram dentro de uma realidade sui generis, e de uma realidade autossuficiente nesta. A esse respeito, as artes partilharam a situação da cultura pós-moderna como um todo – que como Jean Baudrillard exprimiu, é uma cultura de simulacro, não de representação. A arte, agora, é uma entre muitas realidades alternativas, e cada realidade tem seu próprio conjunto de presunções tácitas, de procedimentos e mecanismos abertamente proclamados para autoafirmação e autenticação (BAUMAN, 1998, p.29).

A arte pós-moderna assume sua independência da realidade de tal maneira que fica difícil apontar pontos de referência, até mesmo de estabelecer critérios de avaliação das obras. Bauman reverbera a tese de Baudrillard quando afirma que a produção cultural e artística pós-moderna já não pode ser tratada como reprodução, falsa cópia ou representação. É simulacro, isto é, aquilo que nega o valor do signo, "finge ser uma aparência" ao deformar a realidade e "aniquila toda a referência"[20]. Bauman sublinha a

[20] Sobre a oposição entre representação e simulação, a representação admite a relação de equivalência entre o signo e o real, ou seja, todo signo na representação é um sinal indicativo de uma realidade. Já a simulação nega o signo como valor e reverte a relação de aproximação com a referência. Segundo Baudrillard a imagem

consequência dessa independência da arte contemporânea em relação à realidade: “o preço é a renúncia à ambição de indicar novas trilhas para o mundo” (1998, p.129).

Considerando tais pressupostos, a tarefa de investigar interfaces entre filme e teoria social parte de um contexto no qual “a arte cortou laços com a vida social e renunciou ao direito de influenciar o seu curso” (BAUMAN, 1998, p.130). Citando Baudrillard, Bauman lembra que atualmente uma obra é avaliada pela publicidade ou notoriedade, ou seja, o tamanho da obra é medido pelo tamanho do público. No plano das teorias sociais do Ocidente contemporâneo, alguns autores carregam em suas obras uma relativização dos termos da cultura, cujo grau de obliquidade permite uma associação com o niilismo[21].Na medida em que a promessa de progresso e emancipação foi frustrada, a relativização e a deslegitimação do discurso científico aparecem como características de uma radicalização da crítica da modernidade.

Um aspecto importante do ambiente pós-moderno se dá pelo termo *polifonia*, próprio da música e convertido por Bakhtin para designar a complexidade que ocorre na interação de vozes na obra de Dostoievski. O termo destaca a coexistência de uma pluralidade de vozes que, em vez de formar uma consciência única sobre os objetos, geram registros diferentes, subjetivos. No entanto, Bakhtin é menos relativista que relacional; a heterogeneidade de vozes que se contrapõem e se justapõem forma modelos dialógicos que vão além das próprias vozes. Isto é, as trocas culturais e verbais tem o poder de transformar os interlocutores. O dialogismo é dotado de possibilidades ilimitadas, pois considera a influência das vozes sobre as pessoas envolvidas no ato linguístico. Bakhtin direciona sua teoria a todas as práticas discursivas: o texto publicitário, o texto artístico, a fala cotidiana, a cultura popular. A partir da polifonia bakhtiniana, destaco a intertextualidade da obra e sua capacidade de atualizar e ser atualizada, uma vez posta em diálogo com outras obras. Superposição de obras, artística e teórica – tal ponto implica em admitir que a análise dos filmes não procura, nem se posicionar no tempo dos filmes, nem no universo do autores. Cabe, então, no ano de 2012, dar voz a uma experiência estética a respeito de obras

---

passou, do reflexo da realidade (representação) para a deformação da realidade até o reconhecimento da ausência de realidade, quando já não pertence mais ao domínio da aparência (BAUDRILLARD, 1991, p. 13).

[21] Sobre a face niilista das teorias sociais contemporâneas, Giddens comenta: as sementes de niilismo estavam no pensamento iluminista desde o início. Se a esfera da razão está inteiramente desagrilhoada, nenhum conhecimento pode se basear em um fundamento inquestionado, por que mesmo as noções mais firmemente apoiadas só podem ser vistas como válidas “em princípio” ou até “ulterior consideração”. De outro modo elas reincidiriam no dogma e se separariam da própria esfera da razão que determina qual validez está em primeiro lugar (GIDDENS, 1991, p.54).

produzidas há cinquenta anos. Aqui, considero o pressuposto de Jacques Rancière: "quem não sabe ver?" Dessa forma, defendo-me das explicações espetaculares que, em especial, a crítica da arte faz, como se mostrasse aos cegos o que eles não foram capazes de enxergar na obra. Em *O espectador emancipado*, Rancière relaciona arte e política pelas operações de reconfiguração da experiência comum do sensível (2012, p.63). O cinema contribui para reconstruir o âmbito das percepções e o dinamismo dos afetos, "abrindo passagens para novas formas de subjetivação política". Mas a atuação de uma política da arte tende a recortar os objetos da experiência comum, independente das intenções políticas do artista. Submete a chave da experiência sensível ao domínio do discurso especializado, como se somente os supostamente conhecedores do ramo pudessem *falar sobre*. A figura de um espectador que vê e, em vez de dizer, espera que outro diga o que é a obra corresponde a uma estrutura de dominação e sujeição (2012, p.17). Sugere a passividade do espectador e causa uma ruptura na ideia de olhar e agir, o que revela um mecanismo político de domesticação do discurso sobre a arte.

Parte-se então da ideia já levantada neste capítulo de que arte não existe em si; precisa passar por um espectador para se realizar. Retomando a mimesis de Ricoeur, o sujeito está em um mundo pré-concebido, ou pré-figurado, e seu contato com o mundo ficcional da obra exige uma refiguração. A intermediação humana é o ponto aqui, de modo que para se tornar objeto de pesquisa, a obra precisa ser lida, ou vista, ou assistida, seja qual for o caso. Do contrário, a obra nem mesmo chega a existir. Outro aspecto imprescindível para conceber a obra como objeto de pesquisa sociológica também está baseado nos pressupostos de Ricoeur. Arte é, por excelência, a experiência do tempo-espaço no qual o sujeito se inscreve. Nessa direção, pensar em um filme como processo de subjetivação (Foucault) ou como processo de cultivação de si (Simmel) é trazer para o campo da experiência sensível os procedimentos de fria análise fílmica. Talvez a arte seja hoje, para além da ciência, o domínio que mais fundamenta a produção de subjetividade. Portanto, em claras palavras, o que é a obra de arte? A obra de arte é aquilo que o sujeito experimenta da obra, condição da qual o pesquisador não pode se furtar ou negligenciar. *Ver* é o primeiro passo. E como a existência da pesquisa depende de sua materialização textual, *dizer* é o ato subsequente.

A ideia foucaultiana de *epistéme* se desenha pelas condições de possibilidade do que é possível *ver* e *dizer* em determinada época histórica. São os campos de visibilidade e

as condições do enunciado que definem os limites de tudo o que se pode ver e dizer. O saber é constituído por essa combinação, ainda que tais instâncias não se confundam. Ou seja, nem o enunciado nos faz ver, nem o visível é capar de produzir o legível. Entre o ver e o dizer há um hiato cujo amálgama transcendente (Deus, as leis, a razão) não existe mais. A ruptura entre a imagem e o enunciado é estudada no trabalho de Foucault sobre Magritte, *Isto não é um cachimbo*. No quadro, se é inevitável relacionar a figura com a frase, por outro lado, é impossível estabelecer uma relação de continuidade entre os mesmos[22]. Há um hiato entre o ver e o dizer que corresponde ao simulacro e à negação da semelhança. Não há relação harmônica, não há encaixe entre a imagem e o enunciado. Desconstruir a relação de correspondência entre a imagem e o enunciado, por em xeque a representação. O fundamental a respeito da relação entre simulacros é que não há anulação de uma ideia pela outra. O enunciado não anula a figura que não anula o enunciado.

> a similitude é remetida a ela própria - desdobrada a partir de si e redobrada sobre si. Ela não é mais o index que atravessa perpendicularmente a superfície da tela para remeter a uma outra coisa. Ela inaugura um jogo de analogias que correm, proliferam, propagam-se, correspondem-se no plano do quadro, sem nada afirmar nem representar (FOUCAULT, 2009, p.261).

No quadro *Isto não é um cachimbo*, entre o que se vê e o que se lê está uma instância de metamorfoses. O sujeito desliza entre a imagem e o discurso, entre a afirmação e a representação. A disjunção entre representação e enunciado é uma maneira de reconhecer que a tarefa de dissertar sobre o filme não inclui produzir uma continuidade ou prolongamento da imagem pelo texto. O que existe é um sujeito que desliza no hiato e metamorfoseia entre os simulacros. Os laços e as disjunções entre filme e teoria social são como limites inexoráveis entre o ver e o dizer. Operar entre os simulacros, isto é, entre o que se disse e o que se filmou sobre a sociedade moderna, significa nada afirmar, mas realizar um exercício intelectual de transformação. Nessa direção, alinhado à estética do efeito de Iser, todo ato de leitura corresponde a uma função criativa.

[22] "O que confunde é que é inevitável ligar o texto ao desenho, e que é impossível definir o plano que se permitiria dizer que a asserção é verdadeira, falsa, contraditória, necessária" (FOUCAULT, 2009, p. 249-250).

2 O INDIVÍDUO EM TERMOS DE CRISE

Um olhar particularmente trágico para a vida moderna permite suspeitar que a condição do indivíduo nas cidades é determinada mais por uma série de fatores externos do que por sua própria vontade. De acordo com esse olhar, o modo como se desenrola o convívio do indivíduo com a sociedade é marcado pelo conflito entre seus ímpetos volitivos, de origem interna, e as formas de controle padronizadas, de origem externa. Tal imagem caracteriza algo próprio da experiência da vida moderna: as pessoas tendem a projetar uma imagem de si como algo em oposição ao mundo, ou seja, propenso ao isolamento. A sensação de estar sozinho inspira a angústia, que corresponde à consciência do incontornável, isto é, a incapacidade de ação em face do modo como as coisas se apresentam. Um sentimento de estreiteza produzido pela certeza do inevitável, momento em que não há mais nada a ser feito, nada mais a ser dito. Esse olhar, trágico, reitero, aparece nas obras de Michelangelo Antonioni e Ingmar Bergman, especialmente nas trilogias do incomunicável e do silêncio. Nesse sentido, as teorias de Georg Simmel e Norbert Elias serão visitadas sob o ponto de vista da tragédia da cultura e da solidão. Teorias críticas cujo foco permite pensar na condição do indivíduo moderno em termos de crise.

Desde a sua fundação, as ciências sociais se orientam através do exame da tensão entre os modelos sociais individualista, baseado na ideia de um contrato entre sujeitos autônomos, e holista, fundado na ideia da preexistência de um todo orgânico. A primeira concepção, individualista, pode ser representada pela imagem do contrato, ou pelo seu oposto, o conflito. Valoriza a liberdade e apresenta a sociedade como produto da adesão consensual de indivíduos guiados pelo interesse comum, expondo, não obstante, a tensão entre a unidade e o todo. A crítica de Max Weber ao racionalismo ocidental e seus efeitos sobre a ação expõe essa tensão pela via do individualismo metodológico. Seja pela perspectiva do indivíduo, seja pela imagem coletivista do social, *societas* ou *universitas*, nas palavras de Louis Dumont, cabe destacar o esforço de intelectuais que tentaram superar tal dualismo. É este dualismo e a tensão que provoca nas teorias do social que justifica a construção teórica desta dissertação, baseada em dois autores, cujas obras compartilham a tentativa de superação das noções de indivíduo e sociedade enquanto termos opostos, como é o caso de Georg Simmel e Norbert Elias.

Inspirados pelo espírito anti-iluminista que privilegia a cultura dos sentimentos em prejuízo da fria razão, Simmel e Elias são autores de reconhecimento tardio e que por um longo tempo permaneceram à margem das discussões sociológicas. Por essa razão, acredito que no caso de Simmel, a teoria é indissociável de sua trajetória biográfica. Aqui explicito basicamente a posição de Zygmunt Bauman, que sugere uma relação entre sua posição marginal em relação à academia alemã e sua visão aguçada da ordem e da moral[23]. Portanto, Simmel será apresentado a partir de algumas considerações biográficas, passando por filiações e contextos até chegar ao desenho de sua sociologia. Em seguida, a discussão se estende à crítica de Norbert Elias das sociedades modernas. Nesse ponto, o tema da solidão constituirá a base teórica a partir da qual os filmes serão observados.

2.1 Comentários sobre o lugar da obra de Simmel

Simmel nunca teve uma relação muito estável com as universidades alemãs. Contemporâneo de Durkheim, Pareto e Weber, Simmel escreveu vários artigos e foi um dos autores mais lidos de seu tempo. No entanto, levou décadas para ser aceito pelas instituições alemãs como pertencente ao grupo dos fundadores da disciplina sociológica. A marginalização de suas ideias é atribuída a algumas hipóteses que vão desde aspectos pessoais até ao caráter singular de seus textos. A cátedra oferecida a Simmel em uma universidade de província, Estrasburgo, ocorreu somente em 1914, pouco antes de sua morte. Poderia ainda pesar para o espírito nacionalista alemão sua origem judaica, o que causaria ressentimento nas comissões de nomeação. Ou mesmo uma aversão a seus textos, tão destoantes dos padrões da época.

Os escritos de Simmel foram alvos da acusação de fragmentação. A maneira dita ‘assistemática’ como abordava os fenômenos soava como pouco ortodoxa, provocativa, em face do sucesso entre os estudantes e leitores. A fina sensibilidade com que captava o espírito da época era suscetível ao menor estímulo, atenta aos pontos de inflexão e às alterações de posição. Nas palavras de Bauman (1999, p.196), Simmel talvez tenha sido “o mais poderoso e perspicaz analista da modernidade”, que formulou como heresia aquilo que somente muitas décadas depois se tornaria senso comum do saber sociológico.

Já Habermas (1998, p.274) lembra o pioneirismo de Simmel ao realizar o giro da filosofia em direção a objetos concretos. Simmel filósofo é aquele que não se atém à crítica

[23] Diz Bauman: “O ponto de observação de Simmel não era um escritório de burocracia estatal nem uma de suas réplicas acadêmicas. Do seu ponto de observação era improvável que emergisse uma visão globalizada da sociedade” (BAUMAN, 1999, p.197).

do conhecimento e à história do pensamento ocidental; se aventura na interpretação da ponte, da asa do vaso e da moda, para ficar em alguns exemplos. A fertilidade das ideias simmelianas contrasta com o pouco alcance intelectual de seus textos depois da Segunda Guerra, seja comparando com as presenças de Dilthey e Bergson, iniciadores da filosofia da vida, ou com as de Durkheim e Weber, fundadores da sociologia. Para Habermas, isso tem um motivo: Simmel estava mais para provocador que para sistemático; mais para intérprete da época que para filósofo e sociólogo arraigado a estabelecimentos científicos. "Simmel estava mais para estimular que para educar", diz Lukács (2006, p.201). Já nas palavras de Bauman, "ele abordava a realidade social ora de uma perspectiva, ora de outra, cada vez focalizando apenas um fenômeno, tipo ou processo social". E vai além:

> A realidade emergia de seus textos como um punhado de estilhaços de vida e migalhas de informação, longe dos modelos completos e abrangentes, harmoniosos e sistemáticos de 'ordem' ou 'estrutura social' oferecidos por outros sociólogos considerados *de rigueur* pelas ciências sociais da época. A realidade dissipava-se, por assim dizer, nas mãos de Simmel, fragmentava-se e recusava-se a ser remendada pelo impacto unificador da Igreja, do Estado ou do *Volksgeist*. Isso perturbava muitos leitores de Simmel e, mais que quaisquer outros, aqueles que se ressentiam da perspectiva de vir a ser seus colegas acadêmicos. Hoje vemos que a "fragmentação" das análises de Simmel era algo sob medida para a condição humana que ele, ao contrário dos colegas, percebia por trás da fachada das ambições totalizantes dos poderes instituídos; da mesmíssima realidade social que hoje emergiu dos destroços dos fracassados sonhos de engenharia com toda sua estilhaçada, fragmentária e episódica verdade – e que como tal foi reconhecida (BAUMAN, 1999, p.196-197).

Bauman aponta na obra de Simmel o poder de desmascarar uma pretensão de totalidade que habitava a obra de seus contemporâneos. E sua condição marginal em relação à ordem acadêmica aguçou seu olhar. O resultado pode ser identificado no olhar de Simmel sobre a deterioração dos valores antes tomados como absolutos e atemporais. Simmel arranca a questão dos valores de seu "pedestal ideológico", ato que segundo Bauman, somente poderia ser feito por alguém cuja posição não permite uma visão "globalizada" da sociedade (1999, p.197). Simmel está mais próximo da condição de um errante solitário, uma testemunha, espectador interminável da vida moderna, ou nas palavras de Lukács, "um Monet filosófico" (FRISBY, 1992, viii). O produto dessa posição são textos que oscilam entre o ensaio ("A asa do vaso") e a dissertação científica ("Sociabilidade").

2.2 Simmel e seu tempo

A obra de Simmel está posicionada dentro do seguinte tempo-espaço: Alemanha, *fin de siècle*. Como aquele que escreve e experimenta a vida moderna, é preciso situar que tipo de modernidade Simmel tem na cabeça quando lança suas reflexões. Esta modernidade não se refere ao período iniciado em meados do século XVII com a fundamentação cartesiana da certeza do pensamento e da verdade pela autoconsciência do sujeito capaz de interrogar. Pois o que Descartes fez, segundo "Foucault arqueólogo", foi inaugurar uma metafísica da representação e não uma filosofia da subjetividade. É Kant quem põe em questão os limites da representação onde o sujeito aparece como condição de possibilidade do saber empírico. É Kant quem defende a impossibilidade do conhecimento da essência dos objetos, condição de inacessibilidade lógica da coisa em si que irá conduzir o homem à experiência individual, subjetiva. Kant é recorrente nos escritos de Simmel, sendo inclusive objeto de monografia. A própria ideia da vida emoldurada em formas pragmáticas está próxima do agir que contempla a lei moral, da *Crítica da razão prática*. E quando Simmel explica a natureza democrática da sociabilidade, forma lúdica de sociação, novamente recorre a aspectos do imperativo kantiano[24].

Também Goethe foi tema de dissertação, o que dá margem para classificar Simmel como historiador da filosofia. Entretanto, foi na dissertação sobre Schopenhauer e Nietzsche que Simmel realizou o nó entre a filosofia e a crítica da vida moderna.

Antes de expor os caminhos através dos quais faz esse movimento, situo Simmel e sua filiação intelectual. Sua formação é atravessada pelos eixos Kant-Hegel e Schiller-Goethe. E um movimento cultural específico: a valorização do ideal grego. A Alemanha, especialmente a arte alemã, deveria se inspirar na Grécia e sua capacidade de inventar categorias que permitem avaliar qualquer obra de arte. Esse ideal defendido nas correspondências de Goethe e Schiller se estende a Nietzsche. A importância de uma reflexão sobre a Grécia para repensar o mundo moderno constitui um traço do pensamento alemão desde o século XVIII; no entanto, cabe aqui se ater a apresentar os contornos da obra de Simmel a partir de suas referências. E valorizar a cultura grega significa

[24] Explica Simmel, a respeito da natureza democrática da sociabilidade: "Kant estabeleceu como princípio do direito que cada qual deveria ter a sua medida de liberdade na coexistência com a liberdade do outro. Quando nos atemos ao impulso sociável como fonte e também como substância da sociabilidade, vemos que o princípio segundo o qual ela se constitui é: cada qual deve satisfazer esse impulso à medida que for compatível com a satisfação do mesmo impulso nos outros. (...) possível formular o seguinte princípio da sociabilidade: cada indivíduo deve garantir ao outro aquele máximo de valores sociáveis compatível com o máximo de valores recebidos por esse indivíduo" (SIMMEL, 2006, p.69).

potencializar a importância da tragédia para a reflexão sobre os dilemas da vida. Em *O Nascimento da Tragédia*, Nietzsche defende a arte trágica como um remédio, uma suma de "todas as potências curativas profiláticas". A tragédia teria a função terapêutica de excitar, purificar e descarregar a vida do povo.

Arthur Schopenhauer defende que a vontade é a expressão decisiva e constitutiva do homem, não a razão. Em *O mundo como vontade e representação*, parte da pergunta: "O que é o mundo?". E ainda no início do livro lança a frase que se tornaria aforisma de sua obra: "o mundo é a minha representação". A proposição tende a conceber o mundo em duas metades: sujeito e objeto. Tal divisão possui grande importância na análise do trágico em Simmel, pois é a partir daí que podemos pensar na oposição entre a cultura objetiva e a cultura subjetiva.

A metafísica de Schopenhauer gira em torno dos conceitos de representação, vontade e ideia. O mundo só pode existir como objeto pensável, o que pressupõe um sujeito cognoscente. Toma-se, então, sujeito, objeto e a própria razão como representações. O pensamento é uma representação por conta das condições formais do objeto (mundo) que se apresenta ao sujeito. As formas do objeto, ou seja, as condições formais do mundo são subdivididas em três categorias: espaço, tempo e casualidade. Trata-se das condições do mundo, a maneira como as coisas se apresentam à realidade individual. A outra face de sua filosofia é a vontade, impulso incognoscível e ao mesmo tempo, fonte inesgotável de sofrimento. Todo ato tem um fim, uma direção. Para o filósofo, a vontade é a coisa em si, o essencial no homem. A vontade é a matéria da vida humana, aquilo que existe independentemente do tempo e do espaço. A vontade existe em estado de luta com o espaço-tempo, com as formas de mundo. A noção de conteúdo em Simmel, nesse caso, se apresenta como um refinamento da ideia de vontade em Schopenhauer, movimento intelectual que traz um conceito da metafísica para o cotidiano.

Resumidamente, a equação do trágico em Schopenhauer fica assim: se a vontade encontra um obstáculo, o resultado é o sofrimento. Mas se a vontade está livre para a realização, há satisfação e bem-estar, sentimentos que não duram e a vontade volta a buscar novos objetos. É como se a vida fosse um movimento circular que vai do desejo ao tédio e do tédio ao desejo. Qual o ponto? Não há fim último, vontade final, objetivo definitivo, o que engendra toda uma cadeia de discussões a respeito dos valores. Schopenhauer contorna o problema sobre o qual Simmel está debruçado, por exemplo, quando reflete sobre o lugar do indivíduo moderno em relação aos seus propósitos, em

Filosofia do dinheiro. A passagem a seguir indica a importância da metafísica da vontade na obra de Simmel, inclusive para a concepção da ideia de fins, tão preciosa à crítica da vida moderna.

> Afastando-se do racionalismo do Século XVIII, que reforçava o valor da consciência, o Século XIX introduz a valoração do Ser como realidade imediata, tratando a consciência como uma companheira acidental e irregular, uma luz que aparece aqui e ali, sem que acompanhe nosso Ser de modo contínuo e torne cognoscível. A metafísica da vontade reforça o sentimento de que a certeza de que somos algo está além do conhecimento consciente. (...) Na concepção dominante, o homem é um ser da razão que sente os valores e os fins, e, porque os sente dessa forma, os quer; o fim dado e devidamente valorado determina a satisfação. Para Schopenhauer, o fim que desejamos, e em direção ao qual nos movemos, nasce da vontade considerada como fato originário. Queremos, não porque a razão tenha estabelecido fins e valores; ao contrário, porque queremos, estabelecemos fins; e queremos continuamente, sem propósito, desde o mais fundo do nosso Ser. Os fins são a expressão ou a organização lógica dos processos de vontade. Assim, a racionalidade da nossa existência perde o último apoio que tinha, o apoio no conceito de fim, que se sustentava enquanto parecia que o querer era o caminho em direção aos objetivos previamente designados pela razão. Assim se compreende bem a afirmação de que sabemos o que queremos em cada momento, mas nunca sabemos o que queremos em geral, nem por que queremos. Estamos diante de uma nova ordenação do nosso Ser e de nossa consciência: nossa existência não consiste em atos singulares e conscientes. Distingue-se aqui o todo da vida humana e a soma de suas particularidades (SIMMEL, 2011b, p.47-48).

Aqui Simmel mostra que a vida moderna contesta abertamente os projetos de totalização. Na discussão sobre a filosofia do dinheiro Simmel parte da ausência de um propósito último, fundamento transcendente capaz de orientar as ações, para notar a passagem de algo que era meio para algo que se converte no próprio fim. O giro notável da análise de Simmel sobre o impacto do dinheiro na vida moderna está na capacidade de trazer o tema da vontade de um registro metafísico para um registro social. Talvez por conta dessa capacidade seja chamado de “filósofo da vida” e “filósofo dos tempos”.

Diante dessas considerações, é razoável concluir que Simmel não é um autor dos mais fáceis. A direção de seus textos tende a captar uma ideia de movimento, de dinâmica em face da condição de inesgotabilidade do conhecimento e do caráter fugidio e fragmentado da modernidade. Tece um problema a partir da observação crítica das dinâmicas que funcionam em escala micro na sociedade. Simmel extrai de determinados aspectos, tais como a moda, a vida urbana e as artes, diagnósticos do espírito do tempo moderno. Propõe o exercício de um raciocínio paradoxal onde as diferentes faces de um mesmo fenômeno provocam um dilema. Nesse ponto, suas linhas conduzem a saídas contraditórias e ao mesmo tempo insatisfatórias. Força o leitor a pensar nos problemas da

modernidade sem cair nas armadilhas da negatividade. E a razão disso pode ser notada: Simmel avança alinhado à crítica nietzschiana do demasiado pessimismo de Schopenhauer. Nietzsche é duro com Schopenhauer, não aceita a resignação como resultado da experiência do trágico. O drama da tragédia não deve afastar o indivíduo da vontade de viver, mas proporcionar a afirmação da vontade. Em Simmel, tal virada é a base onde a questão dos valores à luz da tragédia da cultura está assentada[25].

2.3 A dinâmica do social de Simmel

Nos textos "Sociabilidade" e "O problema da sociologia", Simmel está mais próximo do rigor que caracteriza uma exposição científica. Define sociedade como interação[26] e realiza o corte fundamental, uma distinção entre as formas específicas de interação e o conjunto de motivações que geram essas formas. De um lado, os impulsos, instintos, interesses e objetivos: matéria da vida que habita os indivíduos e que os impulsiona para a sociação, não possuem, no entanto, natureza social. Observa: "são fatores da sociação apenas quando transformam a mera agregação isolada dos indivíduos em determinadas formas de estar com o outro e de ser para o outro que pertencem ao conceito geral de interação" (2006, p.60). Ao agir considerando o horizonte de expectativas daqueles com os quais nos relacionamos, seguimos um padrão relativamente estável de vínculo com essas pessoas, uma dinâmica da vida social capaz de conter o caos. O recurso de Simmel ao isolar as formas dos conteúdos tem como objetivo definir o campo da sociologia através de uma abstração científica. As paixões e os desejos, as vontades e as motivações correspondem aos conteúdos da vida, matéria mais próxima do campo da psicologia, ao passo que à sociologia Simmel reserva as formas puras de interação. A sociologia de Simmel privilegia as formas concretas da vida social, pois é somente através

[25] No capítulo sobre a decadência dos valores, no livro *Nietzsche e Schopenhauer*, Simmel abre: "Schopenhauer só conhece um valor, o não viver; Nietzsche só conhece um valor, o viver. Nietzsche pensa que todas as qualidades humanas em que a vida se afirma – energia da vontade e distinção, força de pensamento e doçura, grandeza de ânimo e beleza – têm valor na medida em que contribuem para impulsionar a marcha da humanidade, mas não podem ser considerados só como meios. Realizam, sim, aquele fim geral, mas ao mesmo tempo possuem em si mesmas uma significação substantiva (...)" (SIMMEL, 2011b, p. 176-177).

[26] "A sociação só começa a existir quando a coexistência isolada dos indivíduos adota formas determinadas de cooperação e de colaboração, que caem sob o conceito geral de interação." (1983, p.70).

destas que os conteúdos podem se manifestar[27]. As noções de forma e conteúdo podem ser compreendidas pela lógica do jogo. Não se atinge o objetivo de um jogo sem conhecer suas regras. A vontade de chegar ao objetivo não basta; é preciso saber até onde podem ir as ações, ter a mínima noção do que deve ser feito dentro de determinados limites e circunstâncias. No jogo ou na vida social, é fundamental conhecer a dinâmica que rege os movimentos. Simmel define a sociabilidade como "forma lúdica de sociação", uma espécie de gramática do agir que dá o tom das interações.

O olhar de Simmel corresponde a um refinamento do par indivíduo e sociedade nas teorias sociais. Pois a sociedade está não no átomo individual, nem no coletivo, mas na forma como essas categorias se relacionam. Evaristo de Moraes Filho comenta que, ao ler Simmel, é preciso levar em conta a presença de um intuicionismo irracionalista e um vitalismo antimecanicista (1983, p.30). Apesar de sua obra ser apresentada no formato de *fragmentos*, não pode ser considerada como assistemática, pois seu espírito, esteja próximo da filosofia, da sociologia ou da estética, tem sempre uma mesma diretiva. Acresce-se a isso que a sutileza dos seus diagnósticos revela um elemento estético peculiar, marcado pela extrema sensibilidade. A modernidade é fugaz, se desenrola por uma dinâmica impossível de ser captável em sua totalidade. A tentativa de captação de uma realidade dinâmica resultará em um procedimento que envolve a observação sensível dos fenômenos em escala micro na sociedade. De acordo com David Frisby, ao estilo de Baudelaire, Simmel traz um olhar sobre os modos de experiência da modernidade. Seu trabalho é uma sociologia da modernidade, pois parte da tentativa de analisar o transitório, o fugidio da vida moderna (1986, p. 39-40).

No que se refere ao estilo de argumentação, se aproxima do gênero ensaístico, apresenta análises sem síntese, linhas que nunca se fecham. Em vez disso, uma vez abertas e desencontradas, revelam um descompasso, um contraste na vida social. Moraes Filho apresenta Simmel destacando dois aspectos: a sociologia formal e a teoria do conflito. Por outro lado, a incorporação do rótulo de "sociologia formal" atribuído ao trabalho de Simmel(tal como faz Aron, que, segundo Frisby, o considera como fundador de uma sociologia formal enquanto "geometria do mundo social" (1992, p.3), traz alguns problemas. David Frisby, citando Schnabel, mostra que a classificação de Aron contradiz as próprias intenções de Simmel. Então, qual seria o procedimento de Simmel, sob a ótica

[27]Explica Frisby: "Society consists of the sum of social interactions. In any specific historical phenomenon, of course, content and social form are fused since there can be no social development that is merely social and one that is pure content"(FRISBY, 1992, p.44).

de seus textos sociológicos? Frisby explica que há uma dificuldade em localizar um quadro de referência ou uma tradição diante do trabalho de elaborar um discurso sociológico na fundação da disciplina. Simmel foi um dos primeiros pensadores na Alemanha que percebeu a condição da disciplina sociológica: a ausência de uma tradição dificulta uma distinção em relação ao discurso filosófico, psicológico e histórico (1992:5). Nessa linha, destaca-se a combinação de postulados filosóficos, psicológicos e até mesmo econômicos em seus textos, tal como acontece em um de seus trabalhos mais substanciais - *a filosofia do dinheiro*. Sobre o texto, Frisby comenta;

> In his philosophy of money, Simmel speaks of "the possibility... of finding in each of life's details the totality of this meaning". Whilst Simmel is sometimes able to hold together these details within a broader encompassing phenomenon such as the money economy, his persistent essayism suggests that this was always achieved with difficulty. Much more typical of his work is the presentation of impressions of one of 'life's details' within the context of some generalities concerning social interaction (FRISBY, 1992, p.7).

É importante situar nos textos de Simmel uma alternância de tons que o deixa ora mais científico, ora mais filosófico, ora mais crítico da cultura. Segundo a leitura de David Frisby, Simmel captura instantâneos vistos sob o aspecto da eternidade. É como se a vida moderna produzisse incontáveis imagens em um mesmo instante, imagens fugazes e que escapam no tempo e no espaço. Não é difícil notar tal experiência hoje ao girar o olhar em uma via de tráfego intenso ou mesmo nos centros das cidades. O paradoxo é que Simmel está propondo a oposição de algo permanente que insiste em conviver com tais instantâneos. Simmel não está interessado somente nos instantâneos, mas naquilo que dá suporte a esse instantâneo. Em outras palavras, atenção não somente ao fluxo, mas também às formas. E especialmente à capacidade das formas de engessarem o fluxo da vida e dar a impressão de que a experiência moderna é um eterno presente. Sobre esse caráter da modernidade, Frisby cunhou o termo *snapshots sub specie aeternitatis*:

> In Simmel's terminology, the snapshot of social reality may capture a transitory content but the sociologist should be concerned with the more enduring social form within which that content is embodied (FRISBY, 1992, p.103).

O que merece atenção aqui é a pouca solidez daquelas acusações que tentam flagrar a ausência de um sistema ou de uma ordem nos textos de Simmel. Suas reflexões partem do homem e sua capacidade de construir "pontes e portas", fazer sociações e dissociações, de extrair aspectos do fluxo da vida e exterioriza-los em formas objetivas, produzindo sentido. De uma totalidade infinita, cabe pensar na maneira pela qual as pessoas

apreendem os conteúdos da vida, o arranjo no qual manifestam seus impulsos e enquadram suas ações.

> Por isso todos os rótulos que lhe são atribuídos, apesar de possuir seu teor de verdade, sempre soam tão falsos: vitalismo, relativismo, esteticismo, formalismo, irracionalismo, psicologismo, impressionismo e tantos mais. Disto também é exemplo o fato de Simmel, hoje considerado ao lado de Max Weber e Ferdinand Tönnies, um dos pais da sociologia alemã, não poder ser classificado sem mais como sociólogo, sob pena de se perderem várias outras dimensões que são essenciais ao seu pensamento (WAIZBORT, 2000, p.11).

2.4 Simmel e a vida moderna

As grandes teorias sociológicas da modernidade apresentam, entre outras, uma questão em comum: o problema do domínio das coisas sobre os homens. Podemos reconhecer essa questão em Weber, ao tratar do processo de racionalização, ou em Marx, ao discutir o fetichiscmo da mercadoria. Na obra de Simmel a crítica da modernidade é trazida ao âmbito da experiência cotidiana e tratada em termos de tragédia da cultura. A teoria de Simmel corresponde a um constante exercício de reflexão sobre a relatividade dos valores. Em *Filosofia do dinheiro*, o valor monetário é tomado não como algo pertencente à ordem do objetivo, mas como produto da correlação entre sujeito e objeto, isto é, existe enquanto valor somente a partir do momento em que os homens o reconhecem como tal. É nesse sentido que o dinheiro assume lugar dentro de uma ordem teleológica; passa de mediador das trocas econômicas para objeto de desejo e culto, propósito final de todas as ações. A afirmação implica em reconfigurar toda a relação entre o sujeito e os objetos, pois as trocas deixam de ser orientadas pelo grau de utilidade ou pela virtude, mas pela medida do "quanto". Em certo sentido, o dinheiro é a medida de equivalência de todos os objetos, tudo está reduzido a esse "valor dos valores"[28]. Nesse ponto Simmel está tratando do dinheiro pela ótica da produção de significados e quando fala de valores, refere-se a uma força substancial, uma energia que guia a sequencia de ações em direção ao propósito. Na obra de Simmel, o dinheiro aparece como uma espécie de constructo da modernidade, aquilo que melhor reflete a relação entre essas duas forças, o indivíduo e a sociedade.

---

[28]"The powerful character of money, (…) appears at its most noticeable, at the least at its most uncanny, wherever the money economy is not yet completely established and accepted, and where money displays its compelling power in relations that are structurally antagonistic. The reason why money seems to have reached the pinnacle of its power at the highest stage of culture is due to the fact that innumerable, formerly unknown objects are now at its disposal, but from the very outset they are concerned with being obedient to money" (SIMMEL,2006, p.244).

Nas palavras de Simmel, “o conflito está sugerido justamente por meio do grau de inerência da sociedade no indivíduo” (2006, p.83). Em certo sentido, corresponde ao grau de inserção do indivíduo na sociedade e em que medida suas ações o aproximam ou distanciam de uma coletividade. A saída de Simmel para os choques entre o nível individual e o nível social é o impulso dual de tendências. O mesmo indivíduo, por um lado, busca romper e se descolar, se diferenciar da dimensão social; por outro lado, tem necessidade da sensação de pertencimento e age buscando integração, se afirmar como igual. “Acima de tudo o significado prático do ser humano é determinado por meio da semelhança e da diferença” (2006, p.39-58). Há, portanto um embate de princípios, uma subjetividade em conflito entre a tendência à integração e a tendência à ruptura. A percepção de si como algo descolado do nível social permite pensar em uma relação conflituosa na questão indivíduo-sociedade.

Ao longo da modernidade, o processo histórico de gradativo descolamento da percepção subjetiva em relação aos níveis objetivos e fixados coletivamente permite contrastar indivíduo e sociedade sob a luz do conflito. De acordo com Simmel o conflito se dá através da inerência da sociedade no indivíduo.

> A divergência mais abrangente e profunda entre indivíduo e sociedade não me parece estar ligada a um só tema de interesse, e sim à forma geral da vida individual. A sociedade quer ser uma totalidade e uma unidade orgânica, de maneira que cada um de seus indivíduos seja apenas um membro dela; a sociedade demanda que o indivíduo pregue todas as forças a serviço da função especial que ele deve exercer como seu integrante; desse modo, ele também se transforma até se tornar o veículo mais apropriado para essa função. Não há dúvida de que o impulso de unidade e totalidade que é característico do indivíduo se rebela contra esse papel. Ele quer ser pleno de si mesmo e não somente ajudar a sociedade a se tornar plena; ele quer desenvolver a totalidade de suas capacidades sem levar em consideração qualquer adiamento exigido pelo interesse da sociedade (SIMMEL, 2006, p.84).

No texto sobre a “tragédia da cultura”, Simmel destaca dois movimentos a partir da relação entre o indivíduo e a realidade externa. O primeiro é o fato de que não há ordem pré-estabelecida na relação entre o homem e o ambiente que o cerca. Há um embate provocado pela capacidade de se colocar à parte desse ambiente, se contrapor e lutar. O segundo momento ocorre quando construções são erigidas dentro do espírito constituindo uma forma de estabilidade e existência, capaz de gerar tensões. Tomando essa lógica sob um aspecto um tanto metafísico, a cultura figura como caminho para a alma se encontrar e se constituir. O ser se constitui enquanto presença no tempo; a vida passa no decurso do

tempo. Nesse sentido, estar no mundo implica na condição humana de se perfazer constantemente. O eterno devir impõe ao homem o caminho do desenvolvimento da totalidade da alma (1998, p.80). Partindo da ideia de cultura como feixe de linhas de crescimento que vão da unidade fechada, passando pela pluralidade desenvolvida até a unidade desenvolvida (1998, p.81), temos o paradoxo que põe em rota de colisão o processo de desenvolvimento da alma e a cultura. Quando a pluralidade desenvolvida não acomoda a sensação de desenvolvimento da alma, as possibilidades de se encontrar um *eu* verdadeiro ficam travadas em nome das forças coletivas (1998, p.82). Na passagem a seguir, Simmel explica como ocorre essa passagem da cultura rumo ao caminho de si.

> Múltiples movimentos conducen realmente al alma a sí misma, tal y como aquel ideal lo exige, esto es, la conducen a la realización del ser pleno y más proprio que se le ofrece, pero que en primer lugar no existe más que como posibilidad. Pero em la medida en que, o en tanto que, el alma alcanza esto puramente desde el interior - en impulsos religiosos, autoabnegación moral, intelectualidad dominante, armonía de la vida global - , en esta medida, puede incluso prescindir de la posesión específica de lo cultivado. No solo se trata de que em ello pueda faltar le aquello total o relativamente externo que el uso linguístico rebaja como mera civilización. Esto no me importa en modo alguno. Pero lo cultivado en su sentido más puro, más profundo, no está dado allí donde el alma recorre exclusivamente com sus fuerzas subjetivas personales aquel caminho que conduce desde sí misma hasta sí misma, desde la possibilidad de nuestro Yo más verdadeiro hasta su realidade, si bien es certo, quizá, que, desde um punto de vista más elevado, precisamente estas perfecciones son las más elevadas; com locualsólo se habría demonstrado que la cultura no es el único *definitivum* axiológico del alma. Con todo, su sentido específico sólo se satisface allí donde el hombre engloba em aquel desarrollo algo que le es externo, allí donde el caminho del alma discurre sobre valores y progressiones que no son anímicamente subjetivas ellas mismas. Aquellas figuras espirituales objetivas (...) arte y moral, ciencia y objetos conformados con vistas a um fin, religión y derecho, técnicas y normas sociales, son esciones sobre las que debe marchar el sujeto para alcanzar el especifico valor proprio que se denomina su cultura (SIMMEL,1998, p.207).

O sujeito nasce dentro de determinadas instituições, tais como os códigos moral e religioso, o direito e a técnica, e funde-se a estas como se fizessem parte de si. Constitui-se, assim, de forma mais ou menos estável, lutando inclusive pela preservação e manutenção dessas estruturas. Para Simmel, o homem não é um ser acabado; ao contrário, é dotado de possibilidades infinitas sobre as quais se projeta. O ponto da crise é, portanto, a tensão gerada pela discrepância entre o ambiente externo e a elaboração interna que o indivíduo faz desse espaço que o cerca; o indivíduo é jogado no mundo sem que sua vontade participe das suas condições. Se o que vai definir o futuro do sujeito são as escolhas que ele faz ou as determinações que o cercam, esse é um debate que se estende na sociologia

por todo o século XX. Cabe, por ora, situar o tema do mal-estar na relação entre indivíduo e sociedade.

De acordo com Simmel, as forças de criação e desenvolvimento da alma sucumbem diante dos modelos fixos através dos quais os processos de vida se desenvolvem. O autor descreve como os valores atravessam os processos de subjetivação e se desenvolvem na síntese da cultura; nesse ponto, encontramos desde aqueles que se preocupam apenas com o desenvolvimento pessoal, individual da alma, até aqueles que buscam somente a perfeição objetiva dos moldes instituídos. O ponto é que o valor cultural é referência para todos, seja para sua negação, seja para sua afirmação, o que implica nivelar as coisas de acordo com as significações fixadas na cultura objetiva. De fato, as manifestações do espírito também têm muito a dizer sobre a cultura, apesar de adquirirem significação apenas enquanto obras do espírito.

Simmel vê com preocupação a força avassaladora do espírito objetivo sobre a subjetividade. Ao orientar-se pelo desenvolvimento da totalidade, o espírito objetivo assume caráter de ideal ético e torna-se um imperativo tão potente que nada podemos fazer em favorecimento da nossa alma; o nosso desenvolvimento se adapta e reforça os valores objetivos, tomando-os como referências para o caminho de nossas vidas (1998, p.93).

Nas grandes cidades, o primeiro traço notável é o do excesso de estímulos, fator que irá determinar a vida psíquica do indivíduo. Trata-se de uma capacidadepsíquica a atividade de diferenciação entre uma impressão e outra, dinâmica que se intensifica na metrópole. Simmel está tomando como contraste a vida em pequenas cidades e atesta: “a metrópole extrai do homem uma quantidade de consciência diferente que a vida rural extrai”. Fora da metrópole a vida flui em ritmo mais lento e as pessoas agem mais com o coração do que com a cabeça. A avalanche de estímulos característica das metrópoles cria algum tipo de reserva, uma proteção contra a quantidade de impressões, como uma capa protetora diante do ambiente externo. Para tanto, exige o predomínio do intelecto sobre as emoções. O contraste entre o excesso de estímulos e a resistência individual marca o primeiro indício de luta entre indivíduo e sociedade. O problema aparece a partir da construção intersubjetiva que o indivíduo faz de si em relação aos outros e ao conjunto de realizações, saberes e normas objetivas e instituídas socialmente. Na metrópole, tal experiência pode levar à sensação de desamparo, isolamento, ponto de tensão entre a cultura objetiva e a cultura subjetiva.

Quando problematizou a metrópole e seus efeitos na vida mental, Simmel apontou três constructos fundamentais do homem moderno: o dinheiro, a pontualidade e o predomínio do intelecto sobre as emoções. A vida nas cidades passou a ser orientada pela lógica da exatidão. Sobre a pontualidade, Simmel cita a difusão universal dos relógios de bolso como forma de calcular eficazmente o tempo gasto para as tarefas e relacionamentos (1979, p.17). A pontualidade, portanto, aparece pela necessidade de integração de incontáveis atividades complexas e variadas que ocorrem nas grandes cidades.

Em paralelo, trata novamente do dinheiro no ambiente da metrópole e comenta: "reduz toda qualidade e individualidade à questão: quanto?" (1998, p.15). O dinheiro imprime um caráter impessoal, o que viabiliza associações objetivas, atividades de caráter puramente técnico; não obstante, abalou a estrutura subjetiva de personalidade. Um exemplo desse caráter impessoal dado por Simmel está nas sociedades anônimas, que não atuam como pessoas e sim como agregados monetários. A capacidade de o dinheiro substituir coisas, até mesmo valores, é crescente, ao passo que essa impessoalidade nas relações tende a distanciar os indivíduos. "Forma-se então, um novo fio condutor para os conteúdos de vida que podem ser associados" (SIMMEL, 1998, p.25). O autor evidencia a potência do dinheiro de fazer sucumbir tudo a mero valor de troca, como nos casos em que homens abdicam de princípios e valores ante seu poder. Nas relações conduzidas sob a égide da economia monetária, a interação é livre de subjetividade ou qualquer disposição interna do ser. Por essa razão, "a economia monetária e o domínio do intelecto estão intrinsecamente vinculados" (1979, p.15).

A precisão, o cálculo e a razão são exigências das metrópoles que, ao intensificar os estímulos, demandam mais do sujeito do que ele é capaz de elaborar. Nas metrópoles, tudo é reduzido à exatidão. Desconsidera os limites da dimensão humana e erradica a esfera pessoal ao imprimir o ritmo da pontualidade pautada no tempo comum, da economia enquanto forma de associação autonomizada capaz de ser a medida de todas as coisas e da razão predominante. Simmel, ao olhar para a metrópole, via indivíduos com suas vidas submetidas ao cálculo do tempo, do dinheiro e da atenção dispensada. Diz em claras palavras: "o desenvolvimento da cultura moderna é caracterizado pela preponderância do "espírito objetivo" sobre o "espírito subjetivo"" (1967, p.25). Resulta em mentes menos sensíveis e mais indiferentes em relação aos estímulos externos. Concebe, então, a atitude

blasé, ideia de uma subjetividade que precisa criar algum tipo de proteção, de reserva em face dessa intensificação dos estímulos.

> as cidades grandes, centros da circulação de dinheiro e nas quais a venalidade das coisas se impõe em uma extensão completamente diferente do que nas situações mais restritas, são também os verdadeiros locais do caráter *blasé*. Nelas de certo modo culmina aquele resultado da compressão de homens e coisas, que estimula o indivíduo ao seu máximo de atuação nervosa. Mediante a mera intensificação quantitativa das mesmas condições, esse resultado se inverte em seu contrário, nesse fenômeno peculiar de adaptação que é o caráter *blasé*, em que os nervos descobrem a sua derradeira possibilidade de se acomodar aos conteúdos e à forma da vida na cidade grande renunciando a reagir a ela — a autoconservação de certas naturezas, sob o preço de desvalorizar todo o mundo objetivo, o que, no final das contas, degrada irremediavelmente a própria personalidade em um sentimento de igual depreciação (SIMMEL, 1967, p. 19).

Simmel está expondo o paradoxo do distanciamento mental na proximidade física. A concentração de pessoas nas grandes cidades tende a estreitar os espaços entre as pessoas, no entanto, é nesse ambiente que ocorre o "reverso da liberdade". Se o homem metropolitano é livre dos preconceitos e especulações em torno de sua vida, característicos das cidades pequenas, por outro lado "se sente solitário e perdido na multidão metropolitana" (1967, p.23).

Simmel dá nova roupagem a um aspecto cunhado do pensamento clássico e que possui um estreito vínculo com a tradição alemã: a tragédia. A experiência do trágico em Simmel é derivada da cisão entre a cultura objetiva e a cultura subjetiva. Marca indelével da modernidade, a divisão do trabalho é o fenômeno que tende a autonomizar os objetos da cultura. Aquilo que os homens construíram assume uma lógica própria e se distancia de seu sentido e intenção original.

2.5 O lugar da obra de Norbert Elias

A obra de Norbert Elias, para além da análise de temas específicos, como o esporte, a morte ou a fofoca, possui um projeto teórico subjacente a essas temáticas, voltando seus textos para uma discussão sobre o fazer sociológico. Segundo Waizbort, Elias reivindicava uma ciência humana capaz de desfazer a tríplice repartição das ciências sociais e que também incluísse disciplinas como a psicologia, a economia, a filosofia, a linguística, a história e a teoria literária (2001, p.13).

Em outra ocasião, Waizbort traduz um fecundo material a respeito da questão metodológica proposta por Elias. Trata-se das correspondências com Walter Benjamin,

trocadas em 1938, portanto um ano antes da publicação de sua obra máxima *O processo civilizador*. O centro da discussão está situado na possibilidade de articulação entre o psíquico e processos sociais. Elias aponta para o problema da consideração do psíquico como algo estático e fala da importância de olhar para uma movimentação nas operações mentais, isto é, um psíquico *em processo*. As palavras de Elias remontam ao ambiente intelectual dos anos 1930, marcados pela ampliação dos debates sobre as formas da articulação entre sociedade e psique. Isso se deve a dois grandes registros do pensamento ocidental, o marxismo e a psicanálise. Ao comentar seu próprio trabalho para Benjamin, Elias depõe sobre o lugar de seu projeto teórico no campo das ciências humanas.

> Por detrás de todos os numerosos materiais e exemplos, - que talvez atraiam o olhar demais para si, mas que eram indispensáveis, caso não quisesse dizer apenas generalidades – está a ideia de que nunca poderemos compreender os nexos entre processo social e o 'psíquico' enquanto observamos no psíquico apenas o que é estático e imutável, enquanto não olhamos o psíquico em processo. Parece-me que não se chega a lugar nenhum quando, de uma perspectiva marxista, a psicanálise ou alguma outra forma a-histórica de psicologia é criticada e combatida em virtude de um ou outro pormenor. Frente a nós encontra-se a tarefa mais positiva de tornar acessível ao nosso entendimento a ordem de transformação histórica do psíquico (ELIAS, 1998, p.178).

A carta de Elias é motivada pela possibilidade de Benjamin resenhar sua obra para a conceituada *Zeitschriftfür Sozial forschung* (*Revista para Pesquisa Social*). Próprio da perspectiva benjaminiana, a leitura do processo civilizador de Elias tem como pressuposto o materialismo histórico. Nesse sentido responde:

> No que diz respeito às questões básicas de método, o Sr. coloca esse problema na medida em que o Sr. se afasta do relativismo histórico e tem em vista uma ordem de transformação histórica. Com isso se lhe apresenta, evidentemente, a alternativa entre a concepção idealista da história e a concepção de história do materialismo dialético. Creio que, no segundo volume, o Sr. irá tomar posição em relação a estas questões de método (BENJAMIN, 1998, p.179).

A precaução de Benjamin, ao escrever que prefere esperar o envio do segundo volume para comentar com mais propriedade o método de Elias, não impede de suscitar um ponto obscuro da obra, pelo menos aos seus olhos. Elias se diz surpreso com a possibilidade de sua concepção histórica em *O processo civilizador* estar imbuída de idealismo. E na correspondência seguinte, destaca a concretude de determinados processos psíquicos e sociais e a importância do trabalho concreto de pesquisa, baseado em dados documentados. No entanto, lembra Elias, não se trata de um trabalho de história da

cultura[29]. "No meu caso não se trata de uma simples coleção de dados históricos, mas sim da demonstração de estruturas sociopsicológicas a partir das quais se pode lançar uma ponte para estruturas sociais" (1998, p.182). Anteriormente, mas na mesma correspondência Elias faz um apanhado geral sobre sua obra no plano de suas intenções:

> Eu queria encontrar um método claro e um material inequívoco que superassem a condição estática dos fenômenos psíquicos, dominante até agora. Quem, como o Sr. (Benjamin) e eu próprio, nunca quer perder de vista a imagem do processo social estruturado de modo claro, não pode se satisfazer com tal consideração estática do psíquico, que domina atualmente mesmo as mais modernas correntes da psicologia. Em relação ao que se pode entender como "dialética", essa palavra pretende traduzir a ordenação, a estrutura, a legalidade das transformações sociais. A tarefa do primeiro volume é indicar que a estrutura do psíquico é suscetível a mesma ordenação (ELIAS, 1998, p.181).

Mais que explicitar o debate entre Elias e Benjamin, as correspondências indicam o projeto teórico de Elias à luz das duas principais orientações do pensamento ocidental. De fato, o processo histórico em Elias não inclui a versão materialista da dialética hegeliana, apontada para as contradições históricas que engendram formas de expropriação do trabalho de uma maioria por parte de uma minoria e a luta de classes, ponto que Benjamin leva em consideração a todo o momento. A referência aqui a essas correspondências, não obstante, tem uma dupla função. Primeiro, apresentar o projeto teórico de Norbert Elias a partir de seus próprios comentários, tecidos em 1938, ou seja, mesmo contexto da escrita e publicação de *O processo civilizador*. Segundo, situar o lugar da obra de Elias diante das presenças do marxismo e da psicanálise, correntes que naquele momento jamais poderiam ser negligenciadas.

2.6 A sociedade como "Dança de Salão"

Combinando história e psicanálise, Elias olha para a sociedade não como um recorte atemporal, mas como um processo histórico. Identifica as transformações no modo de as pessoas se relacionarem e como essas transformações produziram novos modos de agir e sentir. Reformula a noção de estruturas da personalidade concebendo-as dentro de processos de longa duração e entrelaçando-as a relações de dependência mútua. A articulação da psicogênese com a sociogênese, duas categorias muito valorizadas na teoria de Elias, permite pensar no desenvolvimento do Estado moderno e suas relações políticas.

[29] Na carta para Benjamin, Elias escreve: "é um equívoco se o Sr. acredita que se trata de um trabalho de história da cultura e que os historiadores da cultura seriam especialmente capazes de compreendê-lo".

Há, portanto, estruturas sob as quais o indivíduo aprende, age, sente, fala e compartilha. Esses aspectos psíquicos formam um conjunto que define a condição de pessoa e permite concebê-la como unidade. As estruturas da personalidade estão em constante processo de transformação. Não obstante, transformam também as estruturas sociais no qual essa personalidade está inserida. Em outras palavras, indivíduo e sociedade trocam influências e se transformam no curso dos processos de longa duração.

Elias está propondo a compreensão da sociedade a partir das funções psicológicas, exercício intelectual que se realiza pela consideração de certa regularidade no *habitus*. As pessoas estão ligadas umas às outras e a margem de ação é circunscrita pelo tipo de ligação que desenha determinado compromisso firmado. Trata-se de um contexto marcado pela funcionalidade. No ambiente de trabalho, em casa, na prática religiosa ou no círculo afetivo, as pessoas exercem funções que tendem a padronizar as relações. No entanto, com os hábitos mentais de hoje, é difícil considerar que as ações tenham uma regularidade própria, por conta do tamanho grau de consciência que as pessoas acreditam ter sobre o que fazem[30].

> Em virtude dessainerradicável interdependência das funções individuais, os atos de muitos indivíduos distintos, especialmente numa sociedade tão complexa quanto a nossa, precisam vincular-se ininterruptamente, formando longas cadeias de atos, para que as ações de cada indivíduo cumpram suas finalidades. Assim, cada pessoa singular está realmente presa; está presa por viver em permanente dependência funcional de outras; ela é um elo nas cadeias que ligam outras pessoas, assim como todas as demais, direta ou indiretamente, são elos nas cadeias que a prendem. Essas cadeias não são visíveis ou tangíveis como grilhões de ferro. São mais elásticas, mais variáveis, mais mutáveis, porém não menos reais, e decerto não menos fortes. Essa é a rede de funções que as pessoas desempenham umas em relação a outras, a ela e nada mais, que chamamos "sociedade" (ELIAS, 1994, p.23).

O autor elabora o conceito de sociedade preenchendo o abismo que separa os fenômenos individuais dos fenômenos sociais. Toma a imagem da dança de salão como o símbolo da sociedade: cada movimento da dança é sincronizado com os demais e se considerássemos isoladamente o movimento de um único dançarino, seus movimentos não

[30] Elias assim explica: "Aqui se requer um esforço peculiar de pensamento, pois as dificuldades que temos de enfrentar, em qualquer reflexão sobre a relação entre indivíduo e sociedade, provêm – na medida em que se originam na ratio - de hábitos mentais específicos que hoje se acham demasiadamente arraigados na consciência de cada um de nós. Falando em termos gerais, parece extraordinariamente difícil para a maioria das pessoas, no atual estágio do pensamento, conceber que as ações possam ter estrutura e regularidade próprias" (ELIAS, 1994, p.23).

poderiam ser entendidos. “A maneira como o indivíduo se comporta nessa situação é determinada pelas relações dos dançarinos entre si” (1994, p.25).

2.7 O processo civilizador

Há um hiato entre o momento em que Elias escreve *O processo civilizador* e o momento em que a obra conquista espaço nos debates acadêmicos. Entre 1939, quando escreveu, e 1969, quando foi publicada em inglês, a obra permaneceu à margem até ganhar reconhecimento pela interdisciplinaridade do projeto, fundamental para uma história das mentalidades e dos processos. Cabe aqui considerar a ausência de uma ponte nas ciências sociais entre dois campos de estudo: de um lado uma Psicologia a-histórica, que despreza o curso de seus objetos no tempo, e do outro uma História a-psicologizada, que não leva em conta as formações e transformações do psiquismo no tempo.

Principal obra do autor, *O processo civilizador* investiga um refinamento das normas de agressividade a partir de uma história dos costumes. No livro, as estruturas de personalidade e suas relações de interdependência são tomadas como categorias sociológicas. Elias traça passagens que vão da sensibilidade emotiva ao modelo de comportamento socialmente aceito, tendo como parâmetro a sociedade de corte. No exemplo do comportamento à mesa, Elias fala da expansão e difusão de patamares de embaraço, isto é o aumento da capacidade de sentir-se constrangido diante de determinadas maneiras, sensação que não pode ser explicada racionalmente.

> Esta delicadeza, esta sensibilidade, e um sentimento altamente desenvolvido de embaraço, são no início aspectos característicos de pequenos círculos da corte e, depois, da sociedade da corte como um todo. Não se diz nem se pergunta em que se baseia essa delicadeza e por que ela exige que se faça isso ou aquilo. (...) Juntamente com uma situação social muito específica, os sentimentos e emoções começam a ser transformados na classe alta, e a estrutura da sociedade como um todo permite que as emoções assim modificadas se difundam lentamente pela sociedade. Nada indica que a condição afetiva, o grau de sensibilidade sejam mudados pelo que descrevemos como “evidentemente racional”, isto é pela compreensão demonstrável de dadas conexões causais. (...) O processo se desenvolve em alguns aspectos de uma maneira que é o exato oposto do que em geral hoje se supõe. Em primeiro lugar, ao longo de um período extenso e em conjunto com uma mudança específica nas relações humanas, isto é, na sociedade, é elevado o patamar de embaraço. A estrutura das emoções, a sensibilidade, e o comportamento das pessoas mudam, a despeito de variações, em uma direção bem clara. Então, num dado momento, esta conduta é reconhecida como higienicamente correta, isto é justificado por uma clara percepção de conexões causais, o que lhe dá mais consistência e eficácia (ELIAS, 1994, p.119).

Elias mostra como as mudanças na estrutura social faz avançar patamares de vergonha que desaguam em mudanças no comportamento na forma de expressão das emoções. Um dos caminhos através dos quais é possível compreender o autocontrole do indivíduo é pelo entrelace da psicogênese com a sociogênese, que corresponde a uma conjunção de perspectivas micro e macro sociológicas que devem ser pensadas dentro de um modo relacional e dentro de uma dinâmica (WAIZBORT, 2001, p.13).

O primeiro volume aborda os modos de comportamento sob a ótica dos manuais de etiqueta. Discute as formas de manejar os talheres, as relações do corpo e seus sentidos com a comida, com a sexualidade e com a higiene; o comportamento e as especificidades etárias, o controle da agressividade e das emoções, em resumo, a ação emoldurada pelos códigos de conduta. O exame minucioso dessas maneiras irá constituir o que chama de comportamento civilizado. Inicialmente criados em círculos pequenos por integrantes das elites como forma de distinção social, os modelos de comportamento aparecem como a expressão da condição de estar adiante, de elegância, de equilíbrio, de cortesia e finura nas maneiras. Na relação com outras pessoas, tais maneiras estabelecem patamares de constrangimento que passam a ser absorvidos pelo indivíduo desde a infância[31]. A tese de Elias está voltada para a crítica das teorias sociológicas baseadas na imagem do indivíduo como ser autônomo e autossuficiente, mas também para seu oposto, ou seja, aqueles que consideram a totalidade social como alvo de análise que independe da ação individual. Na introdução à edição de 1968 do *processo civilizador*, Elias aponta um conteúdo ideológico por trás do corte epistemológico entre as ideias de indivíduo e sociedade. Na tradição liberal dos Estados nacionais mais desenvolvidos pode ser encontrada uma face desse discurso, que propaga a consideração da sociedade como um todo, ou seja, a nação tomada como o mais alto dos valores. Pela perspectiva contrária, entende-se o indivíduo como personalidade fechada e livre, imagem construída pela filosofia clássica e bastante forte no pensamento europeu. A insuficiência da imagem do indivíduo livre se dá pela concepção do *homo philosophicus*, que faz a cisão entre o si e o mundo externo, ambas como esferas autônomas. Elias chama de "aberração do pensamento" essa imagem tradicional do

[31] O medo das pessoas tem um papel decisivo na modelação da conduta e são esses medos que se enraízam nos membros da sociedade através da criação e educação. Diz Elias: "A preocupação constante dos pais com o fato de os filhos se pautarem ou não pelo padrão de conduta de sua classe ou da classe mais alta, se manterão ou aumentarão o prestígio das famílias, se defenderão sua posição dentro de sua própria classe, medos desse tipo cercam a criança desde os primeiros anos (...) desempenham um papel considerável no controle ao qual a criança é submetida desde o começo, nas proibições que lhe são impostas" (ELIAS, 2011 II, p. 271).

homem, que “pensa em indivíduos e sociedades como se fossem dois fenômenos de existência separada” (2011, p.226). E busca superar a imagem do indivíduo independente: “o fato de que chegou ao mundo como criança, o processo inteiro de seu desenvolvimento até a vida adulta e como adulto, são ignorados como irrelevantes por essa imagem do homem” (2011, p.228).

O processo civilizador é uma mudança no padrão de conduta provocada por mecanismos que se instalam no aparelho psíquico do indivíduo que, acompanhado pelo sentimento de preservação de sua posição na rede social, sente-se impelido a agir conforme tal padrão, internalizando as normas e produzindo um autocontrole. Esse processo tem início quando as pessoas começam a mudar a forma de interligação entre suas ações, formando cadeias de interdependência. Por ora, cabe ressalvar que um processo é uma ação contínua, prolongada, uma marcha de longa duração que vai para uma direção específica: a do refinamento das normas de agir e sentir. Elias demonstra no *processo civilizador* que durante os últimos cinco séculos o grau de interligação entre as ações individuais aumentou, exigindo um autodomínio das funções de cada um. O percurso do processo civilizador se inicia em pequenas economias onde os papéis são bem definidos e as famílias produzem o suficiente para o próprio sustento. Nesse ponto, o grau de interdependência é pequeno, mas com a especialização da produção aumenta o compromisso com o outro e com a própria produção. Por exemplo, para a refeição de sua família, um pequeno produtor especializado em produtos de origem animal depende de outro pequeno produtor de alimentos de origem vegetal. A especialização de cada um permite a troca, que pode ocorrer somente quando há compromisso e regularidade naquilo que cultiva. A dependência é mútua e a pressão da competição exige um controle cada vez mais rigoroso. Elias explica que o crescimento da produtividade é um fator fundamental para a “elevação dos padrões de vida”, que em um estágio muito avançado culminaria na “formação de monopólios mais estáveis de força”, especificamente o Estado, que passa a figurar também como a garantia de segurança do indivíduo (2011-II, p.256). Tal formato ganha dimensão e passa a estruturar toda a vida social, sempre exigindo maior rigor e estabelecendo um padrão de conduta que prima pela disciplina. O comportamento regular e disciplinado passa a ser visto como um valor, um bem que o sujeito deve conservar dentro de uma estrutura econômica. A disciplina estabelece um padrão de conduta que se espraia pela sociedade como modelo. Passa por um processo de socialização que resulta em

autocontrole da conduta. Portanto, o processo é de longa duração e não planejado, uma ordem na dinâmica de funcionamento das coisas onde a palavra-chave é interdependência.

A figuração é a forma como as pessoas se relacionam e estabelecem elos de dependência entre si, sempre em mutação no tempo e sempre produzindo novas formas de controle. Importa sublinhar, nesse ponto, a dinâmica da interdependência à luz do sentido de mudança na sociedade. Na conclusão do segundo volume de *O Processo Civilizador*, Elias demonstra como ocorrem essas mudanças na escala das instituições macrossociológicas:

> Hoje, tanto quanto antes, não são apenas as metas e pressões econômicas, nem tampouco apenas os motivos políticos, que constituem as principais forças motrizes das mudanças. Nem a aquisição de "mais" dinheiro ou "mais" poder econômico é a meta real da rivalidade entre estados ou da ampliação do âmbito do estado, nem a aquisição de maior poder político e militar constitui simplesmente uma máscara, um meio para atingir a meta econômica. Os monopólios de violência física e dos meios de consumo e produção estão inseparavelmente interligados, sem que um deles seja jamais a base real e o outro meramente uma "superestrutura". Juntos eles geram tensões específicas em pontos particulares no desenvolvimento da estrutura social, tensões que pressionam no sentido de sua transformação. Juntos formam o cadeado que liga a corrente que agrilha homens entre si. Em ambas as esferas de aglutinação humana, a política e a econômica, estão em funcionamento os mesmos mecanismos, em permanente interdependência. Da mesma maneira que a tendência do grande comerciante a ampliar sua empresa tem origem, em última análise, em tensões que se manifestam em toda a constelação humana da qual faz parte, e acima de tudo no perigo de menor controle e perda de independência, se uma firma rival crescer mais do que a sua, os estados em competição se empurram cada vez mais para o alto da espiral competitiva, sob a pressão de tensões imanentes a toda estrutura que formam. Numerosas pessoas podem desejar pôr fim a esse movimento em espiral, ao rompimento do equilíbrio entre competidores "livres" e às lutas e mudanças que esse desmoronamento acarreta. No curso da história humana até agora, as limitações impostas pela aglutinação de seres humanos a longo prazo sempre foram mais fortes do que esses desejos (ELIAS, 2011 II, p.264).

Uma das chaves para a compreensão da dinâmica da interdependência são as pressões provocadas pelas tensões entre unidades de força institucionais ou individuais. Essa lógica da interdependência vai desde grandes acordos políticos entre Estados até uma conversa cotidiana entre duas pessoas. Em comum, o controle dos instintos como aquilo que dá estabilidade à relação. Na sociedade moderna, a domesticação dos instintos acontece desde a infância, de modo que quanto mais bem sucedido é o processo civilizador, menos tempo será necessário para preparar a criança para as funções adultas (ELIAS, 1994, p.32).

A pressão exercida no indivíduo gera tensões e cisões internas. Aí entra um aspecto importante no modelo de Elias: as diferenças entre classes despertava o sentimento de medo dos grupos em ascensão. Tais grupos absorvem o código de conduta das classes superiores e passam a assimilá-lo, de maneira que a construção do superego é feita a partir do senso de inferioridade. Ou melhor, pelo medo da vergonha e pela pressão para estar dentro das normas e maneiras das classes superiores. Uma vez instituídos como padrão de conduta, essa pressão cria um conflito, que será exposto a seguir. É justamente esse o ponto que nos permite pensar na condição individual pela ótica do mal-estar, no sentido de Freud.

A sensação de submissão à vontade do outro ou dos outros cria uma distância entre a noção do "eu" e o mundo externo. Trata-se de uma autoimagem que o indivíduo faz de si e do ambiente em que vive. Uma projeção da consciência apontada para o mundo que o cerca, uma distinção nítida entre o "eu" individual e a sociedade. Ou como resume Elias, corresponde a uma elaboração psíquica específica da forma de convívio do indivíduo com a rede social (1994, p.32). Aciona a sensação de isolamento, expressa pelo movimento que freia os desejos e instintos, mesmo os mais secretos, e os enclausura nos "porões do psiquismo", longe dos olhos do "mundo externo". De acordo com Elias, esse desenho do conflito entre indivíduo e sociedade soa como um abismo existencial para a autoconsciência. A própria passagem da juventude para a vida adulta pode ser entendida como um processo de treinamento no qual os jovens vão exercendo gradativamente funções cada vez mais variadas. Por sua vez, o espaço dos ímpetos e inclinações se restringe, na medida em que as atividades passam a ocupar cada vez mais horas do dia. O que Elias chama "treinamento para a vida adulta" é, no fundo, uma constatação empírica do processo civilizador e sua capacidade de gerar conflitos internos.

> Entre a vida nas reservas juvenis e no campo bastante restrito e especializado do trabalho adulto, raramente existe uma verdadeira continuidade. Muitas vezes a transição entre os dois é uma ruptura brusca. Não raro se oferece ao jovem o mais amplo horizonte possível de conhecimentos e desejos, uma visão abrangente da vida durante o seu crescimento; ele vive numa espécie de ilha afortunada da juventude e sonhos que marca um curioso contraste da vida que o espera como adulto. É incentivado a desenvolver várias faculdades para as quais, na estrutura atual, as funções adultas não deixam margem alguma, as diversas inclinações que o adulto tem que reprimir. Isso reforça ainda mais a tensão e a cisão intrapsíquicas do indivíduo. Não apenas o alto grau de controle e transformação dos instintos, como também as limitações e a especialização impostas pelas funções adultas, a intensidade da competição e as tensões entre vários grupos adultos, tudo isso torna especialmente difícil o condicionamento do indivíduo (ELIAS, 1994, p.33).

O ponto de vista que separa o indivíduo da sociedade parte da noção de uma consciência de si em contraste a uma série de funções e atividades cuja demanda é gerada fora dele e independente da sua vontade. Concebe a visão de si como indivíduo cuja alma está presa a algo externo e seu cultivo está atravancado pela sociedade ou por outras pessoas. No entanto, lembra o autor, trata-se de uma concepção estática do mundo dividido em um lado interno e um lado externo, o eu verdadeiro e a sociedade. É preciso considerar a dinâmica que entrelaça as pessoas umas nas outras e tudo o que se atribui aos seres humanos, isto é, suas expressões, suas atividades e principalmente seu autocontrole, que assume uma forma a partir das relações com os outros (1994, p.35). Elias faz uma analogia com a rede de tecido para demonstrar que a sociedade nada mais é do que ligação de fios individuais. Não pode ser compreendida através de um único fio ou por todos os fios tratados isoladamente. O ponto está na maneira como os fios estão ligados, na relação entre os fios que gera uma rede de tensões podendo modificar desde o fio até toda a rede.

2.8 A tese da solidão em Elias

Ao longo de sua trajetória, Elias escreveu sobre temas como o esporte, a arte, o tempo, entre outros, sempre defendendo uma abordagem sociológica interdisciplinar e voltada para os processos de longa duração. Em *A solidão dos moribundos,* Elias trata do isolamento do indivíduo moderno diante da iminência da morte. Escreve sobre a morte fazendo comparação entre sociedades e tempos e partindo da constatação de que a morte não é vista universalmente da mesma forma. Vai problematizar a maneira como o Ocidente moderno lida com o fim da vida e como o significado da morte corresponde ao sentimento de solidão para o indivíduo.

> Em épocas mais antigas, morrer era uma questão muito mais pública do que hoje. E não poderia ser diferente. Primeiro porque era muito menos comum que as pessoas estivessem sozinhas (...) Nascimento e morte – como outros aspectos animais da vida humana – eram eventos mais públicos, e portanto mais sociáveis, que hoje; eram menos privados. Nada é mais característico da atitude atual em relação à morte que a relutância dos adultos diante da familiarização das crianças com os fatos da morte. Isso é particularmente digno de nota como sintoma de seu recalcamento nos planos individual e social (ELIAS, 2001, p. 25-26).

A consciência da morte, traço específico da espécie humana, faz com que os grupos procurem atenuantes, como a disseminação de mitos e a crença na imortalidade. A morte, assim, pode marcar uma passagem, inspirar cânticos, festas e poesias. Através desses ritos,

a vida se ajusta e produz um sentido, mesmo diante da certeza do fim. No mundo moderno, além da crença na imortalidade, o homem lida com a morte isolando-a. Em poucas palavras, a morte, acontecimento historicamente próximo e familiar, foi afastada da vida social. Há uma tendência ao ocultamento provocado pela capacidade de não reconhecer os moribundos, um recalcamento da morte que ocorre em dois níveis (2001, p.15). No nível individual, a pessoa se recusa a reconhecer a iminência da própria morte, um drama que se espraia para o nível coletivo na medida em que a morte do outro provoca um desamparo. Ou seja, o desaparecimento do outro faz indicações para o desaparecimento de si, e é essa expressão da condição inescapável que faz o indivíduo querer se afastar. "A visão de uma pessoa moribunda abala as fantasias defensivas que as pessoas constroem como uma muralha contra a ideia de sua própria morte" (2001, p.17). Em decorrência, criam-se os espaços de gestão da morte, como hospitais, asilos etc. A solidão corresponde à imagem do indivíduo que se põe à parte e tende a romper suas ligações com o social. Nesse ponto, Elias está fazendo indicações para um tipo de subjetividade voltada para si.

> (...) em sociedades mais desenvolvidas, as pessoas em geral se vêem como seres individuais fundamentalmente independentes, como mônadas sem janelas, como "sujeitos" isolados em relação aos quais o mundo inteiro, incluindo todas as outras pessoas, representa o "mundo externo". Seu mundo interno é aparentemente separado desse mundo externo, e portanto das outras pessoas como que por um muro invisível (ELIAS, 2001 I, p.61).

Esse modo de experimentar o mundo é definido como *homo clausus*. Tratando-se de um sujeito voltado para si, à sua vida é conferido um sentido em si, ou seja, um sentido individual. Cabe lembrar que uma das preocupações constantes na obra de Elias é a crítica da imagem moderna do homem como ilha deserta ou dotado de uma personalidade fechada. A auto percepção do indivíduo como separado da sociedade está relacionada com as transformações civilizadoras. Pois a ação emocionalmente controlada leva a um padrão de conduta tão internamente absorvido que acentua a distância entre o sujeito pensante e os objetos de pensamento (ELIAS, 2011-I, p.236). O indivíduo implacavelmente autocontrolado se sente impedido de manifestar seus impulsos espontâneos fora da cápsula de seu mundo interior. "São esse autocontroles civilizadores, funcionando em parte automaticamente, que agora são experimentados na autopercepção individual como uma parede, entre o "sujeito" e o "objeto" (2001 I, p.237). Elias está dizendo que o aumento dos mecanismos de controle interno dos impulsos divide a experiência da civilização em espécies de "mundo interno" e mundo externo, ou o indivíduo e a sociedade. Trata-se, para efeito de teoria sociológica, de uma suposição axiomática a respeito de uma divisão entre o

que está dentro e o que está fora do indivíduo (2011 I, p.232). As pessoas compreendem seu próprio "Ser" como um núcleo verdadeiro, "um pequeno mundo em si", independente da sociedade.

Eis o nexo que permite conceber a experiência da civilização moderna como a experiência da solidão. Em *A solidão dos moribundos*, o autor diz que as associações de sentido da vida feitas pelo próprio indivíduo são inseparáveis das associações feitas por outras pessoas a seu respeito. Adverte Elias: "a tentativa de descobrir na vida de alguém um sentido independente do que essa vida significa para outras pessoas é inútil" (2001, p.65). Nesse sentido, o fim da própria vida é experimentado como a perda total de sentido, uma vez que a auto imagem do indivíduo moderno é voltada para si e independente de outras pessoas. Uma sensação de solidão e isolamento passa a habitar a estrutura da personalidade do indivíduo que acredita na sua auto imagem de ser totalmente autônomo. Em outras palavras, há uma ruptura do nexo entre o que eu sinto e a consciência de que meus sentimentos são significativos para outras pessoas, lógica que corresponde a uma total perda de sentido. A noção de esvaziamento de sentido é atravessada pela experiência do *homo clausus*. Pois o sentido é concebido e buscado como sentido do indivíduo, com o indivíduo e voltado para o indivíduo. Ocorre que, assinala Elias, "o sentido é constituído por pessoas em grupos mutuamente dependentes de uma forma ou de outra, e que podem comunicar-se entre si". Como categoria social, isto é, ligada a um grupo de pessoas interconectadas, a noção de sentido para a própria vida é construída pela consciência de que os significados são compartilhados com outros. Uma vez concentrado em si mesmo, o sentido é esvaziado e a experiência da civilização moderna se torna marcada pelas sensações de isolamento e solidão.

2.9 Breve paralelo entre Simmel e Elias

O problema apresentado por Elias muitas vezes parece reverberar Georg Simmel. A maneira através da qual esses autores lançam sua crítica ao Ocidente moderno permite pensar em uma espécie de eixo teórico a respeito de temas relevantes para as ciências sociais. As tensões entre indivíduo e sociedade, nesse ponto, merecem atenção especial, pois se trata de um princípio fundante de suas teorias e, ao mesmo tempo, imprescindível para pensar nos problemas da sociedade moderna. Aqui sigo a tese de Leopoldo Waizbort

de que a crítica do social deriva da concepção do social, aspecto que aproxima bastante os textos de Simmel e Elias.

> O social, seja em Norbert Elias, seja em Georg Simmel, é um conjunto de relações. O "todo", seja qual ele for – a "sociedade", o "grupo", a "unidade de sobrevivência" –, é um todo relacional. O que o constitui é o conjunto das relações que se estabelecem, a cada momento, entre o conjunto dos elementos que a compõem. Tais relações são sempre relações em processo, isto é: elas se fazem e desfazem, se constroem, se destroem, se reconstroem, são e deixam de ser, podem se refazer ou não, se rearticular ou não. As relações nunca são sólidas e petrificadas; a cada instante ou elas se atualizam, ou se esgarçam, ou se fortificam, ou se mantêm, ou se enfraquecem (WAIZBORT, 1999, p. 91).

Com isso cumpre sublinhar o fato de que as noções de indivíduo e sociedade não podem ser tratadas separadamente. "O que realiza a sociedade é a relação entre singulares" (WAIZBORT, 1999, p.96). Outro aspecto importante aponta para a concorrência, as lutas e tensões nas relações de poder intergrupos e intragrupo[32]. Sobre a crítica da vida moderna, o problema que aparece em ambos é o da relação entre um estilo de vida que põe em questão as liberdades, problema que atinge especialmente o psiquismo.

É possível identificar tanto na obra de Simmel quanto na obra de Elias a atuação de processos de socialização incidindo sobre as subjetividades. E ambos também veem tais processos desembocarem em um mal-estar, estado onde é o equilíbrio emocional que está em xeque. As sensações de aflição e isolamento como condição do indivíduo no mundo moderno aparecem na obra de Elias como o prolongamento de um debate proposto por Simmel e que está intimamente ligado a uma tradição do pensamento alemão. Como dito, Elias pela via dos processos históricos de longa duração; Simmel pela depuração do fugidio (*snapshots sub specie aeternitatis*). No entanto, ainda que por vias teóricas diferentes, tecem diagnósticos da modernidade que guardam férteis imbricações e se justificam pela atualidade das questões, vivas em pleno Século XXI.

---

[32] Sobre esse aspecto, Waizbort diz: "Quando chegamos ao final de *Sobre o Processo*... vemos Elias repetir, pela enésima vez, que são os conflitos, as lutas e as tensões os elementos que estruturam o todo (seja social, seja individual), vale dizer, a sociedade (ELIAS, 1939 II, p.387), de fato estamos reentrando, pela porta dos fundos, na sociologia simmeliana, e em especial no quarto capítulo de *Soziologie*, intitulado *O conflito*, em que as lutas, tensões concorrências e conflitos são elementos que conduzem à síntese da sociedade" (SIMMEL, 1908, p.284-382).

3 ANTONIONI, BERGMAN E AS TRILOGIAS

3.1 Apresentação

As seis obras integrantes do objeto de pesquisa aqui proposto formam duas trilogias, referentes a dois autores com abordagens e trajetórias bastante díspares. Os elementos passíveis de cruzamentos, na contextualização das obras de Antonioni e Bergman, pertencem à ordem das contingências. Dois pontos coincidem em suas trajetórias: realizaram trilogias simultaneamente e morreram no mesmo dia. E a questão do nexo, dobrada ao infinito, encontra, por trás da ideia de trilogia, um consentimento. Pois Antonioni e Bergman não realizaram seus filmes preocupados com um diretivo temático, mas admitem suas obras como trilogias a posteriori. A linguagem comum entre os filmes de cada autor deriva mais da fase artística que de um projeto elaborado no formato tríade. De fato, não recusam a ideia de trilogia.

Por outro lado, os recursos técnicos e a argumentação de cada autor apontam para temáticas comuns, o que permite, do ponto de vista analítico, organizar os seis filmes a partir de um ponto. O manejo das luzes e os closes de Bergman, os planos-sequencia e os espaços vazios de Antonioni, são aspectos cuja inclinação corresponde a uma agitação e instabilidade emocionais. Porque para Antonioni e Bergman, falar talvez tenha deixado de ser um recurso capaz de acessar a compreensão. Reside aí um problema de alteridade que deságua em um nada a dizer. Enredos curtos, de poucos acontecimentos. Pois não há nada a mostrar, os personagens estão ilhados e cegos, ou incapazes de enxergar através da luz opaca. Tempos de inverno, tempos de luzes opacas. Se pouco é possível ver, quase nada é possível ouvir, na tagarelice da vida moderna. Como em uma bolsa de valores, a gritaria converte a fala em uma profusão de ruídos, ambiente em que nada se entende. Nessa direção, Bergman e Antonioni têm algo a dizer, ainda que através do silêncio, isto é, a descrença no dizer enquanto meio de compreensão do outro ou intervenção no mundo.

O capítulo está organizado de modo a apresentar características dos diretores, remetendo a dados biográficos e filiações artísticas. Em seguida, parte-se para o argumento que orienta as trilogias para, finalmente, apresentar a descrição dos filmes, fundamentada nas impressões. Para evitar a extrapolação da obra, que significa em um ato de invenção, baseio-me na orientação de François Vanoye e Anne Goliot-Lété acerca da análise fílmica. Parto de elementos de descrição lançados da cena para fora do filme e, na tomada seguinte, retorno aos elementos da cena, à realidade concreta do filme. Se aquele que interpreta traz

algo à obra, suplementa a obra, o processo aqui procura se basear tão somente na percepção. Por outro lado, excluo dos objetivos a busca por uma essência da obra ou chave de compreensão por considerar a obra uma fonte inesgotável de olhares múltiplos e distantes entre si.

3.2 O cineasta dos tempos mortos

Michelangelo Antonioni teve uma juventude tranquila. Pertencia a uma família de classe média e se formou em economia, na Universidade de Bologna. Nos anos 1930, Antonioni começou a escrever artigos sobre o cinema até tentar realizar um documentário dentro de um hospital psiquiátrico, projeto abandonado logo no primeiro dia de filmagem. Em 1943, produziu um filme sobre as áreas pobres da Itália, *Gente del Po*. A obra, cujo formato estava em clara oposição ao regime fascista, é vista como precursora do neorrealismo. Foi rigorosamente comprometido com as orientações neorrealistas quando o mundo reverenciava Roberto Rosselini, Vitorio De Sica e Luchino Visconti. Mas o interesse de Antonioni se deslocava lentamente para a direção contrária ao verismo. *Crimes da Alma*, de 1950, traz as questões da dúvida e da infidelidade conjugal para uma esfera existencialista, combinando neorrealismo e *film noir*. Enquanto os trabalhos neorrealistas de Rossellini e De Sica haviam mostrado a vida das classes pobres, a estética *noir* acentuava o contraste do preto com o branco, uma clara inspiração expressionista cujo uso atribuía um ar de mistério à trama. Aliás, Antonioni pintava quadros, na infância, motivado pela estética expressionista, que o encantava.

Antonioni não reconhecia o cinema como indústria e, como autor, não aceitava as interferências dos produtores em sua obra. Driblava os entraves burocráticos da indústria cinematográfica em nome da liberdade de seu texto. Em *Crimes da Alma* usa técnica *noir* para narrar a busca policial e os planos do assassinato. Inspirado na crítica social própria do neorrealismo, procura mostrar os efeitos colaterais do milagre econômico italiano, isto é, a história de pessoas cujos problemas econômicos não foram sanados pelo Plano Marshall. O contraste entre os setores da indústria, que recebiam generosas ajudas, e as pessoas pobres, que permaneciam sem nada no período pós-guerra, foi alvo de sua câmera. Dessa forma, Antonioni combinava estéticas que aparentemente não possuem a menor relação. Por outro lado, distanciava-se do neorrealismo na medida em que privilegiava os conflitos íntimos. O interessante em *Crimes da Alma* é a relação dos personagens com o dinheiro, problema muito marcante no pós-guerra. Pois no momento em que a Itália

recebia uma generosa ajuda norte-americana, pois representava um país chave às estratégias de ambos os lados da Guerra Fria, boa parte da população ainda permanecia na pobreza. A classe média italiana sofreu privações durante a guerra e a biografia de Antonioni pertence a esse contexto. O jovem que havia experimentado prazeres como jogar tênis chegou a ter que vender seus troféus para comer, no contexto da destruição da Itália. Ao comentar *Crimes da alma*, Antonioni diz: "é um filme que trata de dinheiro, coisa que eu não tinha na época". Em outra ocasião, Antonioni diz que elaborou um personagem com muito dinheiro porque, na verdade, era ele quem queria ter muito dinheiro.

Cumpre destacar o ponto de partida em comum que aparece como fonte na qual bebem Rossellini, De Sica, Visconti, até mesmo Fellini e Antonioni, e que poderia ser entendido como a síntese poética de um país: eles não mais acreditam neste mundo. A lógica que orienta a cena intelectual desses cineastas é: "não somos nós que fazemos cinema, é o mundo que se fez cinema". O mundo é como um roteiro ruim: os acontecimentos que incidem sobre nós nos dizem respeito parcialmente. Em *Crimes da alma*, planeja-se um assassinato que não se chega a cometer; em *A Aventura*, temos um desaparecimento cujas causas nunca serão esclarecidas; em *O eclipse*, o casal marca um encontro que não chega a acontecer. A utilização dos exemplos próprios de Antonioni ajuda a apontar outra característica de sua arte, as tomadas longas. As cenas duram, deslizam em movimentos coordenados que algumas vezes seguem os personagens, outras não.

Essa técnica é improvisada pelo diretor de fotografia Gregg Toland e já tinha aparecido em filmes de John Ford e Orson Welles. Não obstante, Antonioni é quem traz a tomada longa para uma experiência do tempo. E o que é uma experiência do tempo? Uma concepção sobre as teorias do cinema tende a marcar uma transição do cinema clássico para o cinema moderno. Essa passagem é aberta pela Segunda Guerra, estopim do neorrealismo e das várias *nouvelles vagues* ao redor do mundo. Evidentemente, essa passagem é gradual e multidimensional; não se trata de uma ruptura bem definida, mas de uma tendência.

No cinema clássico, havia certa coerência entre o espaço e o tempo; os filmes passavam por uma montagem, mecanismo racional que organiza as relações de causa e efeito. Além disso, o filme possui uma estrutura caracterizada por uma situação que leva a um conflito, ou o caminho reverso, do conflito à situação, que será resolvido ou, ao menos,

esclarecido, ao final da trama. Com a imagem movimento do cinema clássico, podemos dizer que a narrativa é construída explorando os espaços físicos. Após a guerra, algumas narrativas passaram a fundamentar-se na descontinuidade (*nouvelle vague*). Em Bresson e Godard, por exemplo, as cenas não estão encadeadas no sentido de haver uma ligação sistemática. Em vez da lógica causa e efeito, cortes secos, irracionais, saltos (jump-cuts) o que dá forma a um cinema fatiado em fenômenos perceptivos. O cinema do pós-guerra, como a consciência, é dispersivo, intermitente. Daí surge a experiência da imagem-tempo.

Cabe, assim, considerar dois esquemas, quando se pensa nas atividades mentais envolvidas na experiência fílmica. O primeiro é um esquema sensório-motor, isto é, as sensações do espectador surgem através dos movimentos no filme; o próprio sentido e as emoções aparecem como reflexo desse movimento. Assim, as ligações entre as cenas, isto é, o encadeamento do filme não pode ser frágil ou flutuante. Já o segundo esquema é resultado de certa descrença na ação. No pós-guerra, já não se acreditava mais que uma situação pode ser modificada a partir de uma ação. Pode-se dizer que a ação foi abatida por uma situação global. Trata-se de uma circunstância sócio histórica refletida no modo de se fazer cinema. Na arte cinematográfica, o que ficou comprometido foi o nexo entre situação-ação, ação-reação, estímulo-resposta, especialmente na Europa, continente destruído pela guerra. As decisões políticas, as medidas econômicas e os movimentos artísticos são incapazes de promover uma ação capaz de transformar aquela situação, o que provocou o questionamento do nexo sensório motor.

Em outras palavras, a crise é uma crise do movimento. O movimento, aspecto constitutivo do cinema clássico, legislava sobre as sensações. Enquanto esse esquema fazia parte de uma tradição muito forte nas produções norte-americanas, na Europa os focos do estado de espírito pós-guerra começavam a aparecer. E surge, primeiramente, não na França, vitoriosa, mas exatamente no país derrotado. Rossellini e De Sica, intuitivamente, poder-se-ia supor, buscavam um novo tipo de imagem, na qual as sensações não são tributárias das ações, mas de situações ótico-sonoras. Tomarei um exemplo: quando a cena se prolonga no tempo sem uma ação aparente, como uma expressão facial, ou uma paisagem, uma caminhada, o passar de um veículo, o preparo de um café etc. Os olhos, um quadro, as mãos, um relógio, todas as imagens as quais se estendem no tempo e, por terem essa característica, têm o potencial de dizer alguma coisa para além de qualquer ação. Corresponde a uma espécie de uso superior da visão. Cinema não mais para ver, mas para ver além. De acordo com nossas faculdades mentais, ou nossos gostos, podemos virar o

rosto quando não nos agrada, prestar atenção quando nos parece ininteligível, contemplar quando nos agrada etc. O esquema ótico-sonoro explora a percepção do espectador até o limite do insuportável.

Tomo como exemplo novamente Antonioni e a cena do assassinato de David Locke em *Profissão: repórter*. O plano-sequência se abre diante da grade do quarto onde está Locke e se projeta em direção à parte externa. Pela grade, podemos ver um velho sentado, um cachorro, uma mulher que passa, um menino jogando pedras. O que estamos vendo é diferente daquilo que o personagem vê – nesse ponto, Antonioni escapa dos clichês e impõe uma condição insuportável. Porque da grade podemos ver a moça, do lado de fora procurando por Locke, que será morto em instantes. Tudo acontece quase que ao mesmo tempo, quer dizer, as situações cotidianas, a busca da moça e o assassinato. É como se avida cotidiana aparecesse como obstáculo aos objetivos da moça. Enquanto somos levados a olhar o menino jogando pedras, um assassinato está acontecendo do ponto onde estamos posicionados. Tudo acontece nas nossas costas. E o que acontece nessa sequência? Nada. O cotidiano está ali e somos levados por ele. Antonioni filma uma cena de morte sem filmar a morte, filmando a vida, a vida cotidiana, que atrai nossos olhos de maneira que nada podemos fazer, nem a moça que está dentro da história, nem nósespectadores, do lado de fora da tela. Antonioni está filmando o tempo morto, um tempo parado, em que nada acontece. Um velho sentado, um menino jogando pedras... A morte do protagonista é esvaziada de importância, no meio das situações banais. Nesse sentido, a cena caracteriza-se por uma situação ótico-sonora que exige não uma visão, mas uma vidência. Pois estamos vendo o que não está sendo mostrado e ao mesmo tempo estamos vendo o que a vida nos leva a olhar, o que nos chama atenção: um velho sentado, um menino jogando pedras. Nessa linha, Antonioni é moderno por pertencer a um cinema que privilegia o tempo em relação ao movimento.

Toda tese da divisão entre o cinema clássico e o cinema moderno está apoiada nos livros de Gilles Deleuze, *A Imagem-movimento* (1985) e *A Imagem-tempo* (1986), nos quais o autor classifica as imagens do cinema em diferentes tipos, organizados nesses dois grandes momentos, além do cinema-mudo. A obra de Deleuze fornece uma fecunda base para situar Antonioni como um dos precursores do cinema moderno. Permite pensar em um novo tipo de linguagem, que inclui situações óticas sonoras puras, capazes de produzir novas experiências de compreensão. Daí a importância de Antonioni como o cineasta do tempo vazio, morto, parado. Da cena que desliza no tempo até parar, que mostra sem

filmar. Dos personagens absorvidos pelas situações cotidianas e pelos objetos. Dessa forma, Antonioni pretendeu filmar situações-limite no que toca à sensação de vazio.

Com o filme *O grito* (1957), Antonioni conseguiu o primeiro sucesso em relação à crítica. O filme é fiel aos moldes do neorrealismo. Aborda os problemas psicológicos do período pós-guerra, acompanhando os passos de Aldo e sua filha pelo Valle del Po. Após este filme, Antonioni ganhou confiança para acreditar na capacidade do espectador inferir sobre os planos e sequencias. Outra técnica estilística que aparece pela primeira vez em *O grito* é a da exploração dos silêncios eloquentes, marcas da indiferença ou da austeridade de alguns dos seus personagens. Sobre a forma como dirige os atores, Antonioni disse em uma entrevista:

> (...) Acompanhar os personagens até revelar seus pensamentos mais recônditos. Talvez eu esteja equivocado em acreditar que estar com a câmera sobre eles significa fazê-los falar. Mas creio que é muito mais cinematográfico tentar captar os pensamentos de um personagem através de uma reação qualquer do que tentar colocar tudo isso em uma frase, recorrendo a um método praticamente didático (ANTONIONI, 2008, p.23).

Antonioni parece deixar gravando momentos que possivelmente outros cineastas cortariam ou excluiriam na edição final. Queria registrar o que acontece depois que tudo é dito, depois que as performances encenadas dão lugar a gestos, olhares e atitudes. Por tal razão, esse modo de filmar foi chamado de "tempo morto". Antonioni falava de "personagens", embora estivesse atento às reações dos atores. Sua confiança em tal método de trabalho o fazia abandonar os roteiros.

> O enquadramento eu faço quando estou atrás da câmera. Alguns fazem diferente, famosos como René Clair. É um sistema legítimo, mas para mim constitui um mistério saber como funciona rodar a partir de desenhos e esquemas feitos em papel. Eu penso que o enquadramento é um feito plástico, figurativo, que deve ser visto inteiramente em sua perspectiva (ANTONIONI, 2008, p.23-24).

O ponto a ser destacado é o do papel desempenhado pelas figuras humanas (personagens-atores) na obra de Antonioni e como isso se reflete em uma maneira de problematizar a vida moderna. Recorrente em seus filmes, a ideia de evasão das emoções e consequente esvaziamento de sentido é levada até o extremo pela chave da incompreensão. Em *A Noite*, não é possível ouvir o que se diz na conversa de um casal dentro do carro, debaixo de uma forte chuva. Em *O eclipse*, a gritaria da bolsa de valores impede qualquer tentativa de entendimento.

Por vezes, Antonioni vaga com a câmera por ruas, igrejas, bosques, entre outros lugares vazios, ou com apenas transeuntes. Após as filmagens de *Profissão: repórter*, chegou a dizer a Jack Nicholson que via a figura do ator como um "espaço em

movimento". Segundo o cineasta, o ator é mais um elemento da tela e não uma composição da cena. Junto a outros elementos da cena, a figura humana é mais uma consonância de linhas, formas e volumes. Este traço é completado por outro, que poderia aparecer como a síntese de sua obra na fase pós-neorrealista. Essa síntese poderia ser captada a partir de um comentário, do início da década de 1960, sobre as tendências do cinema. A propósito de *O grito* e perguntado sobre a evolução do neorrealismo, Antonioni dizia que a sua tendência era dispensar a bicicleta. A bicicleta de De Sica, clara referência a *Ladrões de Bicicleta* (1948), indica a direção de sua obra. Antonioni busca explorar os movimentos internos dos personagens, não mais as causas, nem os atos, mas as consequências de um estado de espírito.

> Hoje que nós eliminamos o problema da bicicleta (falo por metáfora, tente me compreender para além das minhas palavras) é importante ver o que há no espírito e no coração desse homem cuja bicicleta foi roubada, como se adaptou, o que restou nele de todas as suas experiências passadas, da guerra, do pós-guerra, de tudo o que aconteceu em nosso país (ANTONIONI apud DELEUZE, 2005, p.35).

O depoimento indica as motivações de Antonioni ao privilegiar o tempo parado e o espaço vazio. Não é incomum ouvir que em seus filmes, especialmente nos que compõem a trilogia da incomunicabilidade, nada ou pouca coisa acontece. Antonioni busca capturar o tempo parado, entre um passado terminado e um futuro sem saída. O problema formulado pelo cineasta é um problema do tempo, embora sua crítica não esteja apontada para o mundo. Pois em Antonioni, não existe uma ideia de inexorabilidade do destino, nem mesmo uma inclinação religiosa cuja tendência profana o mundo, como poderia ser identificado na obra de Bergman, por exemplo. Ao contrário, está voltado para temas como a automatização das pessoas, o nervosismo e a indiferença do espírito moderno etc. Trata-se de uma proposta de reflexão sobre o que há entre dois sentimentos em relação a dois tempos: o desespero do passado e a desesperança do futuro. Entre esses horizontes, estão não pessoas, mas apenas corpos, matéria plástica absorvida, consumida, entre os objetos da cena. Portanto, Antonioni critica a elaboração psicológica, ao passo que o mundo, para ele, é possibilidade de renovação. Por essa razão, tem-se a impressão de que nada acontece em determinadas sequencias de seus filmes. Antonioni está operando com o dualismo formado por fatos externos e fatos internos. Este último se refere às expressões de sentimentos (rostos, laconismo, personagens confundidos com objetos). Essa proposta de reflexão, expressada em uma linguagem que procura parar o tempo e esvaziar os espaços, é algo novo, inventado por Antonioni, segundo Deleuze (2005, p.245).

3.3 — A Trilogia de Antonioni

"*A Aventura* mudou a história do cinema" (CHATMAN & DUNCAN, 2008, p.24). A máxima é justificada: trata-se de uma forma revolucionária de conduzir um mistério dentro de uma trama cinematográfica. Aos olhos dos mais conservadores, um escândalo. O público do festival de Cannes (1960) recebeu o filme com uma mistura de risos, assobios, aplausos e ruídos que simulavam bocejos. A equipe do filme ficou apreensiva com a reação, mas na manhã seguinte uma lista com trinta e sete nomes de escritores, críticos e cineastas, liderados por Rossellini, enviaram a Antonioni uma carta aberta com elogios ao filme e condenando a reação do público. O filme recebeu o prêmio do júri e, depois de ampla distribuição, foi criticado pelo ritmo letárgico, enquanto Antonioni era chamado de "antonionitedio". O cineasta, por sua vez, defendia com todas as forças aquilo que era o seu ponto de vista. No ano seguinte, o filme obteve êxito e chegou a ser considerado o segundo melhor filme de todos os tempos, depois de *Cidadão Kane* (1941), pelo Instituto Britânico do Filme (*British Film Institute*).

Em *A aventura*, há uma transmissão sentimental que somente é levada a termo após o desaparecimento de uma pessoa. Antonioni pensou na carga sentimental que os homens e mulheres levam consigo, sentimentos confusos no tempo. A dificuldade em reconhecer os sentimentos como velhos ou superados resulta em perturbações inextrincáveis. Segundo Antonioni, *A Aventura* se refere a uma aventura emocional, que implica em (possível) morte e nascimento de um amor, e desagua em uma crise moral. O personagem Sandro está entre a busca por sexo e o alcance de um estado de satisfação. Por outro lado, vive entre suas projeções artísticas e um trabalho que não lhe agrada, apesar da boa remuneração. Em *A Aventura*, quase todos os personagens estão mais ou menos em estado semelhante: insatisfeitos e engessados quanto à capacidade de transformação de suas vidas.

No que se refere à linguagem, *A Aventura* traz planos excessivamente abertos, de modo que os personagens aparecem distantes em cenas compostas por, sobretudo, espaço. Destaque para a vacuidade que cerca os personagens, o vazio que paira sobre vidas teoricamente confortáveis, do ponto de vista econômico: nos três filmes, Antonioni está tratando da vida da classe burguesa.

A Trilogia da Incomunicabilidade pode ser assim chamada em função da proximidade dos argumentos entre os filmes. Em *A Noite*, a confusão de sentimentos e a sensação de vazio reaparecem, dessa vez circunscritas a uma noite na vida de um casal. O

reconhecido sucesso com *A Aventura* deu a Antonioni o prestígio suficiente para que trabalhasse com grandes atores. O casal protagonista é interpretado por Marcello Mastroianni, de *La dolce vitta* (1960), de Fellini, e Jeanne Moreau, atriz de *Les amants* (1958), de Louis Malle. Além de Monica Vitti, quase sempre presente nos trabalhos do diretor.

De um filme para outro, Antonioni nunca deixou de buscar inovações. Em *A Noite*, não há um encadeamento entre as sequências. Entre as cenas do hospital, do lançamento do livro, da perambulação da personagem, do restaurante e outras, não existe uma liga lógica capaz de afirmar a importância desta ou daquela para uma visão global do filme. O que parece uma cena solta é, para Antonioni, uma oportunidade de o espectador realizar seu próprio sentido. Além disso, tal recurso acentua o grau de mistério e dá o tom da desorientação dos personagens. Diante de tais considerações, não fica difícil compreender porque Antonioni se considerava o extremo oposto de Hitchcock. Pois para o mestre do suspense, todos os mistérios precisam ser desvendados, isto é, toda causa produz um efeito. Já Antonioni não opera com suspense, mas com o mistério em estado puro.

A Noite conta a história de uma festa em uma típica casa burguesa. Destaca-se a vida do casal Giovanni e Lidia, o eixo a partir do qual o autor mostra o delicado processo de degeneração de um casal. O tempo de duração da festa é uma noite inteira. Quando amanhece, tudo volta ao normal, mas a vida do casal não será mais a mesma. Ao final da festa, alguma coisa se transforma. Quando se voltam um para o outro, percebem a largura do abismo que há entre um e outro.

Enquanto *A Noite* se fecha com uma dolorosa separação, *O Eclipse* se abre a partir de tal problema. Começa no fim de uma discussão. A sequência inicial é como um adágio pleno de tristeza concentrada na figura da jovem Vittoria, livre da relação, mas prisioneira dos próprios sentimentos.

Antonioni gostaria de ter feito dois filmes com a ideia de *O Eclipse*. Um do ponto de vista um tanto utilitarista, preocupado com aspectos econômicos e que vê o dinheiro como filtro e valor a partir do qual as relações são avaliadas. O outro do ponto de vista do desencantamento sentimental, do desapontamento e da frustração. Tais perspectivas aparecem nos personagens Piero e Vittoria, que Antonioni acabou reunindo em um único filme, por decisão dos produtores. Isso explica o tempo que Antonioni reserva a mostrar como as pessoas se comportam dentro de uma bolsa de valores. O Eclipse é dividido em três grandes partes: 1. O prólogo que apresenta Vittoria, recém-saída de uma relação

amorosa e ferida emocionalmente; 2. A vida de Piero e das pessoas orientadas pelas decisões envolvendo dinheiro; 3. O resultado do encontro entre Vittoria e Piero.

Com a ideia de eclipse, Antonioni pretendeu abordar a escuridão dos sentimentos humanos. Explica que a ideia do filme surgiu da observação de uma paisagem:

> 1962. Em Florença para ver e rodar o eclipse do sol. Geada inesperada. Silêncio diferente de todos os outros silêncios. Luz térrea, diferente de todas as outras luzes. E depois o escuro. Imobilidade total. A única coisa que me ocorre é que durante o eclipse, provavelmente, param também os sentimentos (ANTONIONI, 2008, p.31).

Antonioni conta que *O Eclipse* foi feito com certa facilidade. Porém, não esconde o medo que sentia na época, de filmar em meio a problemas na produção, isto é, condicionado ao improviso e, nas palavras do próprio Antonioni, "sem muita reflexão". Fala com entusiasmo da história da moça que, após uma desilusão amorosa, não sabe o que sente. Conhece o jovem Piero, mas se poupa de uma nova relação. Vittoria, depois de uma série de encontros e tentativas de esclarecimento, desaparece, assim como Piero. É a forma como Antonioni termina o relacionamento do casal, fotografando os lugares por onde passaram Vittoria e Piero, agora lugares sem matéria humana. *O Eclipse*, diz Antonioni, é uma espécie de conclusão da análise dos sentimentos que tem início na relação entre as amigas Anna e Claudia, em *A Aventura*.

Na insurreição poética que faz Antonioni ao mesmo tempo criar um efeito estético abstracionista e lançar sua crítica, a figura humana é aplanada de modo a igualar-se com os objetos em cena. Os personagens são como objetos de composição. Na sequência inicial, o que primeiro aparece em cena é o abajur, com o cotovelo de Ricardo em segundo plano. E quando a cena desliza em direção ao personagem humano, mais uma vez, o foco se desloca para um ventilador em movimento. Em seguida, Vittoria centraliza a escultura dentro de uma moldura; suas pernas são enquadradas entre muitas pernas, de mesas e de cadeiras. O abajur, o ventilador, as mesas e cadeiras, a cortina, o quadro, a torre de água, isto é, o conjunto de objetos diante dos quais a figura humana desaparece. Antonioni filma a redução do homem à matéria, às substâncias sólidas, ao mesmo tempo em que afirma a evaporação dos sentimentos da cena.

As filmagens ocorrem no bairro EUR, criado por Mussolini em 1942 como local onde seriam celebradas as comemorações dos vinte anos do fascismo. O bairro é conhecido pela combinação de uma arquitetura modernista com o estilo da Roma Antiga. É nesse espaço que Antonioni combina poesia e modernidade no terceiro e último filme da trilogia.

3.3.1 — A Aventura

Original: L'avventura (1960)
Direção Michelangelo Antonioni
Roteiro: Michelangelo Antonioni, Elio Bartolini e Tonino Guerra.

Sete amigos vão passar o fim de semana nas ilhas eólicas, norte da Sicília. Anna, namorada de Sandro e melhor amiga de Claudia, está confusa quanto aos seus sentimentos. Sente-se sozinha e demonstra sua insatisfação com as longas viagens profissionais do namorado. Corrado tem pouca paciência com Giulia. Eles são casados e, na trama, parecem distantes, especialmente em função da conduta do marido, que não perde a oportunidade de provocar com descortesia os comentários da mulher. Já Patrizia se comporta projetando uma imagem de distinção em relação aos outros. Despreza a beleza das ilhas, reclama da areia da praia. Ignora toda atenção amorosa que Raimondo lhe dedica.

Quando o barco para próximo da ilha, todos mergulham, exceto Patrizia e Corrado. Anna simula ter visto um tubarão e todos voltam ao barco imediatamente. Depois, confessa a brincadeira somente à Claudia.

Anna e Sandro começam a escalar a parte baixa das pedras. Isolados, iniciam uma conversa sobre a relação. Anna diz estar confusa e Sandro parece diminuir a importância de um diálogo entre os dois. Dá as costas para Anna e cochila nas pedras. Mais tarde, o tempo muda e ao se preparar para deixar a ilha, o grupo nota a ausência de Anna. A partir daí, as pessoas se espalham à procura da moça, sem encontrar o menor vestígio. Sandro sugere que o grupo volte para Liparie comunique à guarda costeira o desaparecimento de Anna. Decide permanecer na ilha, assim como Corrado e Claudia. Os três vão em direção ao centro da ilha e encontram uma cabana, onde passam a noite, depois de uma longa conversa sobre Anna na qual Claudia acusa Sandro de negligência na relação. Na manhã seguinte, Claudia e Sandro conversam no sentido de reparar o desentendimento da noite anterior. Elaboram questionamentos sobre o estado emocional de Anna.

A polícia chega à ilha e reforça as buscas. Sandro vai a Lipari, depois a Messina buscar informações úteis sobre o paradeiro de Anna. Encontra o correspondente Francesco Zuria em meio a um tumulto de pessoas, por conta da presença em Messina da aspirante a atriz, Gloria Perkins, que está com o vestido descosturado.

Sandro e Claudia percorrem as cidades de Troina e Noto. Beijam-se e partem em direção ao único hotel onde uma jovem estaria hospedada. Claudia se sente envergonhada

e ainda está dividida entre o amor por Sandro e a sua amizade com Anna. “Isso não é justo, não pode dar certo!”, exclama Claudia.

Sandro leva Claudia para um passeio e reflete sobre seu trabalho como arquiteto. Voltam a Messina, onde Patrizia e Ettore irão dar uma festa. No quarto do hotel San Domenico, local da festa, Claudia conta a Sandro que prefere dormir. Sandro vai à festa, onde nota a presença de Gloria Perkins, a atriz que causou alvoroço na ocasião do encontro com o correspondente Zuria. Pela manhã, Claudia vai ao quarto de Patrizia procurar Sandro. Ela teme o retorno de Anna e Patrizia tenta acalmá-la. Claudia comenta: “Alguns dias atrás, só de pensar que Anna poderia estar morta eu sentia que iria morrer também. Agora eu nem mesmo choraria. Temo que ela possa estar viva! Tudo está se tornando assustadoramente frágil”. Claudia então desce ao salão onde ocorreu a festa e lá encontra Sandro com Gloria Perkins. Claudia dispara e Sandro vai atrás, depois de dar dinheiro a Gloria. No terraço do hotel, o silêncio só é quebrado pelo choro, de Claudia, e de Sandro, que apenas senta em um banco e não diz absolutamente nada. Claudia observa a consternação de Sandro e começa a caminhar em direção a ele, aproximando-se por trás. Parece pensativa, hesitante, mas vai lentamente levando sua mão à cabeça de Sandro e a afaga. A foto final é a de Sandro sentado no banco do terraço do hotel e Claudia a passar a mão sobre sua cabeça, em um gesto de conforto e carinho. Ao fundo a paisagem do vulcão Etna, famoso pelas constantes e violentas erupções.

3.3.2 — A Noite

Original: La notte (1961)
Direção: Michelangelo Antonioni
Roteiro: Michelangelo Antonioni, Ennio Flaiano e Tonino Guerra

O casal Lidia e Giovanni chega para uma breve visita ao amigo Tommaso, em estado terminal. Do hospital, o casal segue para o lançamento do livro de Giovanni. Enquanto o marido é prestigiado, Lidia vagueia pelo ambiente com olhar introspectivo até sair para a rua. Passa o dia a flanar.

No apartamento, procurando atenuar a sensação de enfado, Lidia chama Giovanni para sair, que prontamente sugere uma festa na casa dos Gherardini. Ela concorda, depois explica que prefere passar a noite com ele. Vão a um restaurante e assistem a um espetáculo no qual uma bailarina executa um número de dança que reúne equilíbrio e

sedução. Giovanni parece encantado. Ela procura chamar a atenção do marido, sem sucesso. Lidia sugere a festa na casa dos Gherardini como próxima parada.

Ao chegar à festa, Lidia acaba se afastando se Giovanni. Enquanto ele socializa, ela vagueia observando lugares e reações. Giovanni acaba encontrando uma jovem a jogar. A leveza das palavras, a ironia e o tom cortês permitem pensar que se trata de um flerte entre Giovanni e a bela Valentina. Em outro cômodo, Lidia liga para o hospital e recebe a notícia da morte de Tommaso. Depois, vê Giovanni e Valentina se beijarem.

Gherardini, pai de Valentina, chama Giovanni para trabalhar em sua empresa e se tornar diretor cultural de um programa voltado para os funcionários. Giovanni hesita. Enquanto isso, Lidia caminha sozinha pela festa. É abordada por um homem chamado Roberto, que a convida para uma dança, logo interrompida por uma forte chuva. Lidia parece se divertir com o banho e ameaça pular na piscina. Em vez de se jogar, segue a sugestão de Roberto e o acompanha. Dentro de um carro, Lidia conversa com Roberto, embora o som do temporal não permita ouvir o que se diz. Saem do carro. Ele a olha como se fosse beijá-la, mas ela pede que a leve de volta à festa. Enquanto isso, Valentina é encontrada por Giovanni. A moça pede que volte para a sua esposa sem insistir. Começam a conversar sobre os sentimentos. Depois, encontram Lidia e Roberto.

Homens conversam em um círculo formado por Gherardini, Giovanni e Roberto. Falam sobre o ofício artístico e sua relação com o dinheiro. Roberto, dirigindo-se a Giovanni, diz: “em nossa época antifilosófica e vil não há coragem para se dizer o que tem valor e o que não tem”.

Depois de perguntar a idade de Valentina, Lidia fala de sua experiência: “não sabe o que é sentir nos ombros todos os anos e não entendê-los mais”. Giovanni chega ao quarto sem ser visto. “Essa noite só quero morrer, eu juro. Pelo menos acabaria com essa angústia e começaria algo novo”, diz Lidia. Giovanni é visto e o casal se despede de Valentina depois de ouvir seu comentário. “Vocês acabaram comigo esta noite”, diz a moça.

O casal caminha pelos jardins da residência. Lidia conta sobre a morte de Tommaso e de sua importância em sua vida. Lamenta-se de, com a sua arrogância juvenil, nunca ter percebido o quanto Tommaso era dedicado a ela. Lidia lamenta o atual estado das coisas. “Se quero morrer é porque não o amo mais”. “Queria ser velha para ter lhe dedicado toda a minha vida”. “Não queria mais existir, pois não posso mais amá-lo”. Giovanni admite a sua pouca dedicação a Lidia. “Não lhe dei nada. Só hoje percebo que é dando aos outros que somos felizes”. Ele reconhece o fracasso da relação e sugere uma tentativa de

reconstrução. Lidia retira uma carta de amor da bolsa e começa a ler para Giovanni. Ele pergunta quem é o autor e surpreende-se ao saber que foi ele mesmo. Tenta abraçar e beijar Lidia, mas ela resiste, a repetir que não o ama mais. Sob um céu cinzento, Giovanni permanece agarrado a Lidia, insistindo em não reconhecer o ocaso do casamento e ainda sem respostas para tal fim. O casal faz amor.

3.3.3 — O Eclipse

Original: L'eclisse (1962)
Direção: Michelangelo Antonioni
Roteiro: Michelangelo Antonioni e Tonino Guerra.

Um abajur e o cotovelo de Ricardo ao lado. Apoiado em livros, parece apreensivo. Olha para Vittoria como se esperasse uma reação, enquanto ela caminha pela sala. Arruma objetos na mesa, vai até a janela, deita-se de costas para Ricardo e quanto retorna o olhar, tudo está da mesma forma. Ricardo permanece estático, olhando para ela. A moça diz já ter a sua decisão, depois da conversa, na noite anterior. Ricardo permanece sentado e ela hesitante, andando pela casa. Ambos parecem com dificuldade de expressar, paralisados. Ricardo tenta tocá-la, mas ela resiste. Falam sobre o trabalho. Ricardo e Vittoria são tradutores, no entanto um parece não entender o significado do que o outro diz. Ele não reconhece o fim do amor de Vittoria, que por sua vez não sabe explicar como e porque não o ama mais.

Vittoria chega de táxi à Bolsa de Valores de Roma. Um jovem operador capta uma informação e obtém sucesso em meio à grande concentração de pessoas gritando. Vittoria encontra a mãe que se dirige ao jovem operador. É Pietro, corretor da mãe de Vittoria. Na saída da Bolsa, Vittoria quer contar alguma coisa à mãe, que parece mais interessada nos lucros monetários.

À noite, Vittoria recebe a visita da amiga Anita. Falam do fim do relacionamento. "Estou desorientada". No dia seguinte, na Bolsa de Roma, as operações seguem agitadas. O mercado tem uma baixa inesperada. Tensão e correria em nome do dinheiro. Inconformada, a mãe de Vittoria vai embora depois de ter perdido aproximadamente 10 milhões. Vittoria encontra Piero no café e ele pede para acompanha-la. Em casa, Vittoria mostra as fotos de família e Piero tenta beijá-la, mas ela se esquiva até que chega sua mãe.

Piero vai até a casa de Vittoria e, enquanto conversam, ele na calçada e ela na varanda de sua casa, um homem embriagado rouba seu carro. No dia seguinte, o carro é

içado de um lago. Piero chama Vittoria e, enquanto caminham, Piero tenta beijá-la, mas ela se esquiva novamente. A moça parece desconfortável com aquela situação e vai embora.

Na manhã seguinte, Vittoria retorna ao lugar por onde caminhou com Piero. Ele reaparece. Vão para a casa dos pais de Piero. Vittoria parece esconder seus sentimentos em relação a Piero. Ela puxa uma janela e o beija através do vidro. Então, beijam-se ardentemente até ela escapar dos braços dele. Ela anda pela casa e contempla a paisagem pela janela.

O casal aparece deitado na relva. Ele se levanta e diz ter a sensação de estar em um país estrangeiro. Ela se levanta e diz que é ele quem passa essa sensação a ela. Piero fica confuso com as respostas de Vittoria. Pergunta se ela se entendia com o namorado anterior. Ela reflete: "enquanto houve amor, houve entendimento... nada havia a entender". Piero pergunta se ela acha que dariam certo como casal e ela responde que não sabe. Ele novamente se confunde e se irrita. Ela diz: "gostaria de não amar você. Ou amá-lo muito melhor".

Mais tarde, no escritório de Piero, eles se beijam e brincam com os braços. Estão descontraídos e brincam de agarrar até caírem no chão. De repente, o alarme toca e eles se arrumam para a despedida. Como apaixonados, marcam de reencontrar diversas vezes. Acertam para as oito da noite. Depois da despedida, parecem pensativos. No final, resta uma sequencia de espaços neutros, isto é, sobram apenas paisagens vazias, Vittoria e Piero desaparecem.

3.4 — Bergman e a imanência da vida na obra

> *Minha peça começa com o ator que desce à plateia, estrangula um crítico e, de um livrinho preto, lê todas as humilhações que sofreu e de que tomou nota. Depois vomita sobre o público. Em seguida, afasta-se e dá um tiro na cabeça.*
>
> Bergman, manuscrito da agenda de trabalho, 19 de julho de 1964.

Bergman viveu entre 1918 e 2007. Reconhecia-se como uma pessoa difícil. Por vezes, esse "difícil" era associado ao seu temperamento, egocêntrico, manipulativo, atormentado. Sofria de sérios problemas digestivos, o que também poderia contribuir para o seu pouco grau de tolerância com os outros. Decidiu encerrar sua trajetória como diretor de cinema em 1982, quando anunciou seu último filme, *Fanny e Alexander*. Explicava que

sua retirada da profissão permitiu rever tudo o que tinha feito em sua vida até o momento. E em 1983, aos 65 anos, ao lado do crítico de cinema e amigo Lasse Bergström, foi encorajado a olhar para o passado: "Agora, pensei, era preciso rever meus filmes, era preciso aceitar esse desafio emocional". Conhecido pelo olhar que explora as profundas crises existenciais, Bergman viu, durante um ano, toda sua obra. E para essa apresentação, julgo apropriado iniciar com o depoimento sobre as sensações do próprio Bergman ao rever seus filmes, quando já encerrada a carreira.

> Ver, durante um ano, uma produção de mais de quarenta anos, foi um trabalho que não esperava ser tão fatigante, por vezes mesmo insuportável. Tive que reconhecer, em absoluto, que meus filmes haviam sido concebidos em minhas entranhas, no coração, no cérebro, nos nervos, no órgão genital e, sobretudo, em meus intestinos. Uma vontade para a qual não existe nenhum nome foi quem os criou. Uma outra vontade, a que poderemos chamar "alegria do artífice", passou-os para o mundo dos sentidos (BERGMAN, 2010: 14).

As gravações das conversas em que fala de seus filmes não trazem gêneses, não fornecem chaves de compreensão, nem mesmo fazem apontamentos para o que lhe passou pela cabeça nas diversas ocasiões. Mais que uma resposta esquiva, Bergman admite não gostar de ver e de falar de seus filmes. "Essa experiência (de rever os próprios filmes) tem me deixado sobressaltado, com necessidade de ir ao banheiro, angustiado, com vontade de chorar, zangado, com medo, infeliz, nostálgico, sentimental, não sei o que mais" (2010, p.13). Tais palavras talvez contenham parte da tormenta que habitava a mente de Bergman, aspecto recorrente em suas biografias. A maneira como olha para suas experiências lhe traz, como visto, sensações súbitas de desagrado. Ao rever *Morangos Silvestres* e lembrar-se do ano de produção, responde: "do inverno de 1956, só guardo recordações vagas. E quando tento entrar nesse período, sofro". Ao insistir em entrar naquele momento, com o objetivo de falar alguma coisa da obra, lembra difusamente do esforço da equipe que trabalhou no filme e se atém a um ponto, que chama de "caos negativo das relações humanas"[33]. E é nesse ponto que Bergman situa o sentido de *Morangos Silvestres*, especialmente na relação com seus pais. "Percebia que eu fora um filho não desejado, parido durante uma crise física e psíquica da minha mãe. Seus diários confirmaram, mais tarde, minhas suposições" (2010, p.20). A difícil relação com os pais é o motivo do filme, cujo protagonista, o professor Isak Borg, apesar de ser inspirado na

[33] "O desquite da terceira esposa ainda me fazia sofrer muito. Foi uma experiência estranha aquela de amar alguém com que não era possível viver. Também a vida em comum com Bibi Anderson, uma vida branda e criativa, havia começado a ruir, já não me recordo por que motivo. Com meus pais mantinha uma guerra aberta. Com meu pai não queria ou não podia falar, com minha mãe tentei repetidas vezes uma reconciliação temporária, mas como dizemos em sueco, "havia demasiados cadáveres no guarda-roupa". Demasiados mal entendidos ainda frescos" (BERGMAN, 2010, p.17).

figura do pai, é no fundo Bergman por inteiro, reconhece[34]. O filme de 1957 é um passeio pela infância, pelas silenciosas ruas de Uppsala, cidade onde nasceu, ao norte de Estocolmo. Uma vez tomado pela desordem emocional em relação aos pais, Bergman diz que foi fácil fazer *Morangos Silvestres*. Isso explica a ausência de maneirismos nas técnicas de filmagem. Bergman salta do sonho à realidade e da realidade ao sonho sem artifícios. "Os sonhos foram autênticos", justifica.

> A força motora de *Morangos Silvestres* é uma força desesperada de me justificar perante meus pais que me voltam às costas e a quem dera dimensões desproporcionadas, míticas, tentativa essa que estava condenada a falhar. Só muitos anos depois é que minha mãe e meu pai se transformaram em seres de proporções normais, só muito depois que a criancice do ódio profundo se desvaneceu até se apagar, para, enfim, nos encontrarmos com dedicação e compreensão mútuas" (BERGMAN, 2010, p. 22).

O depoimento que Bergman dá sobre *Morangos Silvestres* envolve uma dimensão que está para além do filme em si. Bergman vai da obra para outra extremidade das relações humanas. Não fala da obra, mas do que viveu. Nesse sentido, antes de recorrer a fatos biográficos do cineasta, prefiro me orientar pelas relações entre o que diz sentir na vida e o que expressa na obra. *Morangos Silvestres*é reconhecido como uma obra-prima do cinema e a escolha de apresentar Bergman por meio do filme é uma forma de buscar entender aonde quer chegar com suas questões. No caso específico do filme, resume:

> Por toda essa história perpassa um só motivo, apresentado sob múltiplas e variadas formas: a insuficiência no jogo da vida, a pobreza, o vazio, a ausência de perdão. Ainda hoje não posso avaliar, e naquela altura muito menos, como eu por meio de *Morangos Silvestres*, estava implorando a meus pais: vejam, compreendam e, se possível, me perdoem (BERGMAN, 2010, p.20).

Bergman encontrou a fundamentação de sua obra dentro de um conflito íntimo. Quando escreveu o filme, estava internado em um hospital para fazer uma série de exames, motivados pelos problemas digestivos. Então, poderíamos tomar o sentido literal dos termos, quando o *Cahiersdu Cinema* falou de uma energia visceral na base do trabalho do diretor? A reclamação das vísceras é algo constante em sua trajetória. Do momento em que esteve internado, lembra-se da ocasião em que o médico-chefe permitiu-lhe assistir palestras sobre perturbações psicossomáticas. Bergman acreditava na transformação das tensões e pressões psíquicas em afecções de órgãos.

> As manhãs são o período mais difícil para mim. Nunca acordo mais tarde do que às quatro e meia da manhã, sentindo logo como as vísceras se revolvem dentro

[34] "Eu, com trinta e sete anos, privado de relações humanas, com necessidade de me impor, introvertido, e não apenas relativamente, mas sim bastante fracassado. Apesar dos sucessos, de ser bom profissional cumpridor, disciplinado" (BERGMAN, 2010, p. 20).

> de mim. Minha angústia atinge então seu ponto máximo. Não sei que gênero de aflição é esta. É inexplicável. Talvez seja só o receio de não dar conta do meu trabalho. Aos domingos e terças-feiras, quando não ensaiamos, sinto-me melhor (BERGMAN, 2010, p.16).

Pouco antes de escrever o texto de *Morangos Silvestres*, Bergman retomava a escrita de um roteiro baseado em uma peça do tempo em que deu aula na Escola de Teatro de Malmö. A peça, intitulada *O retábulo da peste*, está profundamente arraigada em suas memórias de infância. Certa vez, ao ouvir o canto final de *Carmina Burana*[35], de Carl Orff, Bergman pensou na ideia de pessoas que criavam canções em meio à peste e à guerra. Assumindo uma nova direção, Bergman escrevia o roteiro de *O Sétimo Selo*, que seria prontamente recusado pela Svensk Filmindustri[36]. Suspendeu o projeto e realizou *Sorrisos de uma noite de amor*, no inverno de 1955. Em maio de 1956 o filme foi premiado em Cannes e Bergman voou para a cidade francesa com dinheiro emprestado por Bibi Andersson. Encontrou o diretor da produtora excitado com as vendas de seu premiado filme e aproveitou a ocasião para reapresentar o roteiro de *O Sétimo Selo*. O roteiro foi aceito depois de Bergman prometer que realizaria o filme em até trinta e seis dias e com o custo reduzido. Os produtores consideravam *O Sétimo Selo* um filme "de venda difícil" e "pouca aceitação". Segundo Bergman, o filme foi realizado com pressa, vitalidade, força de vontade e ausência de neuroses. "É um dos poucos filmes de minha autoria que me acalenta o coração" (2010, p.233).

De acordo com a análise de Bergman, o filme opera com dois conceitos de vida: um baseado em uma "crença religiosa de menino", outro baseado no "rude racionalismo de adulto". Procurou exprimir as duas perspectivas. O filme ainda procura mostrar a natureza divina do homem, uma espécie de divindade sem religião. E do lado afetuoso, amistoso da família.

Bergman conta que na época das gravações de *O Sétimo Selo* ainda conservava uma ingênua crença na salvação para além da morte. Filho de pastor e assíduo frequentador de igrejas, Bergman foi uma criança bastante religiosa. Para ele, o filme marca sua "última manifestação de fé herdada pelo pai"(BERGMAN, 2010,p. 236). Como resultado,

---

[35] Carmina Burana é um manuscrito do Século XVIII contendo escritos poéticos. Corresponde a uma narrativa alegórica da vida e sua alternância de estados de fortuna e miséria. O pergaminho contém canções de monges errantes, saltimbancos, padres e estudiosos, pessoas que sabiam escrever. No século XX, o alemão Carl Orff compôs uma cantata, a mesma inspirou Bergman a escrever sobre a criação de cantos no contexto de miséria e mortandade.

[36] A Svensk Filmindustri é a principal companhia produtora de filmes da Suécia. Fundada em 1919, tornou-se mundialmente conhecida por produzir quase todos os filmes de Bergman.

Bergman talvez tenha realizado ali a parábola existencial mais célebre da história do cinema. Depois de ser premiado em Cannes no ano anterior, a Svensk Filmindustri esperava coroar o cinema sueco preparando uma grande celebração com discurso, fanfarra e convidados para a estreia de *O Sétimo Selo*. "Foi devastador. Fiz o que pude para evitar o atentado, mas em vão". As pessoas bocejavam vendo o filme que, segundo Bergman, "não foi feito para isso".

O título remete a uma passagem bíblica do fim dos tempos. Bergman trabalha com o tema da morte levada a um tempo em que a religião era o princípio explicativo capaz de fundamentar as transformações, a direção da humanidade e o fim último. Ambientado no Século XIII, período em que havia uma forte preocupação com o fim do mundo por conta da peste, *O Sétimo Selo* é de uma rara combinação de alegorias a respeito da morte, da fé, da arte, das relações do homem com Deus e com o Diabo, da família e da verdade. Uma análise mais detalhada levaria a muitas páginas sobre esse filme que, novamente, diz muito sobre as aflições íntimas do seu autor. Ainda sobre *O Sétimo Selo*, Bergman vê o filme como um anúncio das mudanças na sua própria fé. "Quando fiz o filme, as orações eram realidades em minha vida, um ato absolutamente natural"(2010:236). A herança religiosa seria totalmente abandonada somente em 1961, quando fez *Através de um espelho*. Ao comentar *O Sétimo Selo*, fala dos sentimentos que o motivavam na ocasião.

> A ideia de que, se morresse, não existiria mais, que teria de passar pela porta obscura, que havia alguma coisa que não podia controlar, coordenar ou prever, foi para mim uma fonte permanente de medo. Que eu, de repente, tenha tido a coragem de dar à morte à figura de um palhaço branco, personagem essa que conversava, jogava xadrez e não arrastava consigo quaisquer segredos, foi o primeiro passo em minha luta contra o horror que sentia da morte. Ainda sobre o meu medo de morrer: esse sentimento estava ligado em alto grau a minhas concepções religiosas. Um dia fui operado. Foi uma cirurgia rápida, mas, por engano, me deram uma anestesia demasiado forte que me deixou inconsciente. Onde passei essas horas que não duraram sequer a milésima parte de uma segundo? De repente, fiquei sabendo que assim é. Conceber que do estado de ser nos transformamos em não ser não é fácil. Mas para alguém, como eu, com um medo constante da morte, aquela vivência foi um grande alívio, Por outro lado, e se assim é, é um pouco aborrecido, pois não deixaria de ser agradável continuar vivendo outras experiências depois de a alma ter descansado de sua separação do corpo. Mas não creio que seja assim. Primeiro somos, depois não somos, o que, como disse, é sumamente satisfatório (BERGMAN, 2010, p.238-239).

Esse sentimento ganhará contornos mais nítidos na Trilogia do Silêncio. *O Sétimo Selo*, para Bergman, aparece como uma confissão, o momento em que revela seu deslocamento em direção oposta à fé religiosa. Assim, a partir de *Morangos Silvestres* e o *Sétimo Selo*, filmes emblemáticos na trajetória do diretor, é possível enxergar Bergman a buscar questões dentro de si, especificamente, os dramas da infância e da juventude.

Bergman foi criado em um lar luterano extremamente ortodoxo, ao lado do pai, um autoritarista violento, da mãe, uma mulher insatisfeita e que disfarçava seu amor, de uma irmã desprezada e de um irmão odiado, relata no *Cahiers du Cinema* (2011, p.9). Sua família convivia dentro de uma educação propensa à mortificação e que valorizava o sofrimento. Rejeitava qualquer tipo de alegria, segundo Bergman, que se via como um jovem fraco, esguio, cheio de auto aversão e vivendo em constante estado de timidez e fúria. Além de ser frequentemente espancado, sofria constrangimentos provocados pelo pai, como ser trancado no armário e ter que se vestir de menina.

Bergman procurava se refugiar em sua imaginação, criando confusões entre fantasia e realidade, quase como um recurso esquizofrênico consentido. Um contador de histórias fora de casa, Bergman disse uma vez que tinha sido vendido pelos próprios pais para um circo. Entre muitas histórias, os relatos biográficos tendem a relacionar a escolha de sua profissão com o encanto pelo teatro de fantoches da escola e com seu primeiro contato com o cinematógrafo, adquirido através de uma troca com o irmão. De fato, seja qual for a versão, importa frisar a violenta pressão que havia sobre Bergman, de modo que ele nunca conseguiu livrar-se da gnóstica visão cristã, angustiado com seus pecados, atento às blasfêmias e procurando se proteger das forças do mal que cercam as pessoas deste mundo. A autobiografia de Bergman, *Lanterna Mágica* (2012), é amplamente direcionada no sentido da revolta silenciosa do cineasta diante das experiências de infância. As visitas às igrejas eram marcadas por uma perturbação com as imagens, com os cantos e com os ritos, expressões de fé constantemente questionadas. Enquanto jovem, tinha certo tom macabro nas palavras, o que era temperado com um humor burlesco.

Embora seu nome esteja ligado ao cinema, Bergman se dizia um homem do teatro. De fato, suas produções teatrais somam 160 peças em quase setenta anos, superando de longe a quantidade de filmes. Começou dirigindo o Teatro de Estudantes de Estocolmo (*Student Theatre of Stockholm*) nos anos vinte até se tornar assistente da Casa de Ópera de Estocolmo (*Stockholm Opera House*) em 1939. Em 1944 se tornou diretor do teatro de Helsingborg e depois das cidades de Gothenburg e Malmö até integrar o Teatro Dramático Real, em Estocolmo, onde ficou até se aposentar. Seus trabalhos se dividem entre peças que escreveu e peças que dirigiu. Não gostava dos trabalhos de própria autoria e relutava em encenar. Na direção, seus autores preferidos são William Shakespeare, Henrik Ibsen e August Strindberg.

Strindberg é o grande clássico da dramaturgia sueca. Considerado o pai do teatro moderno, suas técnicas dramáticas antecipavam os traços expressionistas e surrealistas. Segundo o *Cahiers*, Bergman possui duas grandes fontes de inspiração que se manifestam através de uma face sombria e uma face luminosa. Strindberg ocupa o lado sombrio de Bergman quando desenterra esqueletos das relações familiares e amorosas. Ambos escrevem procurando acertar as contas da infância, tomados pelo gosto da revolta com a educação puritana e com o autoritarismo em relação à figura do pai.

A face luminosa de Bergman aparece pela sua relação com Victor Sjöstöm, ator e diretor sueco. Um dos principais nomes do cinema mudo, trabalhou em Hollywood e dirigiu o filme que é o panteão pessoal de Bergman, *A carruagem fantasma* (1921). O filme possui técnicas de efeitos especiais inovadoras e utiliza o recurso do flashback na narrativa cinematográfica.

> Bergman never forgot this film, raised from a marital drama to metaphysical allegory by a sophisticated system of flashbacks and radical mixing of genres, in which sardonic irony conflicts with the morality of the ending, while the visual inspirations of the whole turns it into a poem (MANDELBAUM, 2011, p.13).

Há ainda uma inspiração dupla a respeito da representação icônica da morte em *O Sétimo Selo*. A primeira é o quadro de Albertus Pictor, *A morte a disputar uma partida de xadrez*, encontrado na Diocese de Estocolmo. A outra é a figura da morte que aparece em *A carruagem fantasma*, vestindo um capuz preto e segurando uma foice.

Uma das questões que desafiam as tentativas de categorização e ordenação da história do cinema é justamente a posição de Ingmar Bergman. Seria um cineasta moderno ou clássico? Segundo Mandelbaum, do *Cahiers*, Bergman seria o mais moderno entre os clássicos e o mais clássico entre os modernos (2011, p.88). Alguns aspectos merecem destaque. Bergman trabalhou quase oitenta por cento do tempo de história do cinema. Isto quer dizer que sua trajetória é longa o suficiente para se deslocar entre referências múltiplas. Outro ponto: Bergman está fora do eixo formado pelos países que possuem uma indústria cinematográfica consistente, o que, de certa maneira, resultou no desenvolvimento de escolas estilísticas. Na Europa, Renoir e o realismo poético na França, Eisenstein e o cinema marxista soviético, Visconti e o neorrealismo italiano, Lang e o expressionismo alemão, Buñuel e o surrealismo espanhol, Godard e a *nouvelle vague* francesa. Nos Estados Unidos, Ford e sua ligação com o Western, Scorsese e sua ligação com o *film noir*. Por outro lado, o nome de Bergman não fez parte de um movimento artístico, algumas vezes identificado com projetos de inspiração nacionalista. Seu esforço

em desenvolver uma narrativa capaz de dar conta dos conflitos íntimos é um esforço individual. E o que resulta desse esforço?

A singularidade de sua obra está na exploração das técnicas de manipulação das luzes e sombras, mas especialmente por um ponto: Bergman é considerado o mestre do grande plano. Grande plano, ou plano fechado, ou close-up, é aquele que se fecha em um rosto, mas também pode se fechar na face de um relógio, ou na frente de um quadro. Bergman desenvolve variantes para o grande plano ao ponto de elevá-lo a uma nova experiência estética. Bergman fez do rosto uma fonte de experiências de beleza e emoções. O close, combinado com as luzes, reflete os raios e os rebate, potencializando o sentimento contido no rosto. Como resultado, o close assume outra função: faz da emoção uma entidade pura. Em outras palavras, destaca a emoção do objeto que lhe deu origem. O close em uma pessoa triste é a própria tristeza como realidade essencial daquela imagem. Ou o close no rosto frio é a própria frieza humana em destaque. Há uma inclinação lírica contida no grande plano, cuja intensidade aumenta de acordo com a alternância entre o preto e o branco nas luzes. Além disso, um sentimento sempre se refere a um estado de espírito. Uma vez em *close*, um sentimento pode se tornar terrível, no sentido de imutável, como se o grande plano tivesse a função de trancar a experiência do espectador dentro de uma situação sem devir.

3.5 — A Trilogia de Bergman

De acordo com o *Cahiers du cinema*, o final dos anos 1950, período que antecede a produção da Trilogia do Silêncio, é marcado por dois acontecimentos, um externo, outro pessoal. No aspecto geral, o cinema sueco entrou em declínio e as produções nacionais tiveram queda de 14%. Com investimentos retraídos, os filmes produzidos pela SF (Svensk Filmindustri) sofreram cortes e isso está refletido nos depoimentos de Bergman a respeito das filmagens nesse período. Sobre as filmagens de *O silêncio*, comenta: “certos detalhes podíamos tê-los feito melhor se tivéssemos mais dinheiro e mais tempo. Contudo, o fato de não ter muito dinheiro pode até ser considerado uma vantagem” (BERGMAN, 2010, p.112).

Outro aspecto é pessoal e se refere ao nascimento da paixão de Bergman pela ilha de Fårö, onde morou até a sua morte. Tratando-se de um autor cujas intuições artísticas estão reconhecidamente calcadas na própria vida, são recorrentes as associações entre a relação de Bergman com a ilha e a insularidade que caracterizava o perfil de seus

personagens. Uma reflexão poética desse caráter poderia conceber Bergman como a própria ilha, por assim dizer. Sobre essa nova fase da carreira do diretor, resume o *Cahiers*: "disaffection and insularity now be come the most appropriate terms to describe Bergman's films (2011, p.43)". Bergman ganhou desafetos porque, para chegar a uma nova dimensão de profundidade psicológica no cinema e dar forma a esta dimensão através de um estilo cinematográfico, passeava com a câmera entre paisagens isoladas e rostos fechados. Significa ter que considerar o risco de reduzir o papel do ator em face das tomadas e da iluminação. O diretor de fotografia da trilogia, Sven Nykvist, chamado de o "escultor da luz", manejava as sombras como se extraísse dos rostos a força da expressão das aflições.

Como obra de ficção dramática, *Através de um espelho*, filme que abre a trilogia, não conta com um argumento. Bergman diz que não há uma linha diretiva a partir da qual o enredo se desenvolve. A narrativa é reduzida em favor de procedimentos técnicos cujo objetivo é impressionar o espectador. A montagem do filme é realizada com menos preocupações didáticas em relação aos filmes anteriores de Bergman. Em vez disso, presta um cuidado especial com a iluminação, fruto de longas discussões com o fotógrafo Sven Nykvist. *Através de um espelho* representa o início e o fim da tentativa de desenvolver novas técnicas a respeito da iluminação. Nesse sentido, o filme é um protótipo de um tipo específico de fotografia, modelo que seria consagrado em *Luz de Inverno* e *O Silêncio*. A iluminação dos três filmes é bastante parecida do ponto de vista técnico, especialmente nos dois últimos. Uma luz de consistência viscosa, pouco clara e de alto contraste compõe ambientes que sugerem intuitivamente acontecimentos infaustos. Segundo Bergman, a consagração com o filme anterior, *A fonte da donzela*, permitiu certa margem de liberdade à produção de *Através de um espelho*. O crítico Vilgot Sjöman faz uma leitura de *A fonte da donzela* a partir de sua relação com *Através de um espelho* e *Luz de inverno*, filmes seguintes. Na lógica esquematizada por Sjöman seria *A fonte da donzela* a abertura de uma trilogia a ser encerrada por *Luz de inverno*. Bergman consente a leitura de Sjöman, mas é cético em relação a essas "racionalizações a posteriori". Depois de conversar com Sjöman, surgiu a ideia de um diretivo, explicado na seguinte nota em 1963, logo após ter realizado *O silêncio*:

> Esses três filmes são uma redução do processo narrativo. *Através de um espelho* é um conhecimento conquistado. *Luz de inverno*, um conhecimento revelado. *O silêncio*, silêncio de Deus, a impressão negativa. E é deste modo que os filmes formam uma trilogia (BERGMAN, 2010, p. 242-243).

Anos depois Bergman disse que “essa ideia de trilogia não tem pé nem cabeça”. De fato, Bergman não pôde conter a propagação da “ideia de trilogia”, que avançava na medida em que as racionalizações sobre a sua obra se intensificavam. Por outro lado, reconhece nos três filmes o que chama de “redução da narrativa”. *Através de um espelho* é, portanto, a experimentação dessa proposta, isto é, o conhecimento conquistado. Lembra-se de ler na agenda de 1960 uma espécie de lembrete para o próximo filme: “Será uma história com largura, não com extensão. Deus sabe como sairá” (BERGMAN, 2010, p.247). O sentido de largura, explica Bergman, aponta para os fenômenos mentais e emocionais, uma espécie de fundo psicológico a ser explorado. Olhando para a sua trajetória Bergman vê um sentido de superação de determinadas questões concomitante ao aparecimento de outros problemas. *Através de um espelho* pertence a um contexto no qual a concepção de Bergman em relação a Deus não aparece como problema central, como ocorre em *O Sétimo Selo*, por exemplo.

Na opinião de Bergman, o lado horrível de um filme está na sua capacidade de fornecer uma imagem tremendamente reveladora do estado de espírito daquele que o realiza. No caso de *Através de um espelho*, pensa no seu casamento com a pianista Käbi Laretei. Há uma linha de beleza nos diálogos de *Através de um espelho*, interações envoltas pelo ar da sensibilidade e da ternura. As pessoas se esforçam para captar os sentimentos alheios, o que para os olhos de Bergman, produz uma encenação cansativa nas relações. No seu casamento com Käbi, ambos eram bem sucedidos e podiam conversar por horas sobre qualquer assunto, No entanto, careciam de uma linguagem comum. Bergman lembra que começou a fazer uso de um vocabulário novo, de grande expressividade literária, palavras que nunca tinha usado e que depois nunca mais voltaria a usar, escreve. Quando a relação parecia ruir, o casal recorria a uma espécie de cosmética verbal, daí a ideia de “encenação cansativa”, isto é, de uma relação entre pessoas sensíveis à compreensão do outro e intelectualmente sintonizadas, mas que, apesar dos esforços, permanecem separadas por um abismo.

> *Através de um espelho* se assemelha a um inventário que é feito antes de se realizar um saldo. Eu receava o esforço enorme que eu e minha esposa fizéramos para abandonar nossas vidas precedentes, para depois, juntos, adotarmos um estilo de vida totalmente diferente. Temia, portanto que nossa vida redundasse naquilo que afinal já era: uma encenação arriscada. É desse receio que surgem palavras demasiadamente bonitas, expressões um pouco grandiosas, essa linha um tanto bela existente em *Através de um espelho* (BERGMAN, 2010, p. 245).

Bergman conta que pretendia entrar em uma dimensão de profundidade psicológica nunca experimentada pelo cinema. Para isso, apresenta como núcleo da história um caso de

esquizofrenia do tipo religioso, que aparece quase como um efeito decorativo. O que o autor pretende é mostrar "uma atitude face à vida" (2010, p.246). Para isso desfaz a linha que marca as diferenças entre o amor e Deus. Bergman quer trabalhar com uma força que chama de "certeza conquistada", talvez se referindo a ele mesmo: Deus é amor, logo quem tem amor vive ao lado de Deus. Assim, as noções de Deus e do amor se espalham nas interações, formando um ambiente difuso, porém de grande energia poética. Bergman, dessa forma, atinge um conceito divino que é bastante real. Um Deus que aparece para uma pessoa, primeiro como uma voz, depois como um conhecimento, depois como uma ordem. A pessoa aprende a amar e ao mesmo tempo a ser submissa a esse Deus. Desenvolve uma devoção que a leva a um vazio. Esse é o caso de Karin, a protagonista desse drama psicológico, que se desloca entre duas realidades e acaba como centro dos conflitos familiares. Já em *Luz de Inverno*, a História gira em torno de quatro personagens. O pastor Tomas, em dúvida sobre sua fé e tomado pelas obsessivas memórias de sua mulher morta. A ex-amante desse pastor, Marta, que busca o amor. E o casal Jonas e Karin, perturbados pelo medo das ameaças do mundo. Nesse filme, Bergman vai até os limites da exploração do plano fechado, o que resulta em claustrofóbicos close-ups.

No esboço do argumento de *O Silêncio*, manuscrito de 1961, Bergman evoca diversas vezes a figura de um velho moribundo, algo quase iconográfico, em sua obra. Para além das recorrentes questões sobre a finitude, escrevia em um momento de fascínio pela ideia de uma cidade totalmente desconhecida. Explica, inclusive, que o nome do filme seria *Timoka*, em princípio. Palavra que Bergman tinha lido em um texto sobre a Estônia. A mudança para *O Silêncio* foi mera casualidade. Pensou em incluir um jovem na trama, como contraste ao idoso. No final das contas, associa uma história que nunca foi produzida, mas que serviu de argumento para dois de seus filmes, *O Silêncio* e *O Ovo da Serpente*. Fala de um casal de artistas presos em uma cidade alemã que está sendo bombardeada, no final da Segunda Guerra. Na trama, a relação entre os dois vai sendo destruída em meio ao bombardeio. Em *O Silêncio* é possível ver o processo de "destruição" de uma relação entre irmãs, ocorrida em um lugar distante. Tal conflito se dá sob os olhos ora distraídos, ora atentos de uma jovem criança que vagueia pelos corredores do hotel onde as irmãs estão hospedadas.

Bergman novamente recorre aos seus sonhos juvenis como fonte de onde extrai o ambiente de *O Silêncio*. "Uma metrópole gigantesca e desconhecida. Lá está tudo o que é proibido (...) Ali deixam de existir as leis da realidade e da vida social" (2010, p.109). Faz

uma conexão do sonho com uma peça radiofônica dos anos 1950, também sobre a destruição de ruas pela guerra. “Tudo isso tem a ver com a minha realidade de então. Tinha abandonado minha mulher e filhos, conhecia fracassos quer de caráter pessoal, quer de caráter artístico” (idem).

O Silêncio é dotado de certa sensualidade narrativa, uma excitação cinematográfica que está em contraste com a austeridade de *Através de um espelho* e *Luz de Inverno*. Bergman chama de “casto” o estilo das imagens dos filmes que abrem a trilogia. *O Silêncio* encerra a trilogia como a expressão máxima de um sentimento posterior à desistência do outro e à renúncia da tentativa de sua compreensão. Os diálogos são curtos ao ponto de o roteiro ser composto por apenas 1710 palavras.

3.5.1 — Através de um Espelho

Såsom i en spegel (1961)
Direção: Ingmar Bergman
Roteiro: Ingmar Bergman

Quatro pessoas chegam do mar. David, um escritor em crise, pai de Karin, portadora de uma doença degenerativa, e Minus, que se sente privado de afeto paterno. Casado com Karin, Martinse esforça em nome do equilíbrio da família. Passam dias na casa de veraneio, em uma praia desértica. A trama gira em torno das relações familiares a partir das crises psicológicas da moça.

No jantar, David conta que pretende ficar apenas um mês na ilha, depois de passar um longo tempo em turnê na Suíça. Sua decisão parece contrariar os filhos. Mais tarde, Minus prepara a encenação de uma peça de sua autoria, “A Assombração Artística” ou “A Sepultura das Ilusões”. A obra trata de um modo de ver a arte que diz respeito à postura do artista. O protagonista, o artista interpretado por Minus, não tem coragem de entregar sua vida em nome da perfeição de sua obra. A peça parece incomodar David, que, no entanto, aplaude com veemência ao final da encenação.

No meio da noite, Karin vai até o sótão e olha fixamente para uma fenda no papel de parede que reveste o cômodo. Parece entregue a uma força maior. Contorce-se e cai de joelhos, até curvar todo o corpo. Depois, vai até o quarto do pai e lê seu diário. Descobre as suas poucas chances de cura e vê os registros da doença escritos por David.

Karin leva Minus até o sótão e conta que alguém a chama por trás do papel de parede. Karin acredita na chegada de Deus através da abertura na parede. Enquanto isso,

no barco, Martin conta a David que Karin viu o seu diário. David revela seu impulso em registrar o progresso da doença e, a partir daí, Martin aponta a insensibilidade do pai com a filha, ao considerar sua doença um tópico para escrever um livro. David é visto como um homem hábil com as palavras, mas vazio de sentimentos. David confessa ter tentado se matar quando esteve na Suíça, mas fracassou. Diante da real possibilidade de morrer, afirma ter sentido o nascimento de um sentimento dentro de si, algo cuja natureza não entende bem, uma espécie de amor em relação à Karin, a Minus e ao próprio Martin.

Minus perde Karin de vista e acaba encontrando a irmã dentro de um barco naufragado. Ela o abraça e parece tentar persuadir o irmão. A cena salta para o momento em que estão molhados pela chuva. Minus vai buscar água. O garoto corre para a casa e apanha um cobertor. Cai de joelhos e se curva com a cabeça próxima ao chão. Levanta-se, olha pela janela, e chama por Deus. Em seguida, Karin está deitada, abraçada a Minus.

No barco, Karin fala ao pai sobre sua escolha: dar fim aos tratamentos e se internar definitivamente. “Não posso viver em dois mundos”, diz. Admite ter se comportado mal com o irmão e com o marido. Confessa a irresistível voz que a força a agir de tal forma. David olha para a filha e pede desculpas. Revela a culpa sentida quando pensa que sacrificou sua vida em nome de sua arte. Karin afaga David. “Pobre papai”, suspira. David completa: “Pobre papai. Condenado a viver na realidade”.

Na casa, Martin procura pela mulher ao lado de David até ouvirem uma voz do sótão. Através da porta entreaberta, David vê Karin, de pé, a conversar com alguém. Fica de joelhos e junta as mãos. Como se rezasse, pede a Martin que ele se ajoelhe ao seu lado. Martin então se ajoelha e pousa a cabeça sobre os ombros de Karin. O som do motor anuncia a chegada do helicóptero que levará Karin. A porta de um armário do sótão, por onde Karin esperava a chegada de Deus, se abre, talvez pela vibração da chegada do veículo. Karin vê a sombra do helicóptero pela janela. A moça se assusta e tem uma violenta crise de delírio. Martin não consegue contê-la. Ela escapa de David e se depara com Minus, quando fugia pela escada de acesso ao sótão. Após um grito apavorante, ela parece se acalmar, por conta dos sedativos.

É chegada a hora de Karin partir. Minus senta no chão, cobre o rosto com os braços e começa a chorar. Mais tarde, David está pensativo em seu quarto, quando é surpreendido por Minus. Conversam sobre a ideia de Deus e do amor. No fim, Minus surpreende-se com o fato do pai ter conversado com ele.

3.5.2 — Luz de Inverno

Original: Nattvardsgästerna (1962)
Direção: Ingmar Bergman
Roteiro Ingmar Bergman

O pastor Tomas realiza o ritual de comunhão. Na missa, poucas pessoas. Destaque para o casal Jonas e Karin, e para Marta, ex-amante de Tomas, ao fundo. Ao final da oração, as pessoas se levantam para receber a hóstia. É executado o canto final e as pessoas começam a deixar a igreja. O casal quer conversar com o pastor sobre uma perturbação presente em Jonas, que não dá uma palavra mesmo quando perguntado. Karin explica que Jonas se sente perdido por conta da notícia sobre a construção de uma bomba atômica pela China. Sugere que o risco de destruição esteja ativando a imaginação do marido e que ela não tem como ajudar.

O pastor adverte que é preciso confiar em Deus. Em seguida, reconhece sua incapacidade de ajudar: "Sinto-me tão impotente. Não sei o que dizer". A conversa é interrompida sob a promessa de que Jonas retornará em meia hora.

Marta percebe a intranquilidade do pastor e ao perguntar a razão, Tomas responde: "Deus está silencioso". Consolado por Marta, Tomas diz que não chegou a ler a carta da moça. Marta dá sinais de que ainda gosta de Tomas. Em seguida, o pastor olha o relógio e percebe o atraso de Jonas. Senta-se e começa a ler a carta de Marta, que fala de amor e fé.

Jonas reaparece e diz ao pastor que pensa em suicídio desde que leu a notícia da bomba atômica chinesa Tentando elaborar uma fala de conforto para a aflição de Jonas, o pastor lembra-se da morte de sua esposa, há quatro anos. E da ausência de sentido para a sua vida em decorrência da perda. Diz que apesar de não ter motivos para continuar vivendo depois de perder a esposa, seguiu, acreditando que poderia ser útil. Retorna a um passado mais distantee comenta seu antigo estado de harmonia com Deus, um mundo em que tudo fazia sentido, isolado em Lisboa, época da Guerra Civil Espanhola. Reconhece o egoísmo de sua fé, ao acreditar em um Deus amoroso com ele, mas negligente com as atrocidades da guerra. Subitamente o pastor interrompe a própria fala e cobre o próprio rosto com as mãos, sinal de constrangimento pela tentativa frustrada de ajudar Jonas. Em seguida, rende-se: "Quero que saiba uma coisa: Não sou um bom sacerdote. Tinha fé numa imagem improvável e particular de um Deus paterno. Um Deus que amava a humanidade, mas acima de tudo, a mim. Percebe o erro monstruoso que cometi?"

Logo depois, uma senhora entra na igreja comunicando o suicídio de Jonas. Tomas segue para o local do corpo. Na cada de Marta, Tomas acaba revelando que está cansado e, em duras palavras, ofende a moça. Disposto a deixar claro o seu sentimento em relação à Marta, Tomas diz que ela jamais poderia corresponder a sua esposa. Tomas se despede e se levanta. Marta diz: "Você não conseguirá sobreviver sozinho, Tomas. Nada pode salvá-lo. Você se odiará até a morte". Ele se irrita, vai até a porta e retorna. Pede companhia. Ela pergunta: "Quer mesmo que eu vá ou é apenas o medo falando?" Seguem juntos.

Tomas dá a noticia do suicídio de Jonas à mulher. Na outra Igreja onde o pastor realizará uma missa, encontram apenas o sacristão Algot, que tem uma questão para o pastor: "A paixão de Cristo, o seu sofrimento, não acha que é um equívoco enfatizá-lo?" Algot, que convive com sérias dores na coluna, pondera que o sofrimento físico de Cristo não deve ter sido tão ruim – "humildemente digo que sofri tanta dor física quanto Jesus. Seus sofrimentos foram breves duraram umas quatro horas, certo? Algot diz que as traições que Cristo sofreu e o abandono por parte de seus discípulos devem ter sido experiências muito mais dolorosas. "Eles O abandonaram. Ele ficou totalmente sozinho". Algot lembra ainda do momento da crucificação, quando Cristo, em meio ao sofrimento físico, grita: "Deus, por que me abandonaste?"Algot especula que as dúvidas de Cristo nos momentos que antecederam a sua morte devem ter sido o seu maior sofrimento. Pois o silêncio de Deus poderia significar o abandono, naquele momento, de Cristo. Tenso, o pastor permanece em silêncio.

Algot diz a Tomas que somente Marta está na igreja. Entre os bancos, Marta se ajoelha e faz a seguinte confissão: "Se pelo menos nos sentíssemos seguros e ousássemos demonstrar nosso carinho. Se pelo menos tivéssemos uma verdade para acreditar. Se pudéssemos acreditar". O pastor Tomas se levanta. Algot acende as luzes. Fredrik começa a tocar. A missa tem início.

3.5.3 — O Silêncio

Original: Tystnaden (1963)
Direção: Ingmar Bergman
Roteiro Ingmar Bergman

Tique-taque cadenciado de um relógio. O menino Johan dorme de cabeça baixa, abraçado pela mãe Anna. Ao lado deles, a irmã de Anna, Ester. Estão na cabina de um trem, voltando para casa.

Anna pergunta a Ester se ela quer que chame um médico. Ester está com frio. Anna está com calor. As irmãs e o menino estavam voltando de uma viagem em direção à Suécia, mas tiveram que fazer uma parada em um lugar desconhecido, em função da crise de saúde de Ester. Hospedam-se em um hotel de uma cidade cujo idioma eles não compreendem. Todos querem voltar para casa. Anna parece indicar a Ester que suporta o calor por sua causa. Anna tira a roupa e segue à banheira, observada por Johan. Pede para que o menino se aproxime e lave as suas costas. Ele pega o sabonete, passa as mãos ensaboadas nas costas da mãe até que, subitamente, interrompe a ação e aproxima o rosto da nuca de Anna, que permanece com a cabeça curvada para frente até pedir ao menino que espere no outro quarto. Anna reaparece no quarto e dorme nua junto ao filho.

Ester parece revisar um livro. Fuma e toma vodca em meio a fortes tosses. Sozinha, Ester traga a vodca pela garrafa e se deita em posição transversal a cama. Abre a blusa, desamarra a calça e começa a tatear o corpo e descer as mãos, indicando, nas expressões faciais, o ato de masturbação.

O menino brinca pelo hotel. Anna se arruma. Ester pede para que espere e tem uma crise de dores, aparentemente provocada por beber com o estômago vazio. É amparada pelo mordomo.

Anna está no bar. É atendida pelo garçom que a olha de maneira sedutora. Depois, entra em uma cabine de espetáculos e nota um casal transando ao seu lado. Volta para casa e é surpreendida por Ester, que percebe uma mancha no vestido da irmã e lhe dá as costas. Anna diz que sairá e diante do silêncio de Ester, pede a irmã para que diga alguma coisa. “Vá enquanto a tua consciência te permite”, diz Ester. Então, Anna abre a porta e, depois do primeiro passo, retorna. As duas pedem para que o menino vá brincar. Ester pergunta a Anna onde ela esteve na noite anterior. Na conversa, Anna conta que transou com um homem na rua.

Ao sair do quarto, Anna encontra o homem no corredor do hotel. Mostra-lhe uma chave e segue para outro quarto, observada ao fundo pelo filho Johan. Ao som do tique-taque, Anna observa as pessoas através de uma grade. Deita-se com o homem e faz os seguintes comentários: “Que bom que não nos entendemos um ao outro. Quem me dera que a Ester morresse”. Enquanto isso, o menino conta à tia que viu sua mãe beijando um homem e que ela entrou em outro quarto.

Na cama, Anna reclama dos caprichos de Ester, observada pelo homem, que nada compreende. Ester bate na porta. Anna abre o trinco e corre. Ester caminha devagar, no

escuro, procurando por Anna. Quando chega próximo, Anna acende a luz do abajur, ao mesmo tempo em que beija o homem, como se tivesse preparado aquela cena especialmente para Ester. “O que eu fiz para merecer isso?”, pergunta Ester. Anna acusa o “ar de superioridade” e a conduta egocêntrica de Ester, que reage com certa naturalidade, como se esperasse os ataques da irmã mais nova. Levanta-se, passa a mão na cabeça de Anna e vai para o seu quarto. Nesse instante, Anna solta uma gargalhada emendada em um choro quase que contido, enquanto é beijada pelo homem.

De manhã, Anna se arruma para deixar o quarto enquanto o homem ainda dorme. Quando abre a porta, vê Ester dormindo, encostada na entrada do quarto. Já na cama, Ester ouve Anna dizer que partirá com Johan às 14h. Antes, Anna e Johan irão almoçar e ainda voltam para se despedir. Ester então tenta escrever palavras estrangeiras para Johan, como havia prometido, mas a debilidade a impede. E novamente o tique-taque recomeça. Reclama da demora da irmã e do sobrinho. Tomada por um mal-estar insuportável, Anna conversa sozinha, apesar da presença do mordomo. Fala de solidão e das horríveis forças que contrapõem suas atitudes. Para de falar repentinamente. Contorce-se de dor e está visivelmente sem ar. Agarra-se na cabeceira da cama e, ofegante, pede para não morrer assim, pois tem medo de se sufocada. A crise retorna e ela tem tempo apenas de gritar por um médico.

Ester diz a Johan que está reunindo forças e que escreveu uma carta para ele. Anna apressa Johan e o menino. As irmãs não se despedem.

Johan está na cabina do trem. Retira a carta do bolso e Anna pede para ver. “Para Johan palavras estrangeiras”. Anna abre a janela e toma chuva no rosto.

4 AS TRILOGIAS COMO TEORIAS SOCIOLÓGICAS

Após uma exposição das seis obras, podemos nos perguntar qual o ponto cuja tessitura permite enxergar um problema sociológico sob os olhares de Antonioni e Bergman. Na abertura do terceiro capítulo adiantei alguns aspectos que compõem tal problema, ao falar da sensação de vazio no mundo moderno. O esvaziamento de sentido é produto daquilo que Elias chama de autoimagem do indivíduo como ilha, a divisão do mundo em duas partes, o que está dentro do seu "eu" e o que pertence ao mundo externo. A construção dessa imagem aparece nas obras a partir de diferentes focos. No que se refere à linguagem, Antonioni e Bergman possuem técnicas bastante distintas; no entanto, ambos estão buscando ressaltar aquilo que Antonioni chama de "fatos internos", isto é, os conflitos íntimos dos personagens envolvidos.

As trilogias não têm o propósito de lançar um problema sociológico ou tecer críticas específicas. Antonioni e Bergman contam histórias de amor e do vazio sentimental, talvez existencial, na sociedade moderna. Ao contrário de uma teoria, eles não têm o compromisso de produzir sínteses lógicas, relações causais ou esquemas racionalizáveis. A fluidez nas relações e a desorientação dos personagens se manifestam na maneira de filmar, nos diálogos, na iluminação, nos planos e demais recursos técnicos. Sendo assim, esse capítulo propõe-se a estabelecer interfaces entre as trilogias e as teorias, embora atento ao perigoso campo das associações definitivas, que procede como se toda a obra cinematográfica pudesse ser compreendida a partir de um nexo coerente ou de conexões puramente lógicas. Por outro lado, ao tomar uma cena, um diálogo ou um personagem como um emblema capaz de tornar compreensível a teoria, deparamo-nos com o risco de cair em um esquema baseado na ligação entre dois modelos representativos. Esse segundo risco sugere que o filme e a teoria são formas distintas de representação voltados para o mesmo ponto. Portanto, para além dos modelos fundados em conexões racionais pretensamente rigorosas e de seu oposto, isto é, a mera ilustração, procuro aqui estabelecer interfaces. Refiro-me a uma ideia de troca, de interação entre coisas de naturezas diferentes. Cabe então verificar que tipo de conversa filme e teoria podem produzir, uma vez relacionados. Nesse sentido, é a partir da interlocução que uma teoria pode ser tomada como objeto de reflexão teórica.

Ao olhar para as trilogias, elegi linhas de fuga capazes de serem atadas a temas relevantes das teorias de Georg Simmel e Norbert Elias. Na obra de Antonioni, o foco é

ajustado para a relação entre casais. Em Bergman, o foco está nas relações familiares, exceto no caso de *Luz de Inverno*, onde o centro da trama se encontra na figura do pastor Tomas.

4.1 Antonioni e as possibilidades teóricas

Na obra de Antonioni, é a partir do tema do isolamento que os três filmes serão analisados. O incomunicável será tomado como aquilo que se encerra em si, desligado dos outros. Como se trata de um problema inscrito na ordem das sensações e sentimentos, as análises que proponho estão focadas nos personagens. Assim, os três casais protagonistas de cada filme, Claudia e Sandro, de *A Aventura*; Lidia e Giovanni, de *A Noite*; e Vittoria e Piero, de *O Eclipse*, terão atenção especial.

Refiro-me ao isolamento considerando o embate entre tendências conflitantes, essa batalha entre o quantitativamente universal e o qualitativamente distinto que caracteriza uma trágica condição cuja lógica aparece na expressão artística de Antonioni. De acordo com Simmel, a cidade é o lugar da circulação do dinheiro, isto é, das relações mediadas mais pelo cérebro do que pelo coração. Lugar também onde se concentra um grande número de anônimos, próximos fisicamente, porém distantes e indiferentes uns aos outros. Uma objetividade paira sobre o moderno, provocada pela despersonalização das relações mediadas pelo dinheiro. O moderno exige mais entendimento que afetação, mais intelecto que sentimento. Na cidade, entre anônimos indiferentes, o indivíduo volta-se para o seu interior, enquanto o exterior acelera diante de seus olhos. A tendência ao nivelamento provocado pela economia monetária aparece como terreno onde o eu, tomado pelo sentimento de igualdade, procura a diferenciação. Não se trata apenas de uma diferenciação tributária da divisão do trabalho, mas uma busca pela distinção a partir do interior. Uma vez imerso no contexto da livre concorrência, isto é, desatados os laços com o Estado e a Igreja, importa ao indivíduo diferenciar-se. Lança-se em busca da própria essência que caracteriza sua singularidade em oposição aos outros. Talvez a expressão maior dessa consciência no Século XIX tenha ocorrido pelo Romantismo. A figura do poeta romântico que vive intensamente o que sente como algo autossuficiente indica a imagem do modo de existência individual. Corresponde ao indivíduo que se vê quase que em um estado de impossibilidade de contato com o outro, apesar da enorme proximidade física.

De acordo com Norbert Elias, a prolongar a questão de Simmel, o problema do isolamento é fruto da construção de uma consciência de si que despreza os elos de interdependência com os outros. Como resultado, nota-se uma tendência ao distanciamento na medida em que se vive recolhido e voltado para si. Nesse sentido é que Antonioni vai, ao longo dos três filmes, construir a sua versão do individualismo moderno até a hecatombe da comunicação humana. No primeiro filme, exibe a velocidade com que um sentimento de perda se converte em uma síntese objetiva. Em seguida, aprofunda o problema da incomunicabilidade humana a partir da personagem Lidia, casada, solitária e em crise. No filme que fecha, temos uma composição poética mais apontada para a comunicabilidade inumana que para a incomunicabilidade humana. Não existe crise na relação amorosa, mas uma espécie de esmorecimento da crença nos laços afetivos. Antonioni filma o desaparecimento das pessoas no fluxo da vida moderna, a fluidez das relações que se perdem na cidade, o ocaso dos sentimentos diante de uma sociedade materialista. É a partir dessa perspectiva que esses pontos serão pensados, com atenção especial à condição dos personagens.

Os três filmes reservam certa atenção ao aspecto profissional de três dos personagens. Nesse sentido, Sandro, Giovanni e Piero inicialmente serão brevemente observados à luz de suas aspirações e valores, em acordo com algumas cenas. A forma como esses personagens lidam com o dinheiro é indispensável, pois se trata de um ponto destacado por Antonioni, denominado como “doença dos sentimentos”. Em seguida, uma análise mais detalhada das protagonistas Claudia, Lidia e Vittoria será articulada com a seção anterior.

4.1.1 Os estilos de Sandro, Giovanni e Piero

O arquiteto Sandro, personagem de *A Aventura*, questiona a sua escolha de trabalhar em projetos determinados por outros, que lhe rendem mais dinheiro, mas limitam a sua liberdade artística. “Gostaria de trabalhar em meus projetos”. Conta a Claudia que chegou a ganhar quatro milhões de liras em uma estimativa para a construção de uma escola que lhe custou um dia e meio de trabalho. Quando Claudia tenta motivá-lo dizendo que acredita em sua capacidade de elaborar belos projetos, Sandro questiona a real importância da beleza nos dias de hoje. As igrejas antigas eram construídas para durar séculos, enquanto as construções atualmente são feitas para durarem dez, vinte anos. Sandro chama atenção para a falta de constância das estruturas físicas e arquitetônicas. Na

cidade grande, especialmente nos centros, é muito comum o fato de as construções sofrerem alterações e mesmo reformulações em períodos relativamente curtos. As formas arquitetônicas estão mudando cada vez mais rápido, reflexo das transformações no fluxo da vida moderna. A aceleração do estilo de vida, essa marca tão presente na modernidade, resulta em disposições cada vez mais frágeis e suscetíveis a mudanças. Sandro justifica sua escolha por um trabalho mais lucrativo questionando a importância da beleza nos tempos atuais, em face do curto tempo de duração das construções.

Em *A Noite*, o escritor Giovanni se depara com a proposta de aceitar se tornar diretor cultural dentro de uma grande empresa e ganhar muito dinheiro. Gherardini, o empresário que lhe oferece o emprego, é um industrial poderoso e insiste em mostrar a Giovanni os prazeres de uma vida como a sua. “Não gostaria de viver como nós?”, diz. Giovanni tem uma renda razoável, mas se vê diante da real possibilidade de se tornar independente financeiramente. Ao longo do filme, em nenhum momento Giovanni dá a sua resposta. Está posicionado entre a possibilidade de seguir uma atividade que o realiza ou trabalhar empregado na indústria de Gherardini com um alto salário. O dinheiro o traz para um plano de valores universais, enquanto as suas inspirações artísticas correspondem a algo íntimo. Giovanni vive esse conflito interno que popularmente sintetizamos na pergunta: “preferes dinheiro ou satisfação pessoal?” Trata-se de um problema que somente poderia aparecer no contexto da vida moderna, onde o dinheiro é elevado à mais alta escala de valores.

Em relação à Lidia, Giovanni é o típico sujeito que age com indiferença em relação aos anseios da mulher. Vaidoso em relação ao seu trabalho como escritor, flerta com Valentina como se não existissem elos de ligação com Lidia.. Quando uma mulher o segura no hospital, ele conta a Lidia, esperando uma reação de ciúme. Negligencia o entrelace com Lidia e não dedica muita atenção à mulher, como nas cenas da bailarina equilibrista, e durante a própria festa. Enquanto Lidia anda pelos jardins da casa sozinha, Giovanni está sempre a conversar com algum convidado.

Já o operador da bolsa de valores Piero está completamente adaptado ao contexto de ganhos e perdas monetárias. Trata-se de um personagem complexo, que expressa o sentido da alienação capitalista. Suas reações não são atravessadas pelo tipo de questão que aparece em Sandro, de *A Aventura*, e em Giovanni, de *A Noite*. Não tem dúvidas sobre o equilíbrio entre as suas aspirações íntimas e as “forças externas”. O corpo e a mente estão voltados para o sentido do dinheiro. Quando é prestado um minuto de silêncio na Bolsa,

comenta: “um minuto aqui custa bilhões!” E quando o seu carro é içado do lago com o corpo do ladrão, preocupa-se com a carroceria e o motor, com o tempo de serviço e o dinheiro para o conserto. Claudia se surpreende com algumas reações de Piero, e, ao vê-lo agitado, pergunta: “Nunca fica quieto?” Piero possui um tipo de individualidade cuja lógica inclui a liberdade individual e o valor monetário. Ao contrário de *A Aventura* e *A Noite*, *O Eclipse* procura acentuar a questão do indivíduo e sua relação com o dinheiro. Piero é um personagem quase que coisificado, no sentido de reduzir sua consciência a valores materiais. Assim, nota-se que a tendência à diferenciação é capaz de produzir indivíduos orientados para uma ideia de liberdade, seja liberdade artística, ou liberdade de consumo, de acordo com os estilos.

Sandro, Giovanni e Piero correspondem a estilos de vida, tal como Simmel escreveu em *A Filosofia do dinheiro*. Na história, Sandro fez sua escolha, ganhou muito dinheiro e repensa. Giovanni não tomou sua decisão; está entre a independência criativa como escritor e a independência financeira como funcionário – o que o torna mais livre? Piero incorpora dinheiro e liberdade. Possui uma capacidade de se desligar das funções que exerce, fruto da especialização que tende para uma objetificação. Para Piero, o dinheiro possui uma imensa capacidade de concentração de objetos, generaliza-se e se torna a medida de equivalência de todos os valores. É como se Piero tivesse acesso a esses valores pela via monetária.

Em comum, os três estão voltados para ações pautadas pelo dinheiro. A questão monetária horizontaliza os personagens a partir de um valor. Tais personagens permitem pensar em repercussões possíveis do dinheiro na vida moderna, problema proposto por Simmel e filmado por Antonioni. Essa variedade de efeitos do dinheiro sobre a vida expõe uma relação maior, a da economia monetária com o indivíduo. Na *filosofia do dinheiro*, Simmel fala de uma espécie de energia anímica presente na relação dos homens com o dinheiro. Essa energia tende mais para o entendimento humano que para os sentimentos ou ímpetos. Significa dizer que a economia monetária está articulada com um contexto onde o intelecto predomina sobre os sentimentos. Os afetos, as emoções, os impulsos tornam-se faculdades mentais com um papel reduzido, subordinado ao entendimento dos nexos objetivos.

Nos três personagens, isto é, em Sandro, em Giovanni e em Piero, há uma busca obsessiva por sexo, que Antonioni chamou de “doença dos sentimentos”. Trata-se de uma doença do Eros, segundo o diretor, que ocorre quando um homem não busca um sexo

adequado à sua medida e à sua condição. Há aqui uma aproximação da forma como Simmel analisa o dinheiro, especialmente as alterações ocorridas na estrutura da sociedade em decorrência da economia monetária. Pois se o caráter universalizante do dinheiro é capaz de conferir à relação entre pessoas um padrão instrumental, isto é, permite a interação entre anônimos, sem vínculos que perdurem, a expressão dessa forma fria de se relacionar é o que aparece nos filmes de Antonioni pelos personagens Sandro, Giovanni e Piero. Relacionam-se com seus pares se estivessem em uma relação mercantil, dotados de uma racionalidade objetiva. Algumas cenas marcam essa característica:

a) A Aventura: *Antes de desaparecer, Anna disse a Sandro que não o sente mais. Ele responde perguntando se a namorada o tinha sentido na noite anterior, quando fizeram amor, o que irrita profundamente a moça. Mais à frente, mesmo envolvido com Claudia, buscou sexo com Gloria Perkins, a aspirante a atriz que se revela como prostituta.*

b) A Noite: *Giovanni beija a jovem Valentina sem se preocupar com a presença de sua mulher Lidia na festa.*

c) O Eclipse: *Quando se sente pressionado no trabalho, Piero liga do escritório para uma prostituta. No encontro, desiste dela ao notar que ela escureceu os cabelos. Então, vai atrás de Vittoria.*

É a partir desse ponto que estas temáticas que orientam as histórias de Sandro, Giovanni e Piero estão ligadas aos aspectos que gostaria de discutir nas trajetórias de Claudia, Lidia e Vittoria, as três mulheres que formam os casais protagonistas de cada filme.

4.1.2 A aventura de Claudia

Claudia é a melhor amiga de Anna. Ver-se afetada por Sandro, namorado de Anna, poucos dias após o seu desaparecimento, resulta em uma equação complexa. Ao contrário de Sandro, Claudia parece atribuir mais valor aos laços afetivos. Reconhece como injusta a sua relação amorosa e se esconde envergonhada, quando Sandro parece estar próximo de encontrar Anna. De fato, Claudia está confusa, imersa em um sentimento cheio de incertezas. Destaco duas dúvidas da personagem: 1)“Anna voltará?”; 2) “A forma como estou reagindo é justa?” Para a primeira dúvida, não há resposta – é um segredo puro. Já a segunda nos leva ao conflito da personagem. Recorro a duas cenas.

a) A Aventura: *Na noite do desaparecimento, ainda na ilha, Claudia faz duras críticas ao comportamento de Sandro em relação à Anna. Na manhã seguinte, procura se aproximar e desfazer o desentendimento.*

b) A Aventura: *Mais tarde, quando se aprontam para deixar a ilha, Claudia permite o beijo de Sandro até escapar. Há dois momentos, este em que a moça permite o beijo do namorado da amiga desaparecida e o seguinte, o da auto interdição.*

Nas duas passagens, há alternâncias de reações em curtos períodos. a) Do desentendimento à conciliação. b) Do beijo à evitação. Em outra cena, Claudia reconhece a fragilidade dos sentimentos ao notar a rápida substituição do pesar pela aventura amorosa. Esse é o ponto. A dúvida sobre o caráter de justiça das ações de Claudia depende de um segredo irrespondível, que tende a jogar a vida da personagem ao sabor do destino. O salto de um determinado estado emocional para outro reside na conversão do que é dúvida em um dado objetivo, uma maneira de reagir mais orientada pelo entendimento que pelo lado afetivo. Claudia depende de uma condição externa que vai sendo reelaborada pela personagem no sentido de se tornar um dado objetivo. Estabelece nexos diante dos novos estímulos. Sandro diz a ela que "é preciso aceitar as coisas do modo como elas são". Em Claudia, há uma passagem do sentimento de consternação para uma consciência conformada. Como o segredo permanece, o que se nota á a racionalização dos termos, de modo que a dúvida "Anna voltará?" se conforta em um dado objetivo: "Anna está ausente".

De acordo com Simmel, no ambiente moderno as ações estão mais pautadas pelo intelecto, que opera através de nexos objetivos. A partir do beijo entre Sandro e Claudia, o tempo parece se arrastar e um novo rumo é dado à trama. A tarefa de encontrar Anna é desviada até se esvair pela força dos acontecimentos que escapam do controle. Anna, a amiga desaparecida, é convertida em objeto por Claudia. Permanece a sua procura, agora não mais na esperança, mas no receio de encontra-la. Logo que a figura de Anna desaparece, se torna indesejável, diante do novo rumo das coisas, dos novos estímulos externos. "Alguns dias atrás, só de pensar que Anna poderia estar morta eu sentia que ia morrer também. Agora eu nem mesmo choraria. Temo que possa estar viva!" Trata-se de um diagnóstico implacável, que procura elevar a insensibilidade humana ao grau máximo, ao ponto de tratar uma amiga desaparecida como uma amiga ausente. Quando Antonioni diz que o mais importante não é o desaparecimento físico de Anna, mas a maneira pela

qual ela vai sendo esquecida por aqueles que a amam, está chamando atenção para uma objetividade que é característica do moderno. Detectado por Simmel, o estilo de vida moderno é marcado pelas relações impessoais, fruto da economia monetária. Uma das expressões desses fenômenos se dá pela capacidade de substituição imediata do outro com o qual o moderno se relaciona, seja um funcionário de uma empresa, um negociante etc. Em *A Aventura*, a superação da ausência e imediata substituição do outro ocorre em um relacionamento afetivo.

4.1.3 A noite de Lidia

Lidia está casada há dez anos. Fragilizada pelo estado terminal de um amigo íntimo, sente a falta de ardor e expressividade do marido. No lançamento do livro de Giovanni, Lidia flana pela cidade como se estivesse excluída no mundo do marido. Parece entediada, em busca da superação do estado de abatimento e inatividade. Lidia encontra-se desinteressada no mundo exterior por conta da forma negligente através da qual o marido Giovanni interage com ela. Reservo duas linhas para destacar a atuação de Jeanne Moreau e ater-me ao detalhe do rosto da personagem, tomado por introspecção. Os olhos de Lidia estão abatidos, com pálpebras suavemente decaídas. Ao longo de todo o filme, seu rosto sugere um pensamento distante. Sua conduta a joga para fora do eixo onde existem pessoas conversando; está visivelmente em conflito com o ambiente que a cerca. Lidia é o retrato da sensação de enfado causada pela forma do casamento, forma asfixiante, para ela. Se o fenômeno individual está ligado ao fenômeno social, tal como nos apresenta Elias, a conduta de Lidia é resultado, em especial, da ligação com Giovanni. Trata-se de uma situação um pouco semelhante ao comportamento de Anna em relação ao namorado Sandro, em *A Aventura*. Como na imagem da dança de salão, os movimentos de Lidia estão sincronizados com os movimentos de Giovanni. Portanto, ela está presa, se sente presa, não a grilhões de ferro, como alertou Elias, mas a elos estabelecidos com o marido. Lidia é discreta e elegante, seu estado emocional é devidamente contido e seu comportamento socialmente aceito.

A sensação de estar presa a Giovanni conduz Lidia a um estado de submissão. Ela olha para o mundo com a sensação de que suas ações não têm a menor capacidade de alterar seu estado de espírito. Sente-se imobilizada pela gélida sensação de abandono do marido. Lidia é incapaz de se mexer. Elias fala de criação de uma auto imagem do mundo marcada pela distinção entre um “eu” e o ambiente externo. Imagem que conduz a uma

consciência de isolamento, na medida em que nossas ações estão ligadas a cadeias de interdependência. Antes de quaisquer considerações definitivas, elejo duas cenas.

a) A Noite: *Lidia deixa a festa no carro de Roberto, o convidado atraído por ela. Depois de muito conversarem, o rapaz indica a tentativa de um beijo. Ela chega a se aproximar, mas logo entra no carro e diz que não pode fazer isso.*

B) A Noite: *Lidia lembra-se de como Tomasso a tratava bem e lamenta. Lembra-se também do tempo em que conheceu Giovanni e diz: "Se quero morrer é porque não o amo mais". "Queria ser velha para ter lhe dedicado toda a minha vida". "Não queria mais existir, pois não posso mais amá-lo".*

A personagem freia seus ímpetos, interdita suas inclinações. Cumpre a sua função dentro da forma de interação estabelecida: como casada, não se permite consumar a atração por Roberto. Outro ponto: faz isso consciente da forma como agiu aquele com quem compartilha a relação. Pois Giovanni havia beijado Valentina, a bela moça de vinte anos. Portanto, Lidia possui uma consciência de si enquanto isolada, pois Giovanni, aquele que deveria compartilhar ao seu lado determinada forma de vínculo, age de maneira contrária. Existe um código que independe da vontade de Lidia e que deveria ser compartilhado pelo outro vinculado a ela, no caso, Giovanni. A consciência de si como isolada aparece pelo contraste entre suas ações e o rumo de sua vida, incluindo aí, em especial, a conduta do marido Giovanni. O marido corresponde ao outro capaz de fazê-la mergulhar em uma sensação de isolamento.

Na personagem, o que é sensação de isolamento se transforma em estado mórbido de solidão por conta do modo como Antonioni constrói o problema. Lidia perde Tomasso, além de amigo, uma pessoa interessada nela, que acreditava e estimulava seus planos, quando jovem. A ideia de morte é algo muito próximo de sua experiência. No filme, sua busca por respostas para a crise conjugal vai lentamente tomando a forma da busca por um sentido para a sua vida. A morte de Tomasso, a distância de Giovanni, o adultério sofrido, o autocontrole dos impulsos sexuais, são elementos que vão compondo o perfil psicológico de uma personagem que perambula sozinha durante toda a noite. O estoicismo de Lidia parece tornar sua condição ainda mais penosa. Pois a maneira como elabora o desabafo – "se quero morrer, é porque não o amo mais" – aponta para uma pessoa que se isola por acreditar que depende exclusivamente do outro para que sua vida faça sentido.

Lidia é dependente de Giovanni. Quando ela deixa de fazer sentido para quem ama ou seu amor é tratado com indiferença, sua própria vida perde o sentido. A luta de Lidia, portanto, é em nome da preservação dos vínculos; suas atitudes são contrárias ao *homo clausus*, no entanto, está diante de um marido que a trata com indiferença. Além disso, perde o outro que a amava, no caso, o amigo Tomasso. Em relação ao marido, a tragédia de Lidia está na sua experiência de viver ao lado de um homem fechado em si, indiferente.

4.1.4 Vittoria e o eclipse dos sentimentos

Sempre que Vittoria é perguntada sobre seus sentimentos, responde: "não sei." A moça terminou um relacionamento marcado pela relutância do parceiro. Conta à amiga Anita que está "cansada" e "desorientada". Conhece Piero e se interessa pelo rapaz, embora sempre escape de suas investidas. Piero fica confuso com as atitudes de Vittoria. A moça tem uma espécie de amor sem paixão. Ela gosta de estar perto, mas sempre recua diante das aproximações do rapaz. É dispersiva e ao mesmo tempo dotada de uma atenção excessiva aos detalhes. Enquanto procura o cachorro de Marta, se impressiona com o som do vento nos mastros. Mais tarde, se encanta com as nuvens e a paisagem, vistas pela janela do avião. A sensibilidade de Vittoria para os pequenos detalhes depõe de maneira a reforçar um ponto. De tão frágeis, as relações amorosas são suscetíveis aos mais insignificantes estímulos. Na construção poética do filme que fecha a trilogia, nada é concreto. Quando caminham juntos pelas ruas, Vittoria parece se distrair com o menor dos estímulos.

Por quase todo o filme, Vittoria não tem nada a dizer. Nem a Riccardo, nem a Piero, com quem inicia uma relação. O papel de Vittoria, assim como o de outros personagens, vai se reduzindo até se tornar mera figura vazia em cena. Antonioni lança mãos de suas referências na pintura abstrata para mostrar o esvaziamento dos seres humanos. Os objetos da sequência inicial, os livros, o abajur, o ventilador e as pernas das mesas e cadeiras. O foco no balão, entre Piero e Vittoria. O pedaço de madeira jogado dentro do latão com água. Os tijolos. Toda a construção da cena tende a reduzir as funções humanas. Como no momento em que ocorre a queda na bolsa e pessoas perdem milhões de liras. Vittoria pergunta a Piero para onde vai todo aquele dinheiro perdido, mas Piero, rapaz que aparenta ter a todo momento o controle da situação, não sabe responder. No que se refere à estética de filmagem, os transeuntes aparecem quase como manchas de matéria

humana em cena. Antonioni procura filmar pessoas tratadas como objetos, tamanho o grau de materialismo da sociedade.

Vittoria pertence a esse contexto. É capaz de desviar sua atenção para um pedaço de madeira a boiar dentro de um latão de água, mas não é capaz de estabelecer vínculos afetivos, de criar laços concretos. Cabe lembrar que a história se passa em Roma e tem como pano de fundo as operações em uma bolsa de valores. A cidade é o lugar do dinheiro e o lugar do encontro entre desconhecidos. E, na linha de Simmel, a objetividade nas relações facilita as interações na cidade. As interações podem ocorrer sem a interferência do lado pessoal ou dos sentimentos. O ponto aqui é que a economia monetária operando na cidade grande é capaz de criar condições específicas de sensibilidade. Na ótica de Piero, Vittoria é um objeto sexual. Já para a moça, ela se protege, se recolhe diante do estímulo. De acordo com Simmel, a metrópole é capaz de gerar um bombardeio de estímulos de modo que a capacidade intelectual de atribuir sentidos a esses estímulos não acompanha a quantidade apresentada à consciência. Assim, a experiência do espaço moderno é uma experiência atravessada pelo bombardeio de imagens que não são captadas em sua totalidade; o aparelho sensório deixa lacunas, isto é, no mundo das imagens abundantes, a percepção apenas flui. Trata-se aqui, da já célebre experiência de andar no meio de um centro urbano em horário de grande circulação de pessoas. Nesse sentido, as relações entre pessoas se tornam estímulos que fluem, sem muita consistência para o estabelecimento de vínculos. Em *O Eclipse*, Antonioni está operando com dois elementos centrais no pensamento de Simmel: a cidade e o dinheiro. Como na bolsa de valores, e na própria metrópole, o dinheiro produz concentração de anônimos. Já a cidade e sua "intensificação da vida nervosa" faz com que o homem crie algum tipo de defesa em relação aos choques. Distancia-se dos outros. A personagem Vittoria é uma versão poética da subjetividade blasé, recolhida, com medo de ser tocada. O resultado disso é uma relação inconsistente. Ela diz a Piero que estar do lado dele é como ter a sensação de estar em um país estrangeiro. Ela não está interessada nas qualidades individuais ou distinções de Piero. Desvaloriza Piero como um meio de se auto preservar. A relação com Piero é vazia de emoção, pouco afetada. Relacionar-se com uma pessoa fisicamente próxima e se sentir estranha – eis a marca da solidão no indivíduo blasé. A cena final é a expressão de uma estética do vazio. Quando o casal parece formar laços afetivos, marcam de se encontrar em uma determinada esquina. A partir daí, Antonioni produz uma sequencia abstrata de

espaços vazios, pessoas distantes, um prédio em construção, tijolos, ruas etc. Filma o eclipse enquanto obscurecimento da comunicação entre as pessoas.

A cena final de *O Eclipse* é uma metáfora do abandono das relações. Restou o vazio. Em *A Noite*, o casal termina fazendo amor sobre a relva, depois de tudo o que foi dito e da insistência de Lidia em reforçar o fim do amor. Já em *A Aventura*, Sandro está desolado, depois de ser flagrado com uma prostituta. Persegue Claudia, mas quando a encontra, não sabe o que dizer, não sabe como agir. Senta-se no banco e começa a chorar. Claudia se aproxima por trás de Sandro, e mesmo hesitante, o afaga como se tentasse confortá-lo. Portanto, nos dois filmes que abrem a série, há um esforço desesperado em nome de preservação dos vínculos. Antonioni abre pontas de reaproximação em meio ao estado incomunicável dos casais. Já em *O Eclipse*, nem Piero, nem Vittoria chegam a aparecer no encontro que marcaram com entusiasmo. Trata-se de um violento quadro do individualismo nas sociedades modernas, filmado tendo como base as relações amorosas.

Na Trilogia da Incomunicabilidade, o conflito se dá pela incapacidade de realizar o desejo de manter relações afetivas. Esse é o ponto que atravessa os três filmes, ecoando, como em uma versão cinematográfica das teorias sociológicas do vazio moderno, as teorias críticas de Simmel e Elias.

4.2 Bergman e as possibilidades teóricas

A Trilogia do Silêncio marca a conquista da profundidade psicológica no cinema de Bergman. Ao lado de Sven Nykvist, chegou a uma técnica de iluminação exaustivamente estudada e que tinha como princípio contrapor ao modo como a fotografia vinha sendo trabalhada no cinema. Como resultado, temos a impressão de que os tons claros e escuros estão acentuados, o que destaca o contraste nas cenas. Em relação aos temas abordados, também marcam uma mudança. Não abandona a questão da finitude e da perda da fé, mas ajusta seu foco para as relações humanas. Em o *Sétimo Selo*, *Morangos Silvestres* e *A Fonte da Donzela*, por exemplo, o problema da finitude é tratado com base em um Deus metafísico e criador, fruto de uma perspectiva essencialmente cristã. Já nos anos sessenta, a partir de *Através de um Espelho*, a figura de Deus aparece como constructo ontológico de uma ideia que faz parte do homem. Deus deixa de interferir diretamente no rumo dos personagens, "está silencioso" diante das ações humanas. Nessa segunda fase reside a relação entre a paixão de Bergman pela ilha de Fårö e o traço de insularidade que começa a aparecer em seus filmes. A casa onde Bergman morou até a sua morte era um lugar de

dificílimo acesso e praticamente incomunicável com o mundo externo, à exceção de familiares mais próximos. Bergman conta que viveu boa parte de sua vida completamente só em uma casa de 56 metros de largura. Como tem problemas para dormir, costuma caminhar pela casa durante a noite, apenas com a luz da lua. Segundo Bergman, as luzes do sol e da lua na ilha projetam sombras muito intensas na ilha e, ao olhar para o contraste entre luzes e sombras, sente que está rodeado de outras realidades. Essa experiência intuitiva faz parte do contexto dos anos 1960, quando o diretor realiza os três filmes em questão.

A trilogia de Bergman será observada tendo em vista o caráter insular dos personagens, perspectiva imbricada com a ideia de solidão e isolamento. Aqui o indivíduo como ilha reaparece sob outra dimensão em relação à Trilogia da Incomunicabilidade. Enquanto em Antonioni a trama se passa na cidade e é tomada por uma atmosfera de angústia provocada pela indiferença, em Bergman a própria distância aparece como metáfora que compõe o ambiente: em *Através de um espelho*, uma ilha deserta; Em *Luz de Inverno*, uma aldeia sueca; em *O silêncio*, Timoka, um país estranho aos personagens. Além disso, a ideia de finitude aparece nos três filmes de Bergman como um elemento que evidencia a sensação de desamparo. O autor faz questão de confrontar o mal-estar individual com a ideia de um Deus ausente. Daí a poética do "silêncio de Deus" diante dos problemas dos homens. A alienação, entendida aqui como o afastamento do homem de sua realidade, na medida em que os objetos passam a adquirir existência independente das ações humanas, aparece de duas formas. Em Antonioni aparece em meio à multidão na cidade. Em Bergman aparece em lugares distantes, isolados, desconhecidos, ou seja, metaforicamente longe do alcance de Deus.

A solidão em Bergman parte de uma perspectiva teleológica e culmina nas relações afetivas. O pano de fundo é a metáfora do silêncio de Deus, fenômeno capaz de instaurar uma ausência de sentido. O desdobramento trágico é o fato dos personagens não encontrarem sentido na relação com o outro. A abertura do primeiro filme, *Através de um Espelho*, já indica a primeira condição do homem moderno. Quatro pessoas chegam do mar; não há um ponto de origem ou base firme de onde as pessoas partem. Literalmente, chegam do nada.

4.2.1 David e os filhos

David é um escritor em crise. Sua mulher morreu vítima de uma esquizofrenia degenerativa, doença herdada pela filha Karin. Além de Karin, David é pai de Minus, adolescente que vive as perturbações típicas da puberdade. Minus é bastante afeiçoado à irmã, talvez por conta da distância do pai. "Eu queria conversar com o papai ao menos uma vez. Ele só pensa em si mesmo". Martin, casado com Karin, enviou uma carta ao sogro comunicando o andamento da doença de sua filha, mas David não a leu. Consciente de que a doença de Karin é incurável, David faz registros sobre o progresso do estado degenerativo da filha. Pensa em fazer uso futuro dos registros em alguma obra literária sua. Ao tomar conhecimento dessa insensível prática, Martin acusa David de pensar somente em si e colocar sua obra acima dos filhos, em grau de importância. Martin aponta: "está sempre à procura de tópicos. A insanidade da sua filha – que ótima ideia para um livro! Você sabe se expressar bem, sempre encontra as palavras certas. Mas há uma coisa sobre a qual você nada entende: a vida". Para Martin, David não tem sentimentos, é um gênio das evasões.

No filme, David é acusado literalmente de ser voltado para si. Dedica-se a sua obra e aos compromissos de trabalho, por outro lado, seus filhos sentem a sua ausência.

a) Através de um Espelho: *No Jantar, David contraria os filhos ao dizer que ficará por pouco tempo e sairá novamente em turnê pela Iugoslávia. Ele tinha prometido ficar permanentemente com os filhos quando voltasse da Suíça. Em seguida, David entrega presente aos três, que logo percebem a falta de cuidado na escolha.*

b) Através de um Espelho: *Quando Karin aceita a internação, o pai pede desculpas por ter sacrificado seu tempo com os filhos em favorecimento dos livros e de seu trabalho. A filha o consola e lamenta o fato do pai estar "condenado a viver nessa realidade".*

É possível identificar em David a auto percepção de um "eu" desprovido de um "nós". Segundo Elias, essa é uma das características do homem solitário. Interage como se seus sentimentos estivessem subjacentes ao seu estado de isolamento. Por essa razão é acusado de ser "o gênio das evasões". Quando deixa a mesa, após o jantar, chora, sozinho, sem permitir que ninguém o veja. David desvaloriza o entrelace de sua vida com os seus filhos e genro; está em conflito entre uma necessidade de troca afetiva e uma descrença na importância da relação "nós", fruto da autoimagem do *homo philosophicus*, tratado no segundo capítulo. David produz uma consciência de si como separada do mundo externo em função da crença na figura do sujeito do conhecimento, imagem cartesiana daquele

sujeito aprisionado em seus próprios pensamentos. De certa maneira, podemos situar a forma racional como David trata a doença da filha. Mesmo sabendo que o caso de Karin é degenerativo e praticamente incurável, reage produzindo registros do progresso da doença, para usar como tópico em alguma obra futura. Cabe lembrar que a descrição que Elias faz do *homo clausus* é baseada, entre outros modelos, na ideia do *homo philosophicus*, isto é, o sujeito do conhecimento, que contribuía com uma ideia de sujeito fechado, um feixe de sentidos e percepções dotado de razão.

A construção de um personagem solitário ocorre quando a filha nota o enclausuramento do pai. Mesmo dilacerada por uma crise de realidades, é Karin, considerada como louca, quem lamenta a condição do pai. Nesse ponto, Bergman inverte os termos da equação e revela a crise de realidades do pai como algo ainda mais lamentável que a condição da filha. Pois enquanto Karin parece consciente de sua condição e parece ter feito a sua escolha – "não posso viver em dois mundos, tenho que escolher", David transborda culpa por nunca ter dado a devida atenção aos filhos. A reprodução da fala de David quase em tom de confissão é fundamental, pois suas palavras soam como um fragmento íntimo definidor do *homo clausus*.

"Sabe Karin, traçamos um círculo imaginário ao nosso redor para afastar aquilo que não faça parte do nosso jogo secreto. Cada vez que a vida rompe com esse círculo, os jogos se tornam insignificantes e ridículos. E então construímos um novo círculo e novas defesas".

A sequência se desenrola como se Karin estivesse entre duas realidades, enquanto David, condenado a uma única forma de viver.

Quando Karin é levada, David tem uma conversa com Minus sobre sua concepção de Deus: "é saber que o amor existe de verdade no mundo humano". Em seguida, diz: "esse pensamento ameniza o meu vazio e meu desespero sórdido" A partir dessa definição, Minus conclui que Karin estava mesmo envolvida por Deus, pois era amada por todos eles.

4.2.2 Um homem sem amor, um homem sem Deus

Em *Luz de Inverno*, Tomas é o pastor de uma pequena cidade onde o número de frequentadores da igreja sofre declínio. O filme é sobre um dia na vida de Tomas, um dia de cultos religiosos a serem realizados por um pastor cuja fé também declina. No primeiro culto, apenas cinco pessoas; no segundo, apenas Marta, que está lá mais por ser a acompanhante apaixonada pelo pastor. Marta foi amante de Tomas no passado e hoje, após

a morte da mulher do pastor, ainda o segue. Ele perdeu a esposa há quatro anos e parece não ter superado o luto. Trata-se de um personagem que vivia sob o seguinte princípio: Deus é amor, o amor é Deus. Diz que sua vida estava acabada quando a sua esposa morreu, que não tinha motivos para continuar vivendo. O pastor se sente sozinho e se questiona sobre as causas de seu estado. Quando surpreendido por Jonas, um pescador que está desesperado diante de uma ameaça real de destruição, Tomas fracassa na tentativa de confortá-lo. Admite sua aflição em não poder ajudar. Conta que tinha uma relação organizada e harmônica com Deus apenas quando era jovem, quando não enxergava a realidade. Em vez de confortar, Tomas parece aguçar a aflição do pescador. Em seguida, admite não ser um bom sacerdote e confessa as suas questões a respeito do silêncio de Deus diante de realidades terríveis. Quando Jonas se vai, Tomas volta a sua questão para Deus, o fundamento de seu sermão. "Por que me abandonaste?"

Tomas parece ter perdido o sentido de suas ações. Segue o ritual como pastor e insiste em ministrar a segunda cerimônia religiosa mesmo com a igreja praticamente vazia. Uma das cenas em destaque é a da conversa do pastor com Jonas:

a) Luz de Inverno: *O pastor tenta identificar as causas da angústia de Jonas, pergunta sobre sua família e seu trabalho. Quando fica claro o real problema de Jonas, o pastor se vê incapaz de confortar o pescador. Fala sobre a sua vida e revela a sua "fé ingênua". Conta que enquanto foi pastor em Lisboa, ignorava as atrocidades da guerra civil espanhola, que acontecia logo ao lado: "Recusava-me a aceitar a realidade. Deus e eu vivíamos num mundo organizado onde tudo fazia sentido". Tomas tenta recomeçar, mas acaba fazendo mais revelações. "Fazia minhas preces para um deus-eco, que me dava respostas agradáveis e bênçãos tranquilizadoras. Toda vez que confrontava Deus com questões reais, percebia que Ele se tornava feio e revoltante". A conversa termina e, instantes depois, Jonas comete suicídio.*

O filme não tem uma abordagem voltada para algum daqueles constructos da subjetividade moderna. Não se passa na cidade grande, não trata os assuntos do ponto de vista monetário, nem mesmo faz referência a elementos tais como a pontualidade, o excesso de estímulos ou a indiferença. No entanto, do ponto de vista dos valores e das técnicas de existência, pode-se considerar a possibilidade de um diálogo focado na base do pensamento simmeliano, especialmente no que toca a filosofia da cultura. Trata-se de um

exercício cujo objetivo é por em evidência o ponto de partida da teoria de Simmel e compreender como esse esquema tende a valer para toda uma história da humanidade.

No segundo capítulo, ao falar das filiações intelectuais de Simmel, uma atenção especial foi dada à relação do autor com filósofos que operam com uma ideia de vontade como fato originário, ou seja, o impulso como aquilo que precede a razão. Nesse sentido, baseado na metafísica da vontade de Schopenhauer, toda ação está voltada para um fim. Simmel diz: "a filosofia de Schopenhauer é a expressão absoluta desse estado íntimo do homem moderno" (2006, p.15).

O contexto desse pensamento é o de um mundo sem ordem imanente, isto é, o que há de absoluto em todo ser humano é apenas a vontade. Se a metafísica da vontade propõe a ideia de um homem que deseja e deseja sem descanso, então é preciso admitir a ausência de um fim último. Portanto, cabe pensar na figura do homem como um ser desligado do transcendente, afastado da ideia da crença na infalibilidade de uma instância divina. Em outras palavras, o homem, um ser cuja substância de sua existência é a vontade, está jogado em um mundo falível, suscetível a uma natureza aleatória, sem fundamento metafísico capaz de orientar suas ações ou determinar seus fins. "Deus está silencioso", é a frase do pastor Tomas, personagem de *Luz de Inverno*. Esse é o pressuposto a partir do qual Simmel fundamenta a sua teoria do moderno em *A Filosofia do Dinheiro*.

Podemos avançar na *Filosofia do Dinheiro* e concebê-la de acordo com a organização de Waizbort (2006, p.132). Há três dimensões na obra: além de uma *teoria do moderno*, temos um *diagnóstico do presente* e uma *filosofia da cultura*. Em seus textos, Simmel opera realizando deslocamentos constantes entre essas dimensões. Dos três registros que se interpenetram, a teoria do moderno e o diagnóstico do presente são esferas palpáveis, identificáveis no nosso cotidiano sem maiores esforços. Nesse sentido, a teoria do moderno e o diagnóstico do presente são fundamentais; segundo Waizbort, "sem elas a filosofia da cultura se converteria em metafísica pura". Mesmo consciente que os três aspectos devem ser compreendidos conjuntamente, quero me ater ao registro da filosofia da cultura e entrar em uma dimensão quase metafísica da obra de Simmel.

Em toda ação existe uma relação entre os fins que se tem em vista e os meios que serão utilizados para obtenção desse fim. A articulação entre um meio qualquer e os fins desejados formam uma "construção teleológica". A cultura, para Simmel, aparece diretamente relacionada com essa relação entre meios e fins. Em termos práticos, é a consciência da causa em relação a um efeito, e um efeito apontado para um fim. A cadeia

teleológica é como um percurso marcado pela ligação entre uma série de ações e objetivo final. Simmel difere os modos como as pessoas realizam seus fins a partir de graus de cultivação. Homens "menos cultivados" possuem uma relação com os fins visados mais imediata. Possuem menos conhecimento da teia de causas e efeitos e, quando seus fins visados não são atingidos imediatamente, ele tende a renunciar a tais fins. Já homens mais cultivados desenvolvem estratégias e procedimentos próprios para atingir um determinado fim que parece distante. Entre ele e o fim último, insere fins intermediários. No que toca à filosofia da cultura, Simmel lança uma tese que vale para toda humanidade em todos os tempos. A cultura é um caminho ligado aos processos teleológicos, isto é, aos desvios necessários para a realização de um fim almejado.

Embora a trama se passe durante a Guerra Fria, Bergman elege uma pequena e distante aldeia sueca como local onde a história se desenrola. Considerando os processos da cultura em Simmel, a cadeia teleológica que leva as pessoas aos seus objetivos é relativamente curta. Ao que parece, os homens possuem menos recursos estratégicos para inserção de objetivos intermediários. Em Jonas, aquilo que ameaça a sua vida não produz nele uma energia capaz de realizar desvios ou procurar novos meios para o alcance de seus fins. A única ferramenta de que Jonas se utiliza é o pastor Tomas, de quem espera ouvir uma palavra de conforto. Quando Tomas despedaça seu sermão, revelando a própria crise de fé, o pescador se vê sem objetivos e sem recursos. O suicídio é uma violenta imagem do homem devastado pela ausência de um fim último.

É a partir dessa formulação filosófica que Simmel incorpora seu objeto de análise: o dinheiro. Não por acaso que Simmel se refere ao dinheiro como o novo Deus. Em *Luz de Inverno*, a ausência de um propósito último conduz o personagem Jonas à autodestruição. Em relação a Tomas, considero o seguinte ponto: na ausência de um propósito último, os fins se convertem em meios. O ritual seguido pelo pastor adquiriu certa autonomia e prepondera em relação aos propósitos. Ministra a missa como um autômato, consciente de que o significado de suas ações deixaram de fazer sentido para ele. É um homem seguidor dos caminhos sem meta, para usar um termo de Simmel.

Bergman chama o personagem de "cumpridor amargurado de seus deveres" (2010, p.263). A sequência final mostra o pastor dando início à missa em uma igreja vazia. Trata-se de um homem que se perdeu do amor, logo, se perdeu de Deus. Reza a contragosto, suas palavras não fazem sentido para ele próprio, muito menos para o outro, pois não tem ninguém na igreja para ouvi-lo. "Santo, Santo, Santo, Senhor Deus do Universo" – profere

o pastor, sozinho na igreja. As palavras que um dia foram ditas com paixão, palavras cujo calor confortante dava um sentido para a vida, hoje encontram a sua era glacial. No filme, não há nenhuma cena à luz do sol, somente nevoeiro e penumbra a marcar a passagem da luz à sombra, das ações que vão perdendo o sentido.

O filme se abre com o pastor dando início ao rito. Sua expressão de contragosto, de estar cumprindo uma ação que não lhe satisfaz, aparece pelo plano não confortável através do qual Bergman o fotografou. O enquadramento é pouco dinâmico e centraliza rigorosamente a figura humana na tela. Enquanto o pastor reza o Pai Nosso, cenas dos arredores da igreja parecem compor o vazio e mostrar que não há ninguém a ouvir as preces do pastor. Quando Tomas chega à frase "e não nos deixeis cair em tentação, mas livrai-nos do mal", as margens do lago onde Jonas se suicidará são mostradas com a Igreja ao fundo, como se Deus não estivesse presente para ouvir a prece e livrar aquele homem da morte. Nessa sequência, Bergman realiza um jogo de contrastes entre o áudio e o visual, que somada à opacidade fotográfica, gera um efeito único, no sentido de filmar o estado de desolação.

4.2.3 Silêncio entre irmãs

Esther é tradutora, mas não consegue tornar compreensíveis as atitudes de sua irmã. Anna parece odiá-la e, ao mesmo tempo, está tomada por um tipo de desgosto por não ser como a irmã. Chega a dizer: "tentei ser como você porque te admirava. Não percebia que você não gostava de mim". A irmã mais nova de Esther parece acusa-la de uma atitude controladora. Diz que costumava hesitar antes de tomar determinada decisão, por temer o modo como Esther reagiria. O sentimento de Anna é tão intenso que resiste à enfermidade da irmã. Temos aí um conflito aparentemente insolúvel. Algumas condições específicas, do ponto de vista da narrativa cinematográfica, aparecem neste filme e merecem atenção.

Anna, Esther e o menino Johan interrompem a viagem de retorno à Suécia por conta da crise de Esther. Hospedam-se em um país cuja língua não conhecem. Há, portanto, uma barreira que separa os três das outras pessoas. Pretendem ficar por muito pouco tempo, apenas até Esther se recuperar. Ocorre que, enquanto Esther se vê debilitada pela enfermidade, Anna vê uma oportunidade de estar longe do olhar da irmã. Uma permanece no quarto e a outra sai do hotel. Anna, uma mulher intempestiva e sedutora, não hesita em deixar para trás a irmã doente e o filho. Johan, o menino posicionado no

meio do conflito, sente a falta da mãe e conta para a tia Esther. Ambos, Johan e Esther, parecem nutrir uma atração sexual por Anna. Recorro a uma sequência.

a) O Silêncio: *Anna está na banheira e pede ao filho que esfregue as suas costas. O menino subitamente interrompe a ação e aproxima o rosto da nuca da mãe, enquanto Anna permanece com a cabeça curvada para frente. Ela pede para que o menino saia. Depois, passa loção no corpo e pede que o menino tire as roupas. Com as mãos cheias de loção, passa no menino, que segue para a cama. Anna retira o travesseiro da cama e se deita nua ao lado do menino. Na sequência, Esther vai até o quarto e faz uma carícia no cabelo da irmã. Volta ao quarto e começa a tocar seu corpo, iniciando a estimulação sexual.*

Anna é uma personagem de grande potência. Sente-se no país das possibilidades infinitas, onde não existe alguém que a conheça e que a compreenda. Depois de transar com um homem, ela diz mais para si que para o outro: “Que bom que não nos entendemos um ao outro. Quem me dera que a Esther morresse”.

Anna tem uma voracidade sexual que irá se manifestar no lugar em que tudo é permitido, pois não há necessidade de compreensão entre ela e os outros. Manifesta-se também a partir do momento em que Esther se encontra distante. Esther representa uma instância de controle calcada na divisão entre um nível superior e um nível inferior, sendo ela a irmã mais velha, bonita, culta e bem-sucedida.

Bergman realiza uma narrativa baseada em dois personagens em mudança de posições. Esther é a irmã superior que declina, enquanto Anna é a irmã inferior que ascende. Trata-se de um declínio físico: Esther está debilitada e não pode sair do quarto em um lugar distante e desconhecido. Bebe vodca ininterruptamente para suportar a dor da doença. Já Anna se vê livre do olhar da irmã e de qualquer forma de controle. Anna admite ter tentado ser como a irmã mais velha e, durante uma discussão, diz: “você está sempre se gabando dos seus princípios e tagarelando sobre o quanto tudo é importante (...) você não pode viver sem se sentir superior”. O teor da discussão central, cena em que Anna faz questão de ser vista com outro homem, é marcado pela auto imagem que cada uma faz de si, semelhante a duas classes de comportamento, que aparece na versão de Bergman em escala microcósmica. Em síntese, Anna, inferior, tentou ser como Esther no passado, mas ganhou poder de ação e autoconfiança para enfrentar a irmã. Enquanto isso, Esther age com moderação, sem reagir aos ataques de Anna.

No filme, a divisão que o indivíduo faz entre seus interesses pessoais e uma necessidade de harmonização com o outro fica evidente. No entanto, a personagem Anna está em uma sociedade que não conhece, não compreende e não é compreendida. Anna traz à tona uma imagem de si como senhora de suas ações, livre de qualquer comprometimento em desempenhar funções a favor do conjunto. Tal questão se amplia quando ela age como se estivesse desligada da irmã enferma e do filho. A estrutura da personalidade de Anna se assenta na autoimagem de uma mulher independente em relação ao filho e, especialmente, à irmã. Portanto, é em determinado tipo de situação que seu ideal de indivíduo se revela.

Em sua fabulação, Bergman está fazendo um experimento da condição individual dentro de circunstâncias que tendem a favorecer a liberdade individual. A partir da personagem Anna, podemos dialogar com um tópico elementar do projeto teórico de Elias e compreender como a estrutura da personalidade se forma a partir de situações humanas específicas, as sociedades e sua forma particular de organização. Os atos de Anna são pessoais, mas ao mesmo tempo, específicos da sociedade e do olhar do outro, em especial, o da irmã mais velha. Anna está diante de uma criança e de uma mulher doente em um lugar desconhecido. É essa a situação específica a partir da qual toma as suas atitudes. E qual a marca dessas atitudes? Novamente o ponto de Elias que nos norteia: Anna age com indiferença em relação aos próximos.

Já Esther é a personagem marcada por uma mortificação destruidora. Seu abatimento psíquico se expressa pelo refreamento de determinados desejos. Está moralmente ferida pela irmã. Na cena em que pede para Anna ficar no quarto, depois de saber que a irmã havia transado com um homem na rua e que voltaria a sair, Esther aproxima seu rosto e sutilmente tenta beija-la. Diz que se sente humilhada. Anna permanece impassível, se levanta e vai embora. O vínculo de Esther com Anna é algo que está para além da relação entre irmãs e beira o incestuoso.

Através da iluminação, Bergman isola os personagens do país desconhecido. Sempre que Anna, Esther ou Johan olham pela janela, o jogo de luzes e sombras impede a fixação nos rostos dos transeuntes. O próprio homem que se relaciona com Anna tem seu rosto lançado para fora do quadro. Assim, Bergman cria um ambiente formado principalmente pelas irmãs, por sua vez, separadas por um muro de silêncio.

CONCLUSÃO

Após estabelecer as interfaces entre as teorias e as trilogias, o que resta ser dito? Como leitor das teorias e espectador das trilogias, fui me tornando artesão de minhas anotações. Um ponto na teoria atado a um ponto na trilogia – assim fui costurando o agasalho que agora visto para me proteger do inverno, no sentido de Bergman. Para além de toda epifania do sentido, o inverno corresponde à sensação de frio causada pela ausência de um grande relato capaz de nos servir de referência e nos aquecer. Chego então à conclusão de Emmanuel Lévinas: "Onde há possibilidade de dizer-se, há impossibilidade de firmar-se".

Disse muitas coisas, mas nenhuma afirmação buscou a verdade dos fatos. Não quis empreender uma busca pelos fatos históricos ou sociológicos presentes nos filmes, mas me deslocar em torno de um propósito: pôr a teoria em estado de conversa com a trilogia. Não existe um "da teoria para a trilogia", muito menos um "da trilogia para a teoria". A ideia do "para" indica uma direção e uma subordinação de uma categoria à outra. Neste trabalho, a teoria conversa com, conversa junto à trilogia. Não há hierarquizações ou relações de subordinação entre as modalidades narrativas.

Os filmes formam um objeto visado intencionalmente pela minha consciência. Segundo a via fenomenológica, um objeto só existe a partir do momento em que se constitui na vivência da consciência intencional. Ou considero uma existência em si do objeto, isto é, independente do sujeito que o percebe, ou reconheço que um mesmo objeto pode aparecer sob várias perspectivas. Fiz a segunda opção, que implica em uma suspensão da crença nas versões essenciais do mundo, já que dele não se pode extrair nenhuma verdade apodítica. Essa redução fenomenológica justifica a maneira pela qual costurei uma cena da trilogia a um aspecto da teoria. No entanto, para além de qualquer intencionalidade característica do olhar fenomenológico, segui a linha de Iser, isto é, que o sentido dos filmes não estava contido na intenção dos autores ou do espectador, mas aparecia pela interação com a obra. Selecionei cenas estratégicas e costurei o repertório do leitor com o repertório do texto, uma tarefa que Iser chama de co-autoria. Como uma tecelagem, procurei conservar esse fundamento lógico e seguir uma estrutura devidamente coordenada. Sobre a ideia de coordenação, refiro-me à busca por uma concatenação equilibrada, isto é, que respeita a obra e está de acordo proporção requerida para um trabalho de dissertação.

Minhas palavras fazem parte de um momento histórico marcado pela perda da fé no grande relato. Os radicalismos caíram por terra e deram lugar a uma preferência pelo plural, pelo múltiplo e anti-sistêmico. Conduz, de acordo com as linhas de Lyotard, a uma crise do nexo entre conhecimento e legitimação, base para instauração de um ceticismo em relação às metanarrativas. Em resumo, todo discurso que sugere o menor indício de controle sobre alguma coisa ou metanarrativa é alvo de suspeição. Aqui não se buscou produzir um trabalho totalizante, nem mesmo inclinado a dominar o objeto. Na arte, segundo Arthur Danto, o contemporâneo começamos anos sessenta, quando as obras deixaram de ser concebidas a partir de uma carga tradicional com o passado. Desligada do compromisso com a verossimilhança e com o compromisso de apontar uma direção à sociedade, a arte contemporânea é como um ruído. Opera com informações fragmentadas, realiza recortes e reordena as referências estilísticas passadas. O aumento vertiginoso da produção e a liberação do compromisso com um fundamento maior ou referência torna a arte pós anos 1960 uma arte ruidosa, indistinta, tumultuada. Em pleno estado de consolidação da reprodutibilidade técnica, a arte contemporânea não busca a invenção, mas realiza a intervenção. Todo esse contexto cultural constitui um emaranhado de linguagens e discursos rivais, aquilo que Bakhtin chamou de heteroglossia. Uma coexistência de vozes representando posições conflitantes e que correspondem a diferentes registros de um mesmo ponto. Nesse sentido, posso afirmar que estive mais próximo de registrar fragmentos por meio de intervenções que de realizar uma análise do filme como um todo. Pois a ideia de analise sugere a separação em partes, o exame minucioso de cada parte isoladamente, a recomposição etc.

Considerando as teorias e trilogias, podemos especular que o ser humano retratado não é pleno, mas fissurado, esgarçado, intermitente, inconstante. Nesse sentido, o indivíduo é também a falta do indivíduo, o indivíduo inapreensível, o indivíduo inexprimível. A arte está ligada a essa estranheza da própria existência. O artista, em sua fissura, não recria o mundo na obra, mas desliza entre o ser e o não-ser, entre presença e ausência, entre o real e o irreal. O mundo moderno não faz sentido do ponto de vista da condição do indivíduo. Então, para me aventurar no exercício de comparação entre o valor das teorias e trilogias, sigo o caminho de Blanchot. Consideremos a história irreal como o aquém da história real. E o não-sentido como o aquém do sentido. E a desrazão como o aquém da razão. De acordo com *A História da Loucura*, a psiquiatria reduziu a desrazão ao silêncio, pois é ela, a desrazão, a única instância discursiva capaz de interrogar o

nascimento da racionalidade psiquiátrica. A arte, aqui em especial a narrativa ficcional, assume o seu poder quando se coloca como aquilo que está fora, em silêncio, à margem, aquém. Podemos compreender a literatura no mesmo plano da loucura, ou seja, como uma exterioridade, um discurso que foi historicamente silenciado, domesticado, como mostrou Luiz Costa Lima. Assim, entendo a narrativa ficcional como a força de negação da verdade, negação da ideia de um ser pleno. Antonioni e Bergman parecem ser artistas voltados para esse esforço de negação do ser pleno. Privilegiam o silêncio enquanto linguagem. E lançam o silêncio como forma de contestação do murmúrio do mundo moderno.

A proposta de buscar uma conversa entre teoria e filme me permitiu um deslocamento em alguns tópicos de estudo, a saber: 1) verificar os cruzamentos referenciais entre narrativas históricas e narrativas ficcionais; 2) chamar atenção para a importância e atualidade do problema sociológico formulado pela aproximação de Georg Simmel e Norbert Elias; 3) estudar os interstícios das trilogias de Antonioni e Bergman, de modo a carregar as obras com informações e reflexões; 4) explorar canais de interlocução entre teorias e trilogias, através de um sistemático procedimento que envolve seleção de cenas e reconstrução do personagem.

Se há um desenlace, que se faça por meio do prolongamento da questão: do ponto de vista daquele que assiste aos filmes, há possibilidade de diálogo entre as obras fílmicas e as teorias do individualismo nas sociedades modernas? As versões que Antonioni e Bergman constroem constituem um problema menor, no sentido de ser levado menos a sério, que a crítica das teorias sociais? Em suma: cabe ainda uma hierarquização entre as narrativas históricas e ficcionais?

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *A dialética do esclarecimento:* fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.

AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

AUMONT, Jacques. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas – SP: Papirus, 2012.

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulação*. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.

BAUMAN, Z. *Modernidade e ambivalência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar,1999.

_____. *O mal-estar na pós-modernidade.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas I: magia, técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1996.

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

_____. *Lanterna mágica:* autobiografia de Ingmar Bergman. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

BJÖRKMAN, Stig. *Michelangelo Antonioni – collection grands cineastes, Le Monde/Cahiers du cinéma*. Paris: Cahiers du cinéma éditions, 2007 .

BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

CHARNEY, Leo; SCHWARTZ (orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

CHATMAN, Seymour e DUNCAN, Paul. *Michelangelo Antonioni*. Madrid, Tachen, 2008.

COSTA LIMA, Luiz. *A trilogia do controle*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007.

DELEUZE, Gilles. *Cinema II:* a Imagem-Tempo. São Paulo: Brasiliense, 2005.

ECO, Umberto. *Obra Aberta*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

ELIAS, N. *O processo civilizador I e II*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2011.

_____. *A sociedade dos indivíduos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

_____. *A solidão dos moribundos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

FOUCAULT, M. *Ditos e Escritos III:* Estética: literatura e pintura; música e cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

FRISBY, D. *Sociological Impressionism*. New York: Routledge, 1992.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura- II*. São Paulo: Editora 34, 1999.

_____. *O fictício e o Imaginário*. Rio de Janeiro; EdUerj, 1996.

HABERMAS, Jürgen. *O discurso filosófico da modernidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

LEPENIES, Wolf. *As três culturas*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

LYOTARD, Jean-François. *O pós-moderno*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993.

LIPOVETSKY, Gilles. *A Era do Vazio. Ensaios sobre o Individualismo Contemporâneo*. Barueri: Manole, 2005.

MAFFESOLI, Michel. *O tempo das tribos:* o declínio do individualismo na sociedade de Massas. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1998.

MANDELBAUM, Jacques. *Masters of cinema:* Ingmar Bergman.Paris: Cahiers du cinéma éditions, 2011.

MORAES FILHO, E. *Simmel – Coleção grandes cientistas sociais*. Rio de Janeiro: Ática, 1983.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa I, II e III*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2012.

ROCHA, João Cezarde Castro (org.). *Teoria da ficção:* indagações à obra de Wolfgang Iser. Rio de Janeiro: EdUerj, 1999.

SIMMEL, G. *Sobre la Aventura:* ensayos Filosóficos. Barcelona: Ediciones Peninsula, 1998.

_____. *Schopenhauer & Nietzsche*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2011b.

_____. *Fidelidade e gratidão e outros textos*. Lisboa: Relógio d'água, 2004.

_____. *Questões fundamentais de sociologia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

_____. *On Individuality and Social Forms*. Chicago: The University of Chicago Press, 1971.

_____. *A filosofia do amor*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. *The Philosophy of Money*. New York, Routledge, 2011.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas – SP: Papirus, 2003.

TASSONE, Aldo. *Antonioni*. Paris: Flammarion,1985.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a Análise Fílmica*. Campinas: Papirus, 1994.

XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema:* Antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1991.

WAIZBORT, L. *As aventuras de Georg Simmel*. São Paulo: Editora 34, 2000.

_____. (org.). *Dossiê Norbert Elias*. São Paulo: Ed Usp, 2001.

_____. Norbert Elias e Walter Benjamin:correspondência completa. *Revista Plural* – Usp, número 5, São Paulo, 176-184. Disponível em:<http://www.fflch.usp.br/ds/plural/edicoes/05/traducao_2_Plural_5.pdf