



VICTOR SJÖSTRÖM,
PIONEIRO DO *cinema*

por Andrei Bueno

Se fizéssemos uma pesquisa entre cinéfilos no estilo *top of mind* sobre os representantes do cinema de cada país, não tenho dúvidas de que o nome de Ingmar Bergman viria em primeiro na Suécia. Ainda quando adolescente, e sem a menor base teórica de estudos de cinema, já se apresentava essa obrigação de ver filmes de Bergman, assim como de Kubrick, Tarkovsky, Fellini... Esses nomes recém-descobertos que me instigavam a curiosidade.

E foi através de Bergman que cheguei em **Victor Sjöström**, diretor de *A Carruagem Fantasma*, filme mudo de 1921, que ali na sessão de curiosidades do mais famoso diretor sueco aparecia como seu filme favorito. Depois, descobri que o senhor protagonista de *Morangos Silvestres* (Bergman, 1957) era o próprio Sjöström. Então, quem seria este homem tão influente sobre um dos membros do panteão cinematográfico? Victor Sjöström é um também sueco realizador de filmes desde 1912. O que falarei dele baseia-se em alguns de seus filmes produzidos na Suécia que me mostraram ser ele mesmo um membro deste panteão.

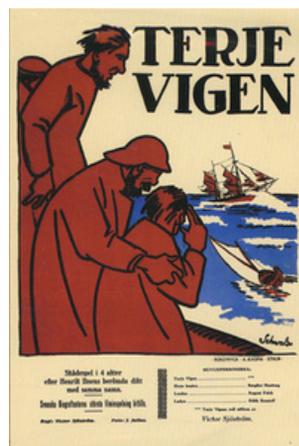
TERJE VIGEN (1917)

A história acompanha o personagem título do filme, um marinheiro que sai em busca de alimentos para sua esposa e filha durante a guerra, é preso e quando retorna anos depois, descobre a morte de ambas. Amargurado, tem a oportunidade de se vingar dos responsáveis

por sua prisão – e de sua família por consequência – mas se redime. *Terje Vigen* é apontado como um marco na internacionalização do cinema sueco e uma guinada estética que aproveita as paisagens como força motriz das composições visuais.

Um filme onde a imagem flutua com o balanço do mar, nos indicando aquele mesmo impulso de Griffith em abandonar o “teatro filmado” e se colocar no centro da ação. Mas, se com o diretor americano destaca-se o domínio de decupagem e montagem, Sjöström impressiona mesmo (talvez por também

ser ator) por sua compreensão do quadro cinematográfico e sua capacidade de dinamizá-lo com a enenação. A janela da casa de Terje, por exemplo, é usada para esta-



estabelecer relações entre ambiente externo e interno dentro de um único plano e antecipar entradas, como na cena filmada de dentro em que vemos rapidamente alguns amigos do lado de fora, logo em seguida estes entram e figuram em destaque. Há também uma ampla exploração da profundidade de campo em longas extensões de tempo e espaço, efeito marcante no plano em que a mulher se despede do marido. Enquanto ela acena continuamente

em primeiro plano, ele se distancia no mar cada vez mais até desaparecer completamente atrás de uma pedra.

Dentro de um sistema ainda tão dependente da amplitude dos gestos para se fazer compreensível, chama atenção os momentos em que se confia na sutileza para sustentar o drama. O ápice desta postura ocorre no plano em que o protagonista é mostrado de costas, sentado e imóvel diante da imensidão do mar enquanto enfrenta a miséria. Me parece um desses momentos de descoberta das potencialidades da imagem de cinema como cristizador de uma beleza ontológica das coisas e do seres.

O FORA DA LEI E SUA MULHER (1918)

A narrativa conta a vida de Evjind, homem foragido após roubar uma ovelha para sua família, que passava fome no rigoroso inverno. Sob outra identidade, encontra emprego na fazenda de uma viúva, acabando ambos se apaixonando. Quando é descoberto, a mulher deixa sua vida de posses para trás e foge com ele, vivendo nas montanhas em uma felicidade que com o passar dos anos se corrói na miséria.

Não consigo falar deste filme sem louvar justamente seu ato final, uma série de quadros dos dois personagens já envelhecidos, desgastados física e mentalmente, atormentados pelo frio, fome e seus arrependimentos do passado.

A forma como a sequência foi introduzida quebrou minhas expectativas do que se mostrava até então, a história de amor de dois amantes contra o mundo, decisão que demonstra o interesse em se aprofundar na complexidade da natureza humana.

Sjöström, interpretando o protagonista do filme, compõe um personagem de força descomunal, capaz de fugir da prisão torcendo grades de ferro e erguer sozinho uma arca de dinheiro até o sótão. Halla, a viúva, enfrenta destemidamente seu cunhado assediador, corre de seus perseguidores pelas montanhas geladas e toma a decisão de sacrificar sua pequena filha no abismo para que esta não caia na



mão de seu inimigo. Estes dois seres de fibra são jogados em uma paisagem de penhascos, cascatas e nevascas. A força humana sucumbe e os dois morrem congelados, restando no plano final a paisagem vazia da natureza em sua força imutável.

A CARRUAGEM FANTASMA (1921)

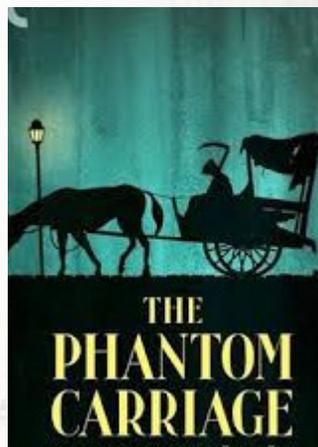
Chegamos então ao dito filme preferido de Bergman. Aqui, concretiza-se visualmente a lenda de uma carruagem que recolhe as almas e troca seu comandante ao final de cada ano pela última pessoa a morrer na noite de Ano Novo.

Passeamos pela vida do personagem central, de novo, vivido por Sjöström, um homem corrompido, impassível aos apelos de quem tenta lhe dignificar novamente. Apenas a experiência da morte e a nova vida que ganha conseguem lhe redimir.

Começamos em um tempo presente, com uma agonizante salvacionista clamando por uma última visita de David Holm, o protagonista. Os dez minutos iniciais apresentam o personagem principal sem mostrá-lo. Vemos a repugnância da mãe da enferma pelo homem, a procura deste em um bar, sua família desamparada, até chegarmos finalmente à primeira imagem de Holm, já carregada de significação do seu caráter pelas construções anteriores.

Com a licença da aparição da morte, dotada de onisciência, o filme fragmenta-se temporalmente, recuando a tempos diferentes e retornando ao inicial. Dentro deste jogo, estas imagens do passado não nos atingem como representações diretas dos fatos, são conscientemente carregadas pelo peso da lembrança de alguém que morreu e vê sua vida em perspectiva. Por isso, é de uma beleza e melancolia simultânea o episódio de felicidade de Holm e sua família no campo. Sob a luz do dia, em um filme majoritariamente noturno, Holm brinca com sua filha na água, a esposa despeja água fervente de uma panela enquanto o vapor sobe, a criança menor colhe

flores e depois todos se reúnem enquadrados sob uma árvore cujas folhas balançam com a brisa leve. Um respiro na tensão carregada que domina a narrativa, mas que, por comparação, nos mostra o tamanho da decadência na vida desse homem.



Num filme que aborda a passagem da vida para a morte, chama a atenção o número excessivo de vezes em que personagens abrem e fecham portas, alterando a configuração visual de figura e fundos e permitindo enquadramentos dentro do enquadramento. Porém, mais do que grafismos visuais, essa repetição na misé-en-scène também reforça a constituição do mundo dos vivos como um ambiente de enclausuramento. O protagonista, que, vivo, chega a quebrar uma porta a machadas para conseguir sair, quando morto atravessa portas sem que estas ofereçam resistência. O corpo e o ambiente são colocados como materialidades físicas limitantes, ideia transcrita na frase do cocheiro da Morte que ordena que uma alma saia do corpo dizendo: “Prisioneiro, abandone sua prisão!”

Permanece a fixação por temáticas pesadas e personagens levados a situações limite, mas se em *Terje Vigen* e *O Fora da Lei e sua Mulher* se via um olhar fixado no mundo natural, agora Sjöström se permite atravessar a superfície das coisas, estendendo seus propósitos no campo do fantástico, dando corpo a um mundo fantasmagórico através de sobreposições de imagem. Trabalhado no campo do melodrama, com questões datadas e a influência de um puritanismo cristão, poderia ser um filme esquecido, envelhecido, se fosse abordado de outra maneira. Mas, definitivamente, não é. Ver as imagens desse filme, quase 100 anos depois, me faz pensar na grandiosidade do cinema em si, nos impulsos inventivos que percorreram a mente desses moduladores de imagem.