



Recebido em 17/09/2020

Aceito em 15/10/2020

DOI: 10.26512/emtempos.v1i37.34169

DOSSIÊ

O Jazz como Elemento Catalisador da Tragédia Grega, segundo Friedrich Nietzsche, no Filme *Crise* (1945) de Ingmar Bergman¹

Jazz as a Catalysis Element in Greek Tragedy, according to Friedrich Nietzsche, in the movie *Crisis* (1945) by Ingmar Bergman

Hellen Silvia Marques Gonçalves

Doutoranda em História na UFMG

orcid.org/0000-0002-2285-9321

hsmgoncalves23@gmail.com

RESUMO: O presente artigo tem como foco a análise do filme *Crise* (1945) de Ingmar Bergman, inserindo a cena da festa como ponto de conflito da narrativa, em que o jazz pode ser apresentado como catálise para tragédia grega, segundo Friedrich Nietzsche, das personagens envolvidas. A hipótese aqui inserida é a de que o diretor sueco compõe Jack como uma personificação dionisíaca; e a adolescente Nelly como símbolo dos valores apolíneos. Na sequência da festa, a paixão une as duas personagens por uma força indefinível, porém sutil, tornando-se o momento desencadeador da trama e que incube ao jazz o papel dominante.

PALAVRAS-CHAVE: História e Cinema. Ingmar Bergman. Jazz e Tragédia Grega.

ABSTRACT: This paper analyses Ingmar Bergman's movie *Crisis* (1945), mainly focusing on the party scene as a conflict point of the narrative, during which the jazz music can be seen as the catalysis to a greek tragedy, as stated by Friedrich Nietzsche, amongst the involved characters. The hypothesis here discussed is that the Swedish filmmaker writes Jack as a dionysiac personification; and the teenage Nelly as the symbol of apollonian values. During the party, passion unites these characters in a subtle but powerful way, unleashing the plot, whereas jazz acts as the main element of the scene.

KEYWORDS: History and Cinema. Ingmar Bergman. Jazz and Greek Tragedy.

Introdução

Os críticos franceses, durante o Festival de Cannes de 1956, alardeavam estupefatos e surpresos a descoberta de um novo cineasta através do filme *Sorrisos de uma Noite de Amor* (1955). O novo cineasta de que tanto falavam era o sueco Ingmar Bergman que, no entanto, acabara de lançar seu 16º (décimo sexto) filme. Considerado como marco da fama internacional de Bergman, este ano ignora, ou ao menos

¹ O trabalho contou com financiamento da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Ensino Superior (CAPES).

desconhece, que a crítica brasileira, mais necessariamente a imprensa especializada paulista, o havia descoberto dois anos antes durante o Festival de Cinema do IV Centenário de São Paulo, onde *Noites de Circo* (1953) foi aplaudido de pé pela plateia, filme que os franceses só veriam em 1957, quando a obra bergmaniana chegava aos Estados Unidos e ao resto do mundo (ARMANDO, 1988, p. 21).

Com efeito, ao analisar a obra de Ingmar Bergman em termos quantitativos, essa se torna surpreendente, já que nos apresenta uma filmografia composta por mais de 50 (cinquenta) filmes, realizados tanto para o cinema quanto para a televisão, além do conteúdo da obra teatral que conta com 125 (cento e vinte e cinco) produções. Todavia, o que se torna mais estupendo é a análise a partir de uma perspectiva qualitativa, evidenciando a profundidade e a densidade de seus trabalhos. Perpassando temas como a angústia, a morte, a transitoriedade do ser no tempo e as relações interiores do indivíduo perante ao outro, torna-se evidente que a obra do cineasta sueco se comporta como diários íntimos que refletem a sua personalidade aparente; concomitante à influência da tradição romântica sueca e o desenvolvimento de uma estética pessoal e inconfundível, com fortes tintas de uma crítica religiosa e moral a partir da qual o mundo sueco se manifesta.

Conhecido no mundo todo principalmente por obras como *O Sétimo Selo* (1956), *Morangos Silvestres* (1957), *Persona* (1965) e *Fanny Alexander* (1982), enxerga-se que pouco se tem escrito ou falado sobre seus primeiros filmes: *Crise* (1945), *Chove Sobre o Nosso Amor* (1946), *Um Barco para a Índia* (1947), *Música na Noite* (1947) e *Porto* (1948). Nessas primeiras películas vemos um Bergman ainda jovem, confuso em relação à técnica e à produção, realizando uma série de misturas de estilo (BJORKMAN; MANNS; SIMA, 1977, p. 51) chegando até a trabalhar com alguns elementos do *film noir*, entretanto alguns aspectos já nos são apresentados, como a morte, o tempo, a angústia e Deus, mesmo que de forma crua.

Jordi Puigdomènech López em *Ingmar Bergman: El Último Existencialista* estabelece critérios para uma classificação da obra do cineasta com base na análise das personagens que possuem características peculiares acentuadas de acordo com os momentos do diretor (LÓPEZ, 2007, p. 12-13). Desse modo, cinco períodos² podem ser distinguidos, sendo os filmes citados acima correspondentes à primeira fase, nomeada como Obras de Juventude (1945-1948), em que o cinema bergmaniano questiona, por um lado, certos códigos éticos vigentes na sociedade de seu tempo e, por outro lado, alguns dos valores religiosos herdados de seu pai, o pastor protestante Henrik Bergman. Nesse primeiro período, portanto, o diretor sueco questiona qualquer forma de autoridade moral, independentemente de seu signo ou origem.

A partir do estabelecimento dessas breves considerações e dos elementos de classificação, o trabalho propõe a análise do filme *Crise*, cuja narrativa em questão se situa através da história de Nelly, uma jovem de 18 anos que vive com a mãe adotiva

²Jordi López em *Ingmar Bergman: El Último Existencialista* discorre que o existencialismo presente na filmografia bergmaniana pode ser encontrado através da análise das personagens com características peculiares, que são acentuadas de acordo com o momento do diretor, dividindo-se em cinco fases: Obras de Juventude (1945-1948), Obras de Conteúdo Psicológico (1948-1955), Obras de Conteúdo Simbólico (1956-1963), Obras de Expressão Crítica (1964-1980) e Obras de Reconstrução Genealógica (1981-...).

numa cidade do interior da Suécia. No entanto, tudo muda quando sua mãe biológica, proprietária de um salão de beleza em Estocolmo, aparece decidida a levá-la para a cidade grande. A partir dessa breve sinopse, a intencionalidade do artigo é realizar uma análise inserindo a cena da festa como ponto catalisador do filme, onde o jazz pode ser apresentado como um caminho para tragédia grega, segundo Friedrich Nietzsche, das personagens envolvidas.

Crise teve sua música composta pelo sueco Erland von Koch³ (1910-2009), que compôs música para outros cinco filmes (*Chove Sobre o Nosso Amor*, *Um Barco para a Índia*, *Música na Noite*, *Porto* e *Prisão*) de Bergman no início de sua carreira cinematográfica. A película fez uso da música jazz diegética, já que faz parte do universo envolvendo as personagens, para a construção de uma cena semioticamente significativa, que possui seu início em uma esfera muito tradicional centrada em uma festa organizada pelo prefeito da cidade. A hipótese aqui inserida é a de que o diretor sueco compõe Jack como uma personagem trágica, dionisíaca em contraste à adolescente Nelly, símbolo dos valores apolíneos. A paixão une as duas personagens por meio de uma força indefinível, entretanto tênue, na sequência da festa que desencadeia a trama e atribui ao jazz o papel dominante.

O Jazz e a Tragédia Grega, segundo Friedrich Nietzsche

Antes de iniciar a análise do filme em questão, é necessário estabelecer algumas considerações prévias acerca do tema. De acordo com Ernst Joachim Berendt, em *O Jazz: do Rag ao Rock*, dificilmente é possível encontrar uma definição satisfatória da música do jazz, já que a maioria de todas as tentativas acabaram por compará-lo com a música europeia ou com a música africana, tornando-se absolutamente insatisfatórias ou incoerentes (BERENDT, 1975, p. 149). O autor postula que o jazz deve ser estudado e compreendido como um fenômeno em si, sendo as primeiras definições procedentes de Marshall W. Stearns e do crítico californiano Woody Woodward. Logo, baseando em seus argumentos é sugerida a seguinte definição para o jazz:

O jazz é uma forma de expressão artístico-musical que nasceu nos Estados Unidos em consequência do encontro do negro com a tradição musical europeia. O arsenal harmônico, melódico e instrumental se origina na tradição cultural do Ocidente. Ritmo, fraseado, sonoridade, assim como particularidades da harmonia-*blues* são de origem africana, elementos estes, porém, filtrados pela experiência vital do negro nos Estados Unidos.

O jazz se diferencia da música europeia pelos três seguintes elementos:

- 1) através de uma relação especial com o sentido de tempo, caracterizado em parte pelo conceito de *swing*;
- 2) pela espontaneidade e vitalidade de sua criação e execução experimental e vocal, em que a improvisação ocupa um papel de extrema importância;
- 3) pela sua sonoridade e seu fraseado, nos quais se espelham as características e a contribuição individual do intérprete.

³Koch estudou órgão e coro no Conservatório de Estocolmo (1931-1935) e posteriormente com Paul Höffer. Trabalhou na Rádio Sueca (1944-1945), no Karl Wohlfarts Musikschule (1939-1945), no Conservatório de Estocolmo (1953-1975) e na Academia Real Sueca de Música.

Esses três elementos atuam na intimidade do jazz e o transformam contínua e organicamente, assumindo, cada um deles, alternadamente maior ou menor importância, nos seus diversos estilos (BERENDT, 1975, p. 150).

Acompanhando essa definição da música do jazz, é imprescindível evidenciar que a sua singularidade não está apenas em sua mera existência, mas igualmente no seu aspecto de extraordinária expansão, caracterizada pela rapidez e abrangência. De forma rudimentar, tal observação pode ser dividida em três fases: 1900-1917, quando o jazz se tornou a linguagem da música popular negra em toda a América do Norte; 1917-1929, na qual se expandiu de forma moderada, porém evoluindo rapidamente, transformando-se na linguagem dominante na música de dança ocidental urbana e nas canções populares; por fim 1929-1941, momento marcado pelo início da conquista de públicos minoritários europeus pelo jazz (HOBSBAWN, 1990, p. 63).

No contexto sueco a institucionalização do jazz como forma de arte se deu inicialmente de uma maneira muito lenta, mesmo o país tendo produzido muitos músicos de jazz de sucesso internacional a partir da década de 1950, como Lars Gullin, Bengt Hallberg e Jan Johansson (HELDING, 2011, p. 89). O seu desenvolvimento foi caracterizado por uma dualidade permeada entre o antigo e o novo, opondo a identidade sueca e as influências estrangeiras, a sexualidade masculina e a feminina e as culturas altas e baixas, seguindo as preferências estéticas e de classe.

Alguns intelectuais o entenderam como uma espécie de poder primitivo para equilibrar as forças da modernidade referentes à urbanização e à industrialização, argumentando que as raízes da humanidade representadas por uma música baseada em uma tradição africana poderiam contrabalançar a hostilidade advinda do moderno. Enquanto que comentaristas mais conservadores enxergavam o jazz como um perigo social e uma ameaça externa aos valores culturais suecos considerados superiores. Geralmente, essas considerações se expressavam por meio de uma retórica abertamente racista, referindo-se às origens do jazz, entre afro-americanos de Nova Orleans, de forma depreciativa e acompanhada por um forte sentimento antiamericano (HELDING, 2011, p. 90).

Na cultura convencional, tanto na literatura quanto no cinema, a condição duvidosa do jazz foi mantida durante os anos do pós-guerra como um meio para significar estranhamento, rebelião juvenil ilícita e algo relacionado à depravação sexual. Segundo Erick Edling, nos filmes de Ingmar Bergman o jazz aparece frequentemente abordado seguindo esse contexto, tornando-se perceptível em *Crise, Rumo à Alegria* (1949), *Mônica e o Desejo* (1953), *Uma Lição de Amor* (1954), *Sonhos de Mulheres* (1955) e *O Silêncio* (1963) (HELDING, 2011, p. 91). Nesses filmes, o jazz é apresentado como um derivado corpóreo, poderosamente erótico e culturalmente estrangeiro, levando ao constrangimento social, falha pessoal ou mesmo à tragédia para as personagens envolvidas.

No que concerne ao âmbito filosófico, Nietzsche em *O Nascimento da Tragédia* propõe uma discussão estética referente ao que seria a tragédia grega e sobretudo ao seu surgimento. O filósofo considera que a oposição e a ultrapassagem da linha tênue do equilíbrio entre dois elementos da arte trágica, o apolíneo e o dionisíaco, resultam na tragédia, que se mantém em eterna contradição. Apolo, como deus da beleza, ligado ao sonho, é aquele que oferece medidas e o *principium individuationis* (princípio de

individação), em que cada ser é reconhecido como único e individual, porém acaba por fazer dessa bela aparência uma ilusão que vela os sofrimentos existenciais. Ao passo que Dionísio é a embriaguez, a desmedida, o deus que une homem e natureza, conduzindo o ser ao primitivo e o seu excesso às orgias, transpondo as barreiras das convenções morais e constituindo o Um primordial, originário de todas as coisas (NIETZSCHE, 2013, p. 44-51).

A dualidade entre Apolo e Dionísio se intensifica no decorrer da tragédia, na qual a música é o componente dionisiaco, pois é a manifestação direta da vontade primordial; e a arte plástica é aquela que se vincula ao apolíneo, já que concede a forma objetiva e a direção. Apreciador do trágico como o jovem Nietzsche, Bergman parece não conceber a arte como um processo descritivo que permanece em relação direta com o sensível, mas como um artifício que consente ao artista transcender a representação e ir além do conceito de imitação. Concomitantemente, a estética bergmaniana abarca a representação das forças da natureza como um paradigma de verdade e beleza (LÓPEZ, 2007, p. 33). Logo, nas primeiras obras de Nietzsche e de Bergman a tragédia adquire uma dimensão estética ao ser entendida precisamente como fenômeno estético, a arte se torna o agente compensatório e a terapêutica que salva o homem da situação trágica (LÓPEZ, 2007, p. 67).

Assim, para edificar a análise, primeiramente, houve o emprego da abordagem macrocontextualista, que abarca o estudo das faixas musicais no âmbito sociocultural, com ênfase nas interações comerciais entre indústria fonográfica e cinematográfica. Posteriormente, foi utilizada a abordagem microtextualista (vertical), para investigar as interações e implicações mútuas entre imagem e som, situando em como as canções podem se relacionar com os planos, implicando o uso da decupagem da sequência da festa. Em conjunto a essa parte metodológica, a abordagem microcontextualista (horizontal) foi aplicada para averiguar as faixas musicais no contexto das cenas e do filme como um todo, aspecto que pode revelar a maneira pela qual uma canção é capaz de atuar como catalisadora de ações na trama, abrindo a possibilidade de gerar o conflito das personagens dionisiacas e apolíneas que concebe a tragédia grega.

Crise (1945)

Em sua autobiografia *Lanterna Mágica* e no documentário *Bergman e o Cinema*, primeiro filme da trilogia *A Ilha de Bergman* dirigido por Marie Nyreröd, o cineasta sueco pondera sobre o período de produção de *Crise*. Em 1944, Bergman teve seu primeiro roteiro filmado (*Tortura* com direção de Alf Sjöberg) pela *Svensk Filmindustri* (SF) e no ano seguinte, Carl Anders Dymling, um dos chefes da SF, sugeriu que ele escrevesse um roteiro baseado na peça *Instinto Maternal* de Leck Fischer. Se o texto fosse aprovado, Bergman poderia fazer seu primeiro filme.

Achando a peça enfadonha, Ingmar Bergman decidiu adicionar a personagem Jack como ponto de conflito, e a partir disso o roteiro foi aprovado após catorze noites de escrita. Convencido de que seria o melhor diretor de cinema do mundo, o cineasta não enxergou a realidade e os verdadeiros pesadelos que estavam por vir (BERGMAN, 2013, p. 79). No entanto, logo se deu conta de que estava no meio de uma engrenagem que não podia controlar: Dagny Lind, que ocupava um dos papéis principais, não era atriz de

cinema e não possuía nenhuma experiência; toda a equipe de filmagem considerava Bergman um incompetente, às vezes chamando-o por palavras de baixo calão, ao que o diretor respondia com ataques de raiva. Além disso, havia os problemas técnicos que dificultaram ainda mais a rodagem: a câmera possuía um defeito deixando uma parte das cenas fora de foco, o som também tinha defeito, as vozes dos atores eram ouvidas com dificuldade e o orçamento do filme também foi estourado, o que acabou por deixar a rua do salão de Jenny, que no texto dava para um teatro de revista, finalizada com um muro (BERGMAN, 2013, p.82).

Desagradando a direção do estúdio, foi recomendado a Bergman que iniciasse as filmagens novamente. Conseqüentemente, Victor Sjöström⁴, na época diretor artístico da *Filmstaden* (um dos estúdios da *Svenk Filmindustri*), começou a aparecer no set de gravação dando conselhos e vistoriando as filmagens do dia. Segundo o próprio Bergman, na maior parte do tempo eles andavam calados, mas repentinamente Sjöström dizia:

Você faz cenas muito complicadas, nem você nem Roosling, sabem resolver essas complicações. Trabalhe de forma mais simples. Fotografe os atores de frente, eles gostam, fica melhor assim. Não brigue tão ferozmente com todo mundo, eles só ficam zangados e fazem um trabalho pior. Não faça de tudo coisas essenciais, você sufoca o público. Uma cena de ligação tem de ser tratada como tal, sem que se perceba necessariamente que é uma ponte (BERGMAN, 2013, p. 81).

Outra figura de fundamental importância para a conclusão do filme foi o técnico de montagem Oscar Rosander. Quando Bergman, decepcionado e furioso, dirigia-se a ele, após o término das tomadas, o técnico mostrava o que era considerado inaceitável e elogiava o que achava bom. Ademais, Rosander iniciou o cineasta sueco aos segredos da montagem, conscientizando-o que os cortes devem ser feitos na própria filmagem e o ritmo criado no texto (BERGMAN, 2013, p. 84-85). Por conseguinte, se *Crise* tivesse sido um sucesso, o estúdio teria permitido ao diretor continuar filmando, porém a película foi um fiasco tanto de crítica quanto de público e Ingmar Bergman acabou sendo demitido.

Estruturado por meio dos elementos do cinema clássico⁵, no início da cena da festa, após o discurso do prefeito, a orquestra começa a tocar *Danúbio Azul* de Johann Strauss, sendo a música claramente diegética. Os convidados dançam essa primeira valsa de forma desajeitada, uns se esbarrando nos outros em um espaço muito delimitado. O tédio da personagem Nelly nesse momento é visível, sobretudo quando ela questiona a um homem se não podem tocar outra coisa a não ser valsas, evidenciando o seu aborrecimento.

Posteriormente, em um plano conjunto, Nelly está sentada e mais próxima da câmera, enquanto no fundo do quadro Ulf desce as escadas e Jack surge pela porta lateral arrumando a gravata. Os dois homens chegam perto da personagem feminina ao mesmo tempo, se inclinam e dizem: “Permite-me?”, convidando-a para dançar, ao passo que Nelly olha para os dois e resolve sair com Jack. Em todo o decorrer desse plano, a música da orquestra mantém-se no fundo da trilha sonora, sendo priorizada a voz de

⁴ Esteta do cinema sueco que influenciou Ingmar Bergman com os filmes *Os Proscritos* (1918) e *A Carroça Fantasma* (1921), tendo interpretado posteriormente o médico Isak Borg em *Morangos Silvestres* (1958).

⁵ Cf. BORDWELL, 2005.

Jack e Ulf. Após a rejeição de Nelly, Ulf fica visivelmente chateado e é acentuado o som de uma risada feminina, que provavelmente está fora do quadro.

Após a dança, os dois jovens saem do salão para conversar e sobem as escadas, passando por um homem que está de frente para a parede, aparentemente bêbado. Jack puxa Nelly para um canto, pega três copos com uma garçonete e o homem desconhecido se aproxima. No decorrer desses acontecimentos, a câmera não se move, uma vez que são os atores que caminham em sua direção e quando as personagens estão mais rentes, a objetiva faz um movimento sutil da esquerda para a direita e os fecha em um plano médio. Jack serve uma bebida de sua autoria para todos, chamada “Música Noturna de Jack: O Estripador, Parte Dois”.

Em seguida, o prefeito convida a todos a se sentarem e ouvirem uma apresentação musical de *II Bacio* de Luigi Arditio cantada por uma soprano. Em contrapartida, a montagem volta para o plano anterior com as três personagens já bêbadas e Jack diz: “Música noturna de Jack: O Estripador, última parte! Amém!”. Nesse instante, é possível ouvir a canção entoada pela soprano, que está fora de campo e nenhum outro som a sobrepõe. Jack desloca-se dançando para a porta do salão onde estão os demais convidados, a câmera o acompanha em um *travelling* muito sutil da direita para a esquerda, e atrai alguns jovens, que abandonam a apresentação.

Nesta ocasião temos a oposição dos dois espaços: uma sala onde se encontra a soprano juntamente com as pessoas mais velhas da festa e outra anexa, na qual está Jack e os mais jovens. Plano conjunto de todos os jovens descendo uma escada, a câmera acompanha toda a movimentação no cômodo e se desloca por *travelling*. Em um cômodo adjacente ao do salão que estão os demais convidados, Nelly e um outro homem acendem a vela de um castiçal e a colocam em cima de um piano. Corte. Plano médio do prefeito e de sua mulher que olham para o lado e depois se entreolham. A voz da soprano aumenta e abaixa de acordo com o barulho que os jovens fazem, antecipando o confronto musical dos próximos planos.

Em plano americano, a câmera está posicionada de certo modo que enxerga Nelly e Jack, que segura uma tarola, descendo uma escada. A objetiva se desloca em *travelling* da esquerda para a direita acompanhando as duas personagens e Jack se senta em cima do piano com o instrumento. Plano conjunto de Jack com os jovens, estando Nelly a sua esquerda. Jack gesticula, começando a tocar e a câmera se aproxima dele, enquadrando-o em um plano médio. A câmera se desloca para baixo, mostra uma moça tocando o piano e já afastada se movimenta para cima, realizando um plano conjunto dos jovens. A cena é totalmente permeada pelos ruídos de movimentação e com o som da soprano ao fundo. À medida em que Jack começa a tocar a tarola, a voz da soprano ocasionalmente diminui. Desse modo, quando o som do piano começa a acompanhar Jack com o instrumento mal ouvimos a voz da soprano, gerando certa oscilação entre a voz da mulher e o jazz improvisado, aspecto embasado e que foi antecipado pela funcionalidade das escadas que foram vistas nos diversos planos.

Em uma composição bastante rápida de planos, os jovens tremulam em êxtase, com Nelly agora bastante bêbada e no centro da ação, dançando com um menino que sugestivamente balança seus quadris para trás e para frente. Em toda a cena, a câmera

se depara com Jack, a qual está com os olhos revirados e a boca aberta, olhando para cima de um modo que se aproxima ligeiramente do clímax sexual.

Em um plano conjunto dos jovens, agora com a câmera os enquadrando por trás de uma porta ou janela, a montagem faz uso do recurso de campo e contracampo e a objetiva se movimenta em *travelling* para mostrar a oposição dos dois espaços. A voz da cantora lírica nesta ocasião nos sugere uma tentativa de sobreposição em relação ao jazz, porém não obtém sucesso, pois quando a câmera se desloca para a sala da soprano o volume do som das duas músicas se igualam, se mantendo assim; ocorrendo o oposto quando a câmera se move para a sala onde está tocando jazz, já que este acaba por se sobrepor aos demais sons.

Michel Chion, em seu livro *A Audiovisão: Som e Imagem no Cinema*, discorre acerca do ponto de escuta no sentido espacial e subjetivo. Primeiramente, delineando o conceito de ponto de escuta, de acordo com autor, nota-se que a sua definição é delicada e ambígua, visto que seu estabelecimento é derivado da noção de ponto de vista. No cinema, o ponto de vista pode se dar pela perspectiva do espectador, no sentido espacial do termo; ou pela concepção da personagem, inserindo o significado subjetivo. À vista disso, o autor examina por comparação a noção de ponto de escuta por meio desses dois vieses: o espacial, que se refere à origem da fonte sonora presente no filme identificável pelo espectador e o subjetivo, atribuído a uma personagem que em dado momento também se torna ouvinte, assim como o público (CHION, 2013. P. 73-74).

Utilizando tais conceitos na cena proposta para a análise, percebe-se pelo deslocamento da câmera proporcionado pela montagem, em que os cortes de uma sala para outra são camuflados pela banda sonora, que se trata claramente do ponto de escuta espacial. As personagens presentes na cena desfrutam cada qual à sua maneira a música que envolve o ambiente onde estão localizados. Inicialmente o conflito suscitado entre o volume da voz da soprano e o jazz é perceptível apenas pelo espectador, as personagens somente adquirem consciência do confronto sonoro quando o prefeito se encaminha para a sala adjacente para interromper a música usufruída pelos jovens.

No que concerne à emoção específica criada pela música no cinema, existem duas possibilidades que advêm do conceito de valor acrescentado. Michel Chion define tal formulação como um

valor expressivo e informativo com que um som enriquece uma determinada imagem, até dar a crer, na impressão imediata de que dela se tem na recordação que dela se guarda, que essa informação ou essa expressão decorre “naturalmente” daquilo que vemos e que já está contida apenas na imagem. E até dar a impressão, eminentemente injusta, de que o som é inútil e de que reforça um sentido que, na verdade, ele dá e cria, seja por inteiro, seja pela sua própria diferença com aquilo que se vê (CHION, 2013, p. 12).

Logo, a música pode proporcionar um efeito empático ao manifestar diretamente a sua participação na emoção da cena, concedendo ritmo e tom adaptados, isto em função dos códigos culturais da tristeza, da alegria, da emoção e do movimento; ou um efeito anempático, em que a música exprime uma indiferença ostensiva relativa à situação (CHION, 2013, p. 14).

A partir desses elementos de classificação da música referente à imagem, na sequência da festa, pode-se estabelecer *II Bacio* de Luigi Arditio e o jazz improvisado como efeitos empáticos, principalmente devido à movimentação corporal das personagens. A contraposição é evidente, dado que, enquanto os ouvintes da ópera permanecem sentados, em posição estática e submissa em relação à soprano, os indivíduos que se encontram na sala vizinha dançam energeticamente acompanhando os músicos, que também se expressam e se movimentam.

Tal característica relativa ao jazz se deve à sua comunicação direta que o coloca de frente para o público, em que o artista e o espectador trocam experiências sensíveis através do espetáculo e da especificidade da forma artística (CALADO, 1990, p. 24). Carlos Calado em *O Jazz Como Espetáculo* objetiva propor um estudo

(...) de que o espetáculo não só desempenhou um importante papel no desenvolvimento da linguagem jazzística, assim como trava uma estreita relação com cada um dos estilos de jazz. Isto é, a cada estilo ou escola jazzística corresponde uma forma de espetáculo com pelo menos algumas características particulares a esse determinado estilo (CALADO, 1990, p. 27).

Desse modo, a concretização musical apenas se efetiva no jazz por meio da relação do conhecimento técnico apurado do *jazzman* e da integração física com o instrumento, em que essa analogia parece ser inerente a todo tipo de música instrumentista, seja jazzista ou não, porém há uma diferença básica entre o *jazzman* e o músico erudito de tradição europeia.

Situando o contexto após o período renascentista, o autor pondera sobre o processo de formação da linguagem vocal e instrumental no Ocidente, em que os músicos adotaram um certo padrão de beleza e técnica musical baseados em determinados conceitos estéticos e de sonoridade. Na virada do século XX, época de formação do jazz, os músicos, mesmo utilizando instrumentos idênticos aos da tradição europeia, não reproduziram esse padrão de sonoridade, pois inseriram a sua individualidade no som. Essa disparidade se justifica pelas raízes africanas do jazz, que se constitui como contraponto à perda da individualidade que ocorre com o instrumentista erudito (CALADO, 1990, p. 29).

Outro elemento antagonista é o papel desempenhado pelo público no jazz, já que a plateia possui um desempenho muito mais ativo que o de apenas ouvir. A especificidade de espetáculo provoca uma reação coletiva, na qual a individualidade acaba por influenciar o todo (CALADO, 1990, p. 35), tendo como exemplo as palmas dos espectadores marcando o ritmo da música, os movimentos de corpo e a dança que podem impulsionar o instrumentista, instaurando uma situação na qual a criatividade tem campo aberto para se expandir (CALADO, 1990, p. 36).

Quando Jack começa a tocar a tarola é visível a mudança de sua expressão corporal, o instrumento se comporta como um prolongamento de seu corpo, não importando necessariamente a nota musical afinada, mas o som e os efeitos. A expressão é fundamental no campo do jazz, estando decisiva em sua compreensão (CALADO, 1990, p. 39). Apesar de todo aprimoramento de suas formas e estilos, o jazz conseguiu manter a característica da expressão em praticamente toda sua história, basicamente devido à improvisação, seu procedimento estrutural (CALADO, 1990, p. 40) e aspecto raramente encontrado na música erudita.

A música jazz interrompe dramaticamente a serenidade clássica desfrutada pelos convidados da esfera tradicional, sendo Jack claramente apresentado pelo filme como um parceiro sexual inadequado para Nelly, sendo sua excitação atribuída à abundante mistura de álcool e jazz. Segundo Erik Helling em *Music, lust and modernity: Jazz in the films of Ingmar Bergman*, embora a cena expresse alguns toques de ambivalência (o jazz claramente perturba uma estrutura social altamente burguesa que parece pertencer ao passado) suas conotações negativas são explicitadas e ligadas a Jack. A personagem é feita para personificar os aspectos irregulares da modernidade: a decadência moral da cidade grande, o vazio emocional e a sexualidade indisfarçada da música jazz (HELLING, 2011, p. 92).

O contexto acrescenta outra dicotomia no instante em que o jazz se manifesta como uma força positiva na medida que representa uma rebelião coletiva intransigente, parecendo duelar com sucesso em termos de volume com a balada antiquada no salão de baile, como uma imagem da luta contra a sociedade adulta. Em contrapartida, o jazz também representa algo decisivamente negativo, em que o estilo de vida depravado está associado aos tons irresponsáveis, imprudentes e oscilantes de sua música, justificável precisamente pelo incidente que leva Nelly às mãos de sua mãe biológica, fazendo-a deixar sua vida um pouco limitada, mas segura na pequena cidade, a fim de ir para a moderna e depravada cidade grande.

Ingmar Bergman parece inspirar-se em Nietzsche ao compor Jack como uma personagem trágica, dionisíaca, um ser sofredor que tenta resolver sua dor lançando-se em busca de um prazer superior, frenético e excessivo; um ser que não vê a morte como um obstáculo, mas como um elemento da existência. A personagem é um ser romântico que ama o amor pelo próprio amor, mesmo quando sabe que ele corre para a morte e o faz desejar, descobrindo nele um princípio de vida e, com ele, a possibilidade de não transformar nada em ser. Em contraste, a adolescente Nelly simboliza os valores apolíneos, o instinto figurativo de moderação, a harmonia das formas e a bela disposição (LÓPEZ, 2007, p. 67).

A paixão une as duas personagens nessa sequência da festa, em que o jazz aproxima as duas jovens através de uma força indefinível, porém sutil. Sendo a tragédia grega o momento em que o apolíneo e o dionisíaco ultrapassam a linha tênue do equilíbrio, nesse caso representada pela festa e catalisada pelo jazz; e onde a dualidade entre Apolo e Dionísio, no caso Nelly e Jack, vai se intensificando no decorrer da tragédia:

Nunca, desde Aristóteles, se deu ao efeito produzido pelo trágico uma explicação a partir da qual se possa induzir estados de alma artísticos, uma participação estética dos ouvintes. Ora as peripécias mais sombrias devem excitar compaixão e terror até provocar uma descarga benéfica, ora devemos nos sentir engrandecidos e transportados pela vitória de bons e nobres princípios, pela visão sacrificado às exigências de uma concepção moral do mundo; e se é absolutamente certo para mim que com relação a muitas pessoas é precisamente isso, e somente isso, que constitui o efeito da tragédia (NIETZSCHE, 2013, P. 219).

Expondo alguns momentos da história da antiguidade grega, Nietzsche discorre sobre as festas dionisíacas, com sua sexualidade desenfreada que ultrapassava os limites da consanguinidade e as leis veneráveis da família, em que a bestialidade mais

selvagem da natureza reinava livremente. Posteriormente, e por algum tempo, os gregos permaneceram protegidos dessa loucura orgiástica do mundo bárbaro pela figura de Apolo, que erguia suas armas para o inimigo dionisíaco. No entanto, o apolíneo, objetivando uma reconciliação, acabou por retirar de suas mãos as armas destruidoras: “essa aliança é o momento mais importante da história do culto grego” (NIETZSCHE, 2013, p. 55). Comparando a questão das fases das cidades gregas com as fases humanas, percebe-se que em *Crise* a cidade interiorana se rege por configurações apolíneas, onde a relação de tranquilidade, moral e educação dos sentidos se sobrepõem a selvageria de Dionísio. Atentando-se também aos nomes das personagens, em que Nelly, Jack e Jenny têm nomes “anglo-saxônicos” para estabelecer sua conexão com os costumes estrangeiros, ao contrário de Ulf e Ingeborg, que têm nomes próprios “viking” (HELDING, 2011, p. 91).

O equilíbrio da cidade é rompido pela chegada de Jack e Jenny, que como personagens dionisíacas acabam por transgredir o *principium individuationis*, evidenciando que tal reconciliação dos dois elementos trágicos não era precisamente uma união, mas apenas a rigorosa delimitação de suas linhas fronteiriças. Um imenso terror acomete ao homem quando há a ruptura do *principium individuationis*, seguido do êxtase proporcionado pela essência dionisíaca, que é melhor compreendida pela analogia da embriaguez (NIETZSCHE, 2013, p. 48-49). A natureza celebra a reconciliação com o filho perdido: o homem, onde todos os seres são como um só, o Um primordial. O homem, tornando-se obra de arte como potência estética da natureza inteira para a satisfação do Um primordial, revela-se sob o estremecimento da embriaguez (NIETZSCHE, 2013, p. 51); assim como Jack durante a sua performance de jazz na sala adjacente quando ocorre a festa.

Dionísio, pouco a pouco, tomando força por toda parte para devorar o apolíneo, acaba por transformar um mundo edificado pelo comedimento, represado no autoconhecimento, em verdadeira embriaguez e no desmedido. Diante dessa nova potência, Apolo se ergue em sua rigidez majestosa declarando guerra a Dionísio (NIETZSCHE, 2013, p. 70). No filme, após a cena da festa, quando Nelly e Jack escapam para as margens de um rio, têm o seu beijo interrompido por Ulf, sendo iniciada uma briga entre os dois homens, cujo fim é Ulf arremessando Jack na água. Ulf, como personagem apolínea, encarna a fúria provocada pelo dionisíaco, inserindo o episódio como um dos pontos detentores para a ida de Nelly para a cidade grande.

O ambiente, entendido como circunstância vital do indivíduo, desempenha um importante papel no desenvolvimento das personagens de Bergman, especialmente nos da primeira etapa criativa. O ser individual deve salvar sua identidade frente ao ambiente que tende a se fundir, a despersonalizá-lo; por isso Nelly, a adolescente protagonista de *Crise*, decide abandonar sua mãe adotiva e o mundo rural em que vive para lançar-se ao mar de sensações que lhe promete sua mãe biológica, de vida um tanto dissoluta, e a vida da grande cidade. Não obstante, o novo lugar resulta ainda mais alienante, apresentando uma tendência a despersonalizar o indivíduo, para transformá-lo em mais um, mas com o agravante de fornecer um componente moral carregado com sordidez. Ambos ambientes formam parte do mundo que deve enfrentar Nelly, um mundo real que obriga a decidir entre distintas possibilidades existenciais (LÓPEZ, 2007, p. 127).

Ao afirmar-se a personagem como singular, tendo que responder ante a si mesmo por tomar suas próprias decisões, o indivíduo irá construir sua própria existência como uma existência real, vivida da mesma forma em um mundo real. Dados os diferentes caminhos que se abrem ante ao ser individual, sua existência real torna-se pura possibilidade ou em outros termos, possibilidade de possibilidades. Nelly obtém as consequências de suas primeiras decisões importantes da experiência necessários para aprender a pensar antes de tomar as grandes decisões de sua vida.

Isto posto, em *Crise* a dúvida existencial da protagonista se resolve em um ambiente de origem, de lugar ao qual ela pertence, sendo a morte de Jack o que devolverá a esse mundo. Lugar este que representa em certo modo a opção de regeneração, pois sua mãe adotiva se encontra com uma doença terminal e abre-se a possibilidade de injetar sentido à vida humana ao mesmo tempo que se afasta a tentação eutanásica encarnada por Jack. Como Apolo e Dionísio, a dualidade de Jack e Nelly se complementam mutuamente na tragédia bergmaniana, são reciprocamente compenetradas e ambas formam parte de um processo ciclicamente eterno e incessante (LÓPEZ, 2007, p. 68).

Considerações Finais

Em sua autobiografia, Ingmar Bergman menciona que lia Nietzsche ininterruptamente, na maioria das vezes sem entender, porém atento (BERGMAN, 2013, p. 122). Como mencionado anteriormente, Nietzsche com a ajuda de duas figuras nitidamente significativas do mundo dos deuses gregos, Apolo e Dionísio, aponta que esses dois instintos tão diferentes caminham lado a lado, na maioria das vezes em discórdia, incitando-se mutuamente para novas criações. Quando ambos aparecem acoplados pela metafísica, geram ao mesmo tempo a obra dionisíaca e apolínea da tragédia ática (NIETZSCHE, 2013, p. 45).

As personagens trágicas aparecem frequentemente na filmografia de Bergman, aspecto que insere *Crise* como um fator não isolado. Em *Rumo à Alegria*, na primeira e na última sequência do filme, o tema musical por si mesmo estabelece a tragédia grega e a metafísica do artista: o quarto movimento da Nona Sinfonia de Ludwig van Beethoven guia Marta e Stig pela narrativa.

Já em *O Rito*, três atores são acusados de encenar uma peça obscena e são interrogados por um juiz. Nos momentos finais do filme, os artistas encenam o culto à Dionísio e aqueles que anteriormente foram vítimas da censura se transformaram em carrascos. Uma cena que recebe destaque na obra é quando o juiz vai se confessar a um padre, que a princípio não revela a sua face, porém através de um movimento é possível ver o rosto do sacerdote, que não é outro senão de Bergman. Aparato que se comporta como uma variação diabolicamente irônica da cena confessional de *O Sétimo Selo*, colocando o próprio cineasta como o carrasco da moral que pune os artistas.

Albert Emmanuel Vogler, protagonista de *O Rosto*, é uma personagem que está a meio caminho entre arte e magia, gênio e ilusionismo, sendo um expoente claro do conhecimento dionisíaco e da cultura trágica, que dialeticamente se opõe à cultura científica humana, personificada no filme pelo Doutor Anders Vergerus, representante

da “ciência oficial”. O final de *O Rosto* se conecta com o final de *O Rito*, uma vez que os artistas se vingam contra todos aqueles que os atormentavam ou não acreditavam em sua arte, no qual sua glória é simbolizada por um convite do Rei para um espetáculo no dia quatorze de julho, que coincide com a data do aniversário do cineasta.

Em *Crise*, Jack também é um artista e como o próprio nome da obra diz, os conflitos se estendem por toda a esfera narrativa, sendo sua estrutura desenvolvida de forma linear, apresentando início, meio e fim, sem curvas ou complicações dramáticas que fogem do cinema clássico. No entanto, através da percepção formal, fica evidente a presença de um cineasta moderno e o início, mesmo que de forma tímida, das suas principais características de estilo⁶. Por meio da decupagem da sequência da festa, fica nítido que o uso do jazz corrobora esse aspecto na construção do discurso fílmico: a música compõe uma dualidade entre o antigo e o novo, significando estranhamento, rebelião juvenil e um vigor sexual exacerbado, além do encontro com o estrangeiro, já demonstrado pela nomeação das personagens.

O jazz nos filmes de Bergman expressa o desgosto pela modernidade em relação à transformação cultural e social da Suécia durante o período pós-guerra, evidenciando a relação do próprio cineasta com a música em questão. Ao analisar a filmografia do diretor sueco, constantemente encontramos reminiscências que influenciaram profundamente a sua obra. Em *Lanterna Mágica*, Bergman relata uma visita à Alemanha de 1934 como um aluno de intercâmbio, onde depois de ter participado de uma celebração do feriado oficial do Partido Nazista em Weimar, ele visitou uma família com uma mãe de língua sueca. O jovem Bergman ficou encantado com a filha da casa chamada Clärchen, tendo posteriormente ido com ela e com seus irmãos para uma sala mais afastada da casa para beber conhaque, fumar cigarros turcos e ouvir *A Ópera dos Três Vinténs* de Kurt Weill e Bertolt Brecht para em seguida o concerto continuar

com Louis Armstrong, Fats Waller e Duke Ellington. Adormeci com excitação e conhaque, mas acordei depois de alguns instantes. Estava deitado em minha imensa cama, um amanhecer suave aparecia através das janelas, e Clärchen estava sentada no pé da cama, com um penhoar cheio de babados e o cabelo preso com papelotes. Ela me observava com o olhar fixo e curioso. Quando viu que eu despertara, fez, sorrindo, um movimento com a cabeça e desapareceu sem ruído (BERGMAN, 2013, p. 139).

Pode-se dizer que esse incidente é suficientemente contraditório, dadas as próprias atitudes puritanas do nazismo, a adoção do racismo científico e a audição da música proibida. Por conseguinte, essa experiência abre a possibilidade de que Bergman realizou uma conexão entre o jazz, a bebida alcoólica e o sexo, tendo transportado tal ligação para alguns de seus filmes.

Isto posto, na cena da festa possuímos o encontro entre o dionisíaco e o apolíneo que resulta na tragédia grega, assim bem como o contraste entre o tradicional e o moderno. No contexto dionisíaco as capacidades simbólicas do homem são intensificadas ao máximo, de modo a expressar a essência da natureza por meio destes, onde um novo mundo de símbolos se torna necessário, situando a simbologia corporal e incluindo os movimentos rítmicos dos corpos bailantes que envolvem a dança, ritmando todos os membros (NIETZSCHE, 2013, p. 57). Tal ponto se aproxima da performance do jazz

⁶ Cf. TEIXEIRA, 2014.

propiciado por Jack na festa, inserindo a catálise da trama, que acaba por elevar Dionísio e erguer a fúria de Apolo, rompendo as linhas fronteiriças de sua aliança, provocando o conflito e resultando na tragédia grega das personagens envolvidas.

Referências

ADORNO, THEODOR W.; EISLER, HANNS. *El Cine y La Música*. Tradução. Fernando Montes. 2ª Ed. Madrid: Editorial Fundamentos, 1981.

ARMANDO, Carlos. *O Planeta Bergman*. Belo Horizonte: Oficina de Livros, 1988.

BERENDT, Joachim E. *O Jazz: do Rag ao Rock*. São Paulo: Perspectiva, 1975. (Coleção Debates, vol. 109).

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

BERGMAN, Ingmar. *Lanterna Mágica*. Tradução. Marion Xavier, São Paulo: Cosac Naif, 2013.

BORDWELL, David. *O Cinema Clássico Hollywoodiano: Normas e Princípios Narrativos*. In: RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). *Teoria contemporânea do cinema - Vol. II*. São Paulo: SENAC, 2005.

CALADO, Carlos. *O Jazz como Espetáculo*. São Paulo: Perspectiva, 1990. (Debates; v. 236).

CHION, Michel. *A Audiovisão: Som e Imagem no Cinema*. Lisboa: Texto & Grafia, 2011.

CHOVE sobre o nosso amor. Direção: Ingmar Bergman. Suécia: AB Svensk Filmindustri, 1946. 95 min, sonoro, preto e branco, legendado.

CRISE. Direção: Ingmar Bergman. Suécia: AB Svensk Filmindustri, 1945. 93min., preto e branco, legendado.

FANNY e Alexander. Direção: Ingmar Bergman. Suécia: Cinematograph AB/Sveriges Television AB TV1/Gaumont International AS/Personafilm GmbH/Tobis Filmkunst GmbH/Stiftelsen Svenska Filminstitutet, 1982. 188 min., sonoro, colorido, legendado.

GUINLE, Jorge. *Jazz Panorama*. 3ª Ed. Rio de Janeiro: José Olympo, 2002.

HELDING, Erik. *Music, lust and modernity: Jazz in the films of Ingmar Bergman*. *The Moving Image Review & Art Journal (MIRA-J)*. UK, Vol. 4, Nº 2, p. 89-99, 2011.

HOBSBAWN, Eric J. *História Social do Jazz*. Tradução. Angela Noronha. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

LÓPEZ, Jordi Puigdomènech. *Ingmar Bergman: El Último Existencialista*. 2ª Ed. Madrid: Ediciones JC, 2007.

MÔNICA e o desejo. Direção: Ingmar Bergman. Suécia: AB Svensk Filmindustri, 1952. 96 min., sonoro, preto e branco, legendado.

MORANGOS silvestres. Direção: Ingmar Bergman. Suécia: AB Svensk Filmindustri, 1957. 95 min., sonoro, preto e branco, legendado.

MÚSICA na noite. Direção: Ingmar Bergman. Suécia: AB Svensk Filmindustri, 1948. 87 min., sonoro, preto e branco, legendado.

NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia*. Tradução. Antônio Carlos Braga. São Paulo: Escala, 2013.

NOITES de circo. Direção: Ingmar Bergman. Suécia: AB Sandrew-Produktion, 1952. 93 min., sonoro, preto e branco, legendado.

O RITO. Direção: Ingmar Bergman. Suécia: Cinematograph AB, 1969. 72 min., sonoro, preto e branco, legendado.

O ROSTO. Direção: Ingmar Bergman. Suécia: AB Svensk Filmindustri, 1958. 100 min., sonoro, preto e branco, legendado.

O SÉTIMO selo. Direção: Ingmar Bergman. Suécia: AB Svensk Filmindustri, 1956. 96 min., sonoro, preto e branco, legendado.

O SILÊNCIO. Direção: Ingmar Bergman. Suécia: AB Svensk Filmindustri, 1963. 81 min., sonoro, preto e branco, legendado.

PERSONA. Direção: Ingmar Bergman. Suécia: AB Svensk Filmindustri, 1966. 85 min., sonoro, preto e branco, legendado.

PORTO. Direção: Ingmar Bergman. Suécia: AB Svensk Filmindustri, 1948. 100 min., sonoro, preto e branco, legendado.

PRISÃO. Direção: Ingmar Bergman. Suécia: Terrafilms Produktions AB, 1949. 79 min., sonoro, preto e branco, legendado.

RUMO à alegria. Direção: Ingmar Bergman. Suécia: AB Svensk Filmindustri, 1949. 98 min., sonoro, preto e branco, legendado.

SONHOS de mulheres. Direção: Ingmar Bergman. Suécia: AB Sandrew-Produktion, 1954. 87 min., sonoro, preto e branco, legendado.

SORRISOS de uma noite de amor. Direção: Ingmar Bergman. Suécia: AB Svensk Filmindustri, 1955. 108 min., sonoro, preto e branco, legendado.

TEIXEIRA, Antônio Álder. *Estratégias Narrativas na Filmografia de Ingmar Bergman: O Diálogo entre o Clássico e o Moderno*. 2014. 206 p. Tese (Doutorado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.

UM BARCO para a Índia. Direção: Ingmar Bergman. Suécia: AB Svensk Filmindustri, 1947. 98 min., sonoro, preto e branco, legendado.

UMA LIÇÃO de amor. Direção: Ingmar Bergman. Suécia: AB Sandrew-Produktion, 1953. 96 min., sonoro, preto e branco, legendado.