

**UNIVERSIDADE TUIUTI DO PARANÁ**

**FABIANA RODRIGUES**

**INGMAR BERGMAN: DEUS, DÚVIDA E CONFLITO NO  
CINEMA**

**CURITIBA**

**2018**

**FABIANA RODRIGUES**

**INGMAR BERGMAN: DEUS, DÚVIDA E CONFLITO NO  
CINEMA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação –  
Stricto Sensu – Doutorado Acadêmico em  
Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti  
do Paraná - UTP, como requisito para obtenção do  
título de Doutora em Comunicação e Linguagens.

Orientadora: Profª Drª Sandra Fischer

**CURITIBA**

**2018**

**UNIVERSIDADE TUIUTI DO PARANÁ**

**FABIANA RODRIGUES**

**INGMAR BERGMAN: DEUS, DÚVIDA E CONFLITO NO  
CINEMA**

Esta tese foi julgada e aprovada para obtenção do título de Doutora em  
Comunicação e Linguagens, no Programa de Pós-Graduação Strictu Sensu  
Em Comunicação e Linguagens, da Universidade Tuiuti do Paraná.

Curitiba, 04 de abril de 2018.

Fabiana Rodrigues

Doutorado em Comunicação e Linguagens

Programa de Pós-Graduação Strictu Sensu em Comunicação e Linguagens

Universidade Tuiuti do Paraná

Orientadora: Prof.a Dr.a Sandra Fischer

Prof. Dr. Fabio Raddi Uchôa - Membro Titular Interno

Prof.a Dr.a Denize Correa Araujo - Membro Titular Interno

Prof.a Dr.a Janice Cristine Thiel - Membro Titular Externo

Prof.a Dr.a Solange Mendes Oliveira - Membro Titular Externo

Prof. Dr. Rafael Tassi Teixeira - Membro Suplente Interno

Prof. Dr. Otto Leopoldo Winck - Membro Suplente Externo

Dados Internacionais de Catalogação na fonte  
Biblioteca "Sydney Antonio Rangel Santos"  
Universidade Tuiuti do Paraná

R696 Rodrigues, Fabiana.  
Ingmar Bergman: Deus, dúvida e conflito no cinema/  
Fabiana Rodrigues; orientadora Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Sandra Fischer.  
200f.

Tese (Doutorado) – Universidade Tuiuti do Paraná, Curitiba,  
2018.

1. Ingmar Bergman. 2. Sagrado. 3. Profano.  
4. Existencialismo. I. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-  
Graduação em Comunicação e Linguagens / Doutorado em  
Comunicação e Linguagens. II. Título.

CDD – 791.43092

Bibliotecária responsável: Heloisa Jacques da Silva – CRB 9/1212

## **AGRADECIMENTOS**

Primeiramente a Deus por sempre me guiar, me auxiliando com sua força divina para que eu pudesse seguir em frente com os meus objetivos, sem desanimar diante das dificuldades.

Às professoras Solange Mendes Oliveira e Janice Cristine Thiel, profissionais estimadas da PUC-PR, por terem aceitado prontamente o convite para esta Banca. São pessoas maravilhosas e de grandeza inigualável. Prof<sup>a</sup> Solange, muito obrigada por ter feito parte de minha qualificação e, agora, de minha defesa.

À prof<sup>a</sup> Denize Correa Araujo, pela delicadeza com que sempre me tratou, e pelo olhar atento e iluminador dispensado a esse material, ainda na fase da qualificação.

Ao prof. Fabio Raddi Uchôa por aceitar participar da finalização de desse trabalho.

Aos professores Otto Leopoldo Winck e Rafael Teixeira Tassi pela leitura pontual, pelos conselhos e pela sabedoria compartilhada no momento de minha qualificação.

A riqueza de suas contribuições acadêmicas sofisticou o tema proposto nessa tese. Sem palavras.

À colega Aline Vaz, pela interação, pelos diálogos e por ter lapidado esse diamante em sua fase bruta.

Aos colegas da turma de Doutorado 2014, pela amizade, pelo incentivo, pelos ótimos momentos passados juntos.

## **AGRADECIMENTO ESPECIAL**

À prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Sandra Fischer, por novamente me dar o prazer de sua orientação. Agradeço a paciência, o apoio, a partilha do saber e as valiosas contribuições para o trabalho. Acima de tudo, obrigada por continuar comigo pelos campos do ensino, em uma jornada estimulante de aprendizado e conhecimento.

Ao seu Douglas (*in memoriam*) – pai, sinto muito a sua falta!

À minha amada mãe, D. Irony.

Ao Anderson e à Isabella, minha linda família! Muito obrigada por mais uma vez,  
estarem ao meu lado.

*Cinema como sonho, cinema como música. Nenhuma outra arte passa tão perto de nossa consciência diurna, indo diretamente até nossos sentimentos, até as profundezas do espaço obscuro da alma. Uma ninharia atinge nosso nervo óptico, provocando um efeito de choque: 24 pequenos quadros iluminados por segundo, entre eles o escuro, que o nervo óptico não registra. Quando eu, junto à mesa de montagem, vejo o filme quadro a quadro, reconheço ainda o sentimento de vertigem e magia da infância: lá dentro, no escuro do guarda-roupa, eu passava devagar um quadro após o outro, vendo as transformações quase imperceptíveis: depois girava mais depressa e obtinha movimento. As sombras mudas ou sonoras se voltam sem rodeios para as regiões mais secretas de minha alma. O cheiro de metal aquecido, o brilho da imagem oscilante, o ruído do mecanismo, a sensação da manivela na mão.*

*(BERGMAN, 2013, p. 85)*

## RESUMO

Esta pesquisa versa sobre as relações entre o sagrado e o profano na chamada Trilogia do silêncio, do cineasta sueco Ingmar Bergman, representada pelos filmes: *Säsong i en spegel – Através de um espelho* (1961); *Nattvardsgästerna – Luz de inverno* (1961) e *Tystnaden – O silêncio* (1962). Posteriormente, cunha-se o termo Tetralogia do silêncio, pois agrega-se à Trilogia do silêncio, o filme *Jungfrukällan – A fonte da donzela* (1959). A análise refere-se ao diálogo entre o sagrado e o profano, verificando não somente a oposição que se faz presente entre tais conceitos, mas entendendo tais definições como uma estratégia fílmica, em um passo *continuum* de união e de repulsa, demonstrando a pertinência de se entender tal estratégia como uma categoria alegórica. Tanto a ordem do sagrado como a ordem do profano apresentam perturbações dos sentidos, fortalecendo a construção cênica no discurso fílmico de Bergman. Portanto, como suporte teórico para fundamentar os conceitos de sagrado/profano e de alegoria, utilizamo-nos dos autores Mircea Eliade e Umberto Eco, Sören Kierkegaard e Jean-Paul Sartre no que tange o problema da angústia, do desespero e do caráter existencial do ser humano; para o contexto do discurso cinematográfico, corroboram as teorias de Jacques Aumont e Ismail Xavier, entre outras referências.

Palavras-chave: Ingmar Bergman; sagrado; profano; alegoria; existencialismo.



## **ABSTRACT**

This research deals with the relationship between the sacred and the profane in the Trilogy of silence, by the Swedish filmmaker Ingmar Bergman, represented by the films: *Säsong i en spegel* – *Through a Glass Darkly* (1961); *Nattvardsgästerna* – *Winter Light* (1961) and *Tystnaden* – *The Silence* (1962). Subsequently, the term Tetralogy of silence is proposed, since the film *Jungfrukällan* – *The Virgin Spring* (1959) is aggregated to the Trilogy of silence. The analysis concerns the dialogue between the sacred and the profane, verifying not only the opposition present in these conceptions, but understanding these definitions as a film strategy, at a continuous pace of union and rupture, demonstrating the relevance to understand this strategy as an allegorical category. Both the order of the sacred and the order of the profane present sense disturbances, reinforcing the scenic creation in Bergman's film discourse. Therefore, as a theoretical support to substantiate the concepts of sacred/profane and allegory, the authors Mircea Eliade and Umberto Eco, Søren Kierkegaard and Jean-Paul Sartre were utilized in relation to the problem of the anguish, the despair and the existential character of the human being; to the cinematographic discourse context, corroborate the theories of Jacques Aumont and Ismail Xavier, among other references.

**Keywords:** Ingmar Bergman; sacred; profane; allegory; existentialism.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>09</b>
<b>1 SOBRE A ESTÉTICA FÍLMICA DE INGMAR BERGMAN.....</b>	<b>20</b>
1.1 SOBRE A POTÊNCIA DA IMAGEM.....	21
<b>2 DO CONCEITO DE SAGRADO E PROFANO EM BERGMAN.....</b>	<b>29</b>
2.1 SOBRE A REPRESENTAÇÃO DO SAGRADO E DO PROFANO.....	29
2.2 O USO DO TERMO – SAGRADO.....	29
<b>3 SOBRE A NOÇÃO DE ALEGORIA EM BERGMAN.....</b>	<b>33</b>
3.1 SOBRE <i>MORANGOS SILVESTRES</i> .....	41
3.1.1 No campo dos sonhos.....	49
3.1.2 No campo dos morangos.....	63
3.1.3. No campo das lembranças.....	71
<b>4 A TETRALOGIA DO SILÊNCIO.....</b>	<b>88</b>
4.1 O SILÊNCIO OU QUASE SILÊNCIO?.....	88
4.2 <i>A FONTE DA DONZELA</i> – OU, O NÃO SILÊNCIO DE DEUS?.....	89
4.2.1 A narrativa.....	90
4.2.2 Do rito de morte e de vida.....	93
4.2.3 A transformação do espaço profano em sagrado.....	101
4.2.4 Entre o paganismo e o cristianismo.....	103
4.3 <i>ATRAVÉS DE UM ESPELHO</i> – A PRESENÇA DA SOLIDÃO.....	107
4.3.1 O pretexto da narrativa.....	109
4.3.2 O silêncio do pai.....	113
4.4 <i>LUZ DE INVERNO</i> .....	125
4.4.1 A obra.....	127
4.4.2 O pastor/ o pescador.....	134
4.4.3 A palavra.....	139
4.4.4 A imagem.....	140
4.4.5 O jogo da Morte – o jogo de xadrez.....	143
4.4.6 Sobre a subjetividade da imagem.....	145

4.4.7 Sobre um pai.....	148
4.4.8 A expressão do divino.....	149
4.5 <i>O SILÊNCIO</i> – LIBERDADE E CLAUSURA.....	154
4.5.1 Sobre os personagens.....	156
4.5.2 A presença ausente de um grito.....	161
4.5.3 Sobre a viagem.....	165
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>169</b>
1. Sobre a dimensão do sagrado nas obras.....	169
2. Do profano alegórico.....	175
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>177</b>
<b>LEITURAS COMPLEMENTARES.....</b>	<b>182</b>
<b>FILMOGRAFIA.....</b>	<b>191</b>
<b>LISTA DE FIGURAS.....</b>	<b>194</b>

## INTRODUÇÃO

A definição de tese é uma tarefa árdua. Ela deve conter um texto previamente definido por meio de um projeto, apresentando um ponto de partida e, posteriormente, de chegada a um desenvolvimento teórico bem fundamentado. Contudo, para se chegar a esse ponto, tem-se de levantar antes o problema que fundamenta a tese enquanto solução a ser alcançada. Partindo desse viés, de um problema que analisamos, temos essa pesquisa que investigou cinco filmes de Ingmar Bergman, cuidadosamente escolhidos, procurando defini-los na experiência concreta de relações humanas e detalhando-os, por meio da potência imagética da construção cênica, a qual nos posiciona diante de intensas possibilidades de pensamento. Pensamentos esses que, no decorrer das vivências, constroem e desconstroem-se num cenário onde o ser humano vê-se limitado, finito, contudo, exposto e disposto a construir o mundo à sua volta a partir de vários questionamentos.

Bergman expõe, por meio de suas criações, as atitudes que podem afetar, causar sofrimento. O cineasta demonstra a hostilidade que vem a interferir na forma como os seres humanos se relacionam uns com os outros, o que pode gerar linhas de tensão, cujo viés é o da incompatibilidade e o da incomunicabilidade. O mal-estar é visível em sua filmografia, seja em um simples encontro, em um diálogo entre estranhos ou na gestão diária das pessoas. Deste modo, a respeito da temática abordada sobre a presença do mal-estar bergmaniano, refletimos sobre a construção dos elementos que constituem a esfera do sagrado e do profano, tendo cautela, nesse contexto, para não se atentar a parâmetros ou

denominações puramente religiosas. Talvez o sagrado e o profano sejam, para Bergman, elementos alegóricos que vêm a desnudar a existência humana como uma possibilidade de exploração da maldade, da tragédia e do desespero. Assim, todos esses aspectos culminam no que há de mais verdadeiro nas obras do autor: a capacidade de demonstrar, por meio do discurso audiovisual, uma expressão profundamente particular de suas relações filosóficas e psicológicas em consonância com o seu tempo.

Bergman trata de questões que refletem não somente sua maneira de conceber os aspectos que afligem o homem moderno, como também, questões perturbadoras e angustiantes para si mesmo. Uma dessas questões se refere à imagem que o autor faz do sagrado em seus filmes. Pode-se perceber que ao mesmo tempo em que há a situação de crise existencial pertencente à ordem da descrença, também há, ainda que sutilmente, a alusão incisiva à fé: o sagrado se faz presente nas situações de angústia e desamparo. Nesse sentido, poderíamos entender que o autor trata o profano de forma alegórica? Que ele desconstrói o sagrado para depois reconstruí-lo? Esse é o ponto crucial da presente pesquisa.

Cumpre-se destacar que do ponto de vista da metodologia, a análise dos filmes abordados parte do legado Jacques Aumont, em que não discute que não há uma única metodologia única e de caráter universal. Os significados que se apresentam aos olhos do espectador a respeito da produção artística de Bergman, frequentemente, são contraditórios. Portanto, descreve-se o sagrado/profano, como sendo dois sintagmas interdependentes da ordem do alegórico. Por se tratarem de conceitos complexos e controversos, prima-se aqui, pelos

enquadramentos teóricos, sobretudo, aplicados a Flávio Kothe, Umberto Eco e Ismail Xavier, no que diz respeito ao discurso cinematográfico. Assim, foi a pesquisa foi elaborada para perceber o filme como ampla narrativa, concebendo-o, também, como uma unidade textual que se pode decodificar sob alguns prismas: produzir sensações e sentimento e construir imagéticamente, características simbólicas— som, cor ou textos empregados. Mas, também, é importante deixar claro que não procuraremos fazer uma análise fílmica que se baseia em processos de decupagem, por exemplo, ou no impacto que determinadas músicas têm sobre as suas obras. A dimensão musical não tem o destaque que possivelmente teria em outras análises; mesmo porque, os filmes selecionados nesse recorte não privilegiam esse recurso. Veja-se, a título ilustrativo somente, a homenagem feita a Mozart com o filme *Trollflöjten – A Flauta Mágica* (1974) ou aos solos de piano como declaração de solidão e de inquietude em *Höstsonaten – Sonata de outono* (1977). Justifica-se aqui, então, o que foi dito por Bergman: “Eu penso que o filme é ele mesmo música, eu não posso sobrepor música à música” (KAMINSKY; HILL, 1980, p. 12). Portanto, para este trabalho prevalecem proposições sobre o que é da ordem do sagrado e do profano, do ponto de vista da construção imagética em sua totalidade, entendendo como se configuram as inserções de modo alegórica, em cinco obras de Ingmar Bergman: *Smultronstället – Morangos silvestres* (1957); *Jungfrukällan – A fonte da donzela* (1959); *Såsom i en spegel – Através de um espelho* (1961); *Nattvardsgästerna – Luz de inverno* (1961) e *Tystnaden – O silêncio* (1962). O primeiro filme – *Morangos silvestres*— faz parte de uma

análise complementar, pois dará suporte à análise principal que contempla os filmes: *A fonte da donzela*, *Através de um espelho*, *Luz de inverno* e *O silêncio*. Os três últimos títulos são conhecidos como *Trilogia do silêncio*, *Trilogia da ausência de Deus* ou *Trilogia da fé*. Qualquer um dos respectivos títulos é admitido para classificar os três filmes.

Os filmes selecionados se entrelaçam de forma fundamentada com a definição de sagrado/profano, sendo dado destaque àqueles que melhor podem expressar essa definição, por meio de um exercício interpretativo. Há, ainda, um outro ponto que converge: entender como a dimensão do sagrado/profano, vem a formar a dialética em que se impõe e pressupõe o outro de forma que não se consegue compreender um conceito dissociado do outro. Contudo, a “pílula que se doura”, neste contexto, é o entendimento sobre a natureza dos atributos do sagrado na produção cinematográfica de Bergman, portanto, não há intenção de se tecer abordagens metodológicas ou determinadas apologias a termos ou nomenclaturas eclesiásticas específicas. O uso de ícones religiosos e demais simbolismos na construção espacial das obras do autor, preliminarmente, aparentam ser de natureza alegórica. Não obstante, faz-se importante entender a significação da alegoria sob um determinado aspecto nos filmes abordados. O entrelaçar entre os conceitos – sagrado/profano/alegoria – acima referenciados, não significa, contudo, que os filmes se assumam como ilustrações dos conceitos dados ou que sejam apenas determinados por estes. As obras estudadas servem como modelo de interpretação para o escopo da discussão desse trabalho.

A escolha pelas cinco obras – quatro principais e uma periférica – se dá, também, por todas elas pertencerem ao chamado terceiro período<sup>1</sup>, ou período de conteúdo simbólico, que começa em 1956 e vai até 1963. E, também, pelo fato de que a trilogia citada, aponta para um período no qual Bergman apresenta a sua descrença em Deus ou em qualquer forma de fé em algo que possa ser considerado superior ao ser humano.

O período simbólico do autor é o momento em que seus filmes mais se aproximam da condição humana, de sua natureza e de seu propósito, sob uma perspectiva rude, cruel e, muitas vezes, catastrófica. O ponto privilegiado pelo cineasta sueco, nos filmes destacados, é o do indivíduo como um ser com diferentes questionamentos em sua vida afetiva, profissional ou familiar. A partir destes referenciais, Bergman convida o espectador a fazer uma viagem

---

<sup>1</sup> A obra de Bergman é dividida em cinco períodos que compreendem momentos distintos de produção. Assim, pode-se perceber a caracterização das obras da seguinte forma: primeiro período (1945-1948) obras referentes à juventude – produções: *Crise* (*Kris*, 1945) *Chove sobre o nosso amor* (*Det regnar på vår kärlek*, 1946); *Um barco para a Índia* (*Skepp till Indialand*, 1947); *Música na noite* (*Musik i mörker*, 1947); *Cidade portuária* (*Hamnstad*, 1948); segundo período (1948-1955) obras de conteúdo psicológico – produções: *Prisão* (*Fängelse*, 1948); *Sede de paixões* (*Törst*, 1949); *Rumo à felicidade* (*Till glädje*, 1949); *Juventude* (*Sommarlek*, 1950); *Quando as mulheres esperam* (*Kvinnors väntan*, 1952); *Mônica e o desejo* (*Sommaren med Monika*, 1952); *Noites de circo* (*Gycklarnas afton*, 1953); *Uma lição de amor* (*En lektion i kärlek*, 1953); *Sonhos de mulheres* (*Kvinnodrom*, 1954); *Sorrisos de uma noite de verão* (*Sommarnattens Leende*, 1955); terceiro período (1956-1963) obras de conteúdo simbólico – produções: *O sétimo selo* (*Det sjunde inseglet*, 1956); *Morangos silvestres* (*Smultronstället*, 1957); *No limiar da vida* (*Nära livet*, 1957); *O rosto* (*Ansiktet*, 1958); *A fonte da donzela* (*Jungfrukällan*, 1959); *O olho do diabo* (*Djävulens Öga*, 1960); *Através de um espelho* (*Sasom i en spegel*, 1961); *Luz de inverno* (*Nattvardsgästerna*, 1961); *O silêncio* (*Tystnaden*, 1962); quarto período (1964-1980) obras de expressão crítica – produções: *Para não falar de todas essas mulheres* (*För att inte om alla dessa kvinnor*, 1964); *Persona* (*Persona/Manniskoättarna*, 1965); *A hora do lobo* (*Vargtimmen*, 1967); *Vergonha* (*Skammen*, 1967); *A paixão de Ana* (*En passion*, 1969); *O rito* (*Riten*, 1969); *A mentira* (*Beröringen/The touch*, 1971); *Gritos e sussurros* (*Viskningar och rop*, 1971); *Cenas de casamento* (*Scener ur ett äktenskap*, 1973); *A flauta mágica* (*Trollflöjten*, 1974); *Face a face* (*Ansikte mot ansikte*, 1975); *O ovo da serpente* (*Ormens ägg/Das Schlangenei/The Serpent's Egg*, 1977); *Sonata de outono* (*Höstsonaten/Herbstsonate*, 1977); *Da vidas marionetes* (*Ur marionetternas liv/ Aus dem Leben der Marionetten*, 1979); quinto período (1981-1991) obras de reconstrução genealógica – produções: *Fanny y Alexander* (*Fanny och Alexander*, 1982); *Depois do ensaio* (*Efter repetitionen*, 1983); *O rosto de Karin* (*Karins ansikte*, 1986); *Na presença de um palhaço* (*Larmar och gor sig till*, 1997); *Saraband* (*Saraband*, 1993). (LÓPEZ, 2003, p.35)



introspectiva, cujo destino nem sempre é agradável, devido às conotações um tanto fatalistas em relação aos desígnios humanos. É nesse sentido que se aborda como a presença da fé divina se apresenta nas películas pesquisadas. Acredita-se que ter fé é eliminar o estado de ruptura com o transcendental, aceitando riscos e sofrimentos. Tudo isso faz parte de um mal-estar existencial, pois ter ou estar em crise é inexorável à natureza humana. Não há como fugir das intempéries do cotidiano, mas há como se sustentar em algo espiritualmente superior que traga conforto às atitudes e aos sentimentos mais controversos. A fé seria, ainda que houvesse negação, algo essencial em Bergman? Para se chegar a uma resposta sobre essa questão, a tese foi dividida em cinco capítulos que procuram descrever o que seria a fé pela exposição de elementos profanos e/ou sagrados. No primeiro capítulo intitulado **Sobre a estética fílmica de Ingmar Bergman**, há abordagem sucinta da questão estética de maior expressividade na carreira de Bergman e que serviu de modelo de filmagem para outros cineastas – a utilização de primeiros planos para acentuar as características psicológicas de seus personagens. Não há como passar despercebido em relação à exteriorização dos sentimentos que ficam evidentes nos *close-ups*, como o do pastor luterano Tomas Ericsson (*Luz de Inverno*), da angústia de Karin, em *Através de um espelho*, da relação conturbada entre as irmãs Anna e Ester, do olhar questionador do menino Johan em *O silêncio*, ou ainda, das faces poéticas e transformadas em uma mesma pessoa, protagonizadas pelos personagens Alma e Elisabet Vogler em *Persona*<sup>2</sup>. Assim, Bergman utiliza-se de vasta simbologia do olhar, com um mesmo propósito: conferir inteligibilidade aos acontecimentos nos quais estamos imersos, seja

---

<sup>2</sup> Filme sueco de 1965, do gênero drama, escrito e dirigido por Ingmar Bergman

como protagonistas de nossas histórias ou como admiradores das histórias dos outros. Entender a utilização de simbolismos nas obras descritas nesse trabalho, principalmente, o destaque que os rostos têm em suas obras, constituem-se em expressão da alma e demonstram o quanto o cinema bergmaniano é intimista.

No segundo capítulo – que traz os **Pressupostos religiosos na cinematografia bergmaniana** – discutem-se aspectos que fizeram parte da formação pessoal e artística do autor. Faz-se uma breve imersão no campo do Protestantismo, pois seus filmes, principalmente os relacionados à *Trilogia do silêncio*, trazem a religião Protestante como pano de fundo. Como é natural para todos aqueles que procuram estudar a produção de Bergman, os conceitos de angústia, desespero e existencialismo seguiram uma leitura estabelecida pelas demonstrações de predileção do próprio autor, apresentadas em suas biografias e autobiografias. Portanto, analisa-se Søren Aabye Kierkegaard, Jean-Paul Charles Aymard Sartre e Johan August Strindberg. Obviamente que outros teóricos compõem o referencial no que concerne às obras do cineasta, contudo, os três autores citados são seminais na construção da imagem e da palavra na arquitetura fílmica proposta neste trabalho. Não tenho como intuito “mergulhar” no universo do existencialismo, do desespero ou da angústia, mas acredito ser tarefa quase impossível entender Bergman sem conhecer sua base literária, filosófica e religiosa.

No terceiro capítulo – **Do conceito de sagrado e profano em Bergman** – procuro cuidadosamente não me ater em demasia a conceitos ligados a denominações religiosas, ou que privilegiem o termo “sagrado” como algo

estritamente ligado à definição de religião, ou ainda, aos termos “bem ou “mal”. Para a entender o que é da ordem do sagrado e o do profano, optamos pelos autores Mircea Eliade e Rudolf Otto. Ambos se complementam em suas visões sobre o estudo do sagrado, contudo, apresentam definições diferentes. Eliade apresenta o sagrado como a manifestação das hierofanias, descobrindo como as estruturas mundanas classificam o aspecto sagrado e/ou profano de uma pessoa, algo ou lugar. Otto pretende abordar a compreensão da religião voltada à racionalidade e à moral, destacando para isso elementos irracionais e caracterizando como numinoso o específico da religião, o elemento *tremendum* cuja característica é o respeito temeroso diante do sagrado. Portanto, usaremos sempre que convier, uma ou outra definição.

No quarto capítulo – **Sobre a noção de alegoria em Bergman** – recorre-se, primordialmente, às obras de Umberto Eco. Precisávamos de uma bibliografia que trouxesse a definição de alegoria de forma sistemática e robusta, não se valendo apenas do plano alegórico como uma metáfora ampliada ou estendida, mas que, sobretudo, mostrasse que há diferenças simbólicas notadamente marcadas quando se opta por utilizar um determinado objeto como símbolo de algo ou de alguma coisa, e que, principalmente, antes de determinada situação ser considerada alegórica ou metafórica, ela percorre um amplo caminho de significações. Para exemplificar com propriedade a análise alegórica, utilizo-me, brevemente, da obra *Morangos silvestres*, por ser multissimbólica em sua forma. A escolha dessa película como complemento à discussão teórica se define pelo requinte de símbolos que se organizam em linhas sinuosas, com movimentos de

idas e vindas, instigando uma determinada sensibilidade visual por meio de reminiscências perturbadoras.

No campo da construção imagética-verbal podemos refletir como Bergman se vale de nossa capacidade de simbolizar, de criar diversos sistemas de codificação e decodificação para ampliar o conhecimento sobre nós mesmos e sobre o nosso mundo, por isso, provavelmente, mostre-nos o profano alegoricamente como uma forma de demarcar espaço para a territorialização do sagrado.

No quinto e último capítulo – **A tetralogia do silêncio** – há a análise fílmica proposta como escopo para esta tese. Neste capítulo abordo os filmes que fazem parte da *Trilogia do silêncio* – *Através de um espelho*, *Luz de inverno* e *O silêncio*, contudo, amplio a noção de trilogia para tetralogia, por entender que a representação conturbada do elemento “sagrado” desacreditado – ou a falta exacerbada de fé – começa com a obra “*A fonte da donzela*”. Portanto, essa obra marcaria o início de todos os questionamentos presentes nas outras três películas e soaria como uma introdução para o tema da “ausência de Deus”. Como os conceitos de sagrado e de profano e a noção de alegoria fazem parte do cerne desta pesquisa científica, em meio a múltiplas escolhas de referencial teórico presentes no universo acadêmico, procuramos escolher aquelas que poderiam dar respostas mais pertinentes e adequadas ao nosso escopo de pesquisa. Neste capítulo, estabelece-se uma ponte entre o discurso cinematográfico e a perspectiva humana de se crer em uma entidade superior, em um momento transcendente, que procura conduzir o espectador a um exercício de reflexão

psicológica e filosófica, a partir da narrativa fílmica que nos é oferecido. Contudo, não significa que não se reconheçam os mecanismos próprios do cinema, muito pelo contrário. Na própria composição estética dos filmes há dados conceituais suficientes, seja na sua esfera técnica, seja na sua esfera comunicacional, para desencadear ponderações que visam à valorização discursiva, a qual é de suma importância tanto para a hermenêutica da imagem fílmica quanto para as teorias do cinema que corroboram para o processo analítico em questão.

Ao pensarmos sobre a dualidade sagrado/profano, na presente análise, não consideramos somente a oposição que faz parte da definição de tal dualidade, mas a conjectura de duas forças que se repelem e se unem em um passo *continuum*. Assim, acreditamos que Bergman idealiza ações e personagens para além da imagem exposta. O diretor se vale de uma estética fílmica diferenciada, nos quais os primeiros planos se contrapõem aos planos gerais, a fim de criar múltiplas percepções no campo do estudo fílmico em questão. Observa-se não somente a amplitude dos lugares em que se enquadram as cenas, mas também, os detalhes, a expressividade gestual, características recorrentes nos personagens bergmanianos.

Para entender certas formações simbólicas em Bergman, pode-se partir do pensamento de Lévi-Strauss (1989, p. 30) que aborda o homem como um ser com profunda necessidade de ordenar sua experiência de vida, demonstrando que ele prefere qualquer ordem a perecer em meio ao caos. Seguindo o pensamento de Lévi-Strauss, percebe-se que a cultura e a vida formam um “sistema ordenado

de símbolos significantes” e que esses símbolos podem ser “as palavras, os gestos, os desenhos, os sons musicais, os artifícios mecânicos como, simplesmente, um relógio, ou objetos naturais – em verdade, pode ser qualquer coisa que esteja afastada da simples realidade e que seja usada para impor um significado à experiência” pois “a importância do significado na vida é o fim principal e a condição básica da existência humana” (1989, p. 31). Portanto, manter a fé seria uma das formas evidenciadas pelo homem para manter-se organizado, ordenar suas atitudes em meio às alegrias e decepções que se fazem presentes no dia a dia. Assim, nosso problema, aqui, procurou responder ao seguinte questionamento: pode-se pensar em relações profanas, nas quais a intenção é a apresentar a manifestação do sagrado, ou seja, o profano seria uma mera alegoria para o sagrado? Tal pesquisa chegou a uma resposta a respeito da tessitura de significados que compõem o sagrado, entendendo que a hipótese inicial é a de que a construção do elemento profano venha a desconstruir o sagrado para posteriormente reconstruí-lo.

## 1 SOBRE A ESTÉTICA FÍLMICA DE INGMAR BERGMAN

A carreira de Ernst Ingmar Bergman Akerblom, iniciada no teatro, teve como premissa as artes e a literatura, que foram amplamente utilizadas em seus filmes. Desta forma, indubitavelmente, é possível notar a riqueza de conteúdos entrelaçada ao virtuosismo técnico para compor e executar suas obras:

Podem imaginar um diretor de orquestra que não saiba tocar os diferentes instrumentos da orquestra? Incapaz de dizer aos músicos como devem tocar um determinado fragmento, fazer um movimento de arco de cima abaixo, que ritmo deve se imposto à melodia, etc. O que deve dizer é: faça uma pequena pausa aqui, acelere aí, respire nesse instante. Os músicos compreendem, então, do que se trata. Ocorre igual com os autores e técnicos. Em primeiro lugar há que dar indicações técnicas. (BJÖRKMAN; MANNS; SIMA, 1977, p. 65)

Estudioso do teatro de vanguarda, Bergman apresenta a estética da tragédia clássica em consonância com a tragédia contemporânea, caracterizando uma dimensão estética singular em relação à linguagem cinematográfica de sua época. Em meio a esse contexto, descrever o ser humano em sua tragédia cotidiana, particular, sem escapatórias, pode ser entendido como um fenômeno estético que, posteriormente, serviria de modelo de produção para outros cineastas.

Bergman desenvolveu um estilo para lidar com o interior humano, e ele é o único entre os diretores a explorar plenamente o campo da batalha da alma. Com impunidade ele volta sua câmera para rostos por períodos de tempo impensáveis enquanto atores e atrizes lutam com suas angústias. Veem-se grandes intérpretes em extremo *close-up*, mais longo do que o recomendado em qualquer manual cinematográfico. Rostos eram tudo para ele. Close-ups. Mais closes. Closes extremos. Ele criou sonhos e fantasias e os misturou à realidade de forma habilidosa que aos poucos um sentido do interior humano emergiu. Ele usou imensos silêncios com tremenda eficácia. O terreno dos filmes de Bergman é diferente do de seus contemporâneos. Combina

com as praias desoladas da ilha rochosa onde viveu. Ele encontrou um jeito de mostrar a paisagem da alma<sup>3</sup>. (BERGMAN, 2013, p. 9)

Dois fatores essenciais moldam as obras de Bergman – imagem e enquadramento. Ao se analisar os filmes do autor, tem-se a sensação de que as imagens “falam por si mesmas”; calam-se as vozes de seus personagens para que seus rostos expressem desejos e aflições. O primeiro e o primeiríssimo plano são as principais figuras retóricas na diegese bergmaniana, cuja escritura fílmica permite uma reflexão sobre a personalidade humana que ultrapassa a ordem do que é meramente visível.

### 1.1 SOBRE A POTÊNCIA DA IMAGEM

Em Bergman, os enquadramentos são fundamentais para a potencialização das imagens, pois procuram permitir uma experiência estética voltada à psique do espectador. No cinema bergmaniano não é somente o visual que está em jogo, mas a sensação que essas imagens procuram produzir – estimulando o espectador por meio de uma sensibilidade afetada (na acepção de *affectus*). O autor produz uma imagem-sensação que prima pelo recurso estésico mexendo com o sensual, porém, um sensual que não é erótico, mas que tende a nos levar a uma intensa sensação tátil, an-estesiando-nos.

Tentar dar uma significação global à obra de Ingmar Bergman, fazer uma síntese de seus elementos constitutivos, é antes de tudo deixar-se embalar por uma série de imagens-mães que deixaram em nossa mente um traço indelével, signo de uma potência visual extraordinária. São imagens, sempre marcadas por uma grande beleza

---

<sup>3</sup> Fragmento de texto publicado na íntegra por Woody Allen, no jornal *The New York Times*, em 18/09/1998.



plástica, que não constituem somente as fulgurações do estilo bergmaniano, mas imagens que trazem no interior de si mesmas a significação dos filmes e sobretudo sua tonalidade dramática, seu ritmo lento cortado por impulso de emoções. (...) ver um filme de Bergman é meditar, é ir o mais fundo no âmago do ser humano, é viajar por um planeta estranho à procura de uma chave que possa abrir nosso próprio cárcere para nos libertar de nós mesmos, nos fazer sair das trevas, acendendo a chama para que possamos caminhar melhor no nosso mundo interior. (...) rostos em sua terrível nudez, em sua beleza muda, traduzindo sentimentos. O que interessa é a alma, o rosto e o que está atrás do rosto. E o caminho para penetrar na alma de um ser humano começa pelo rosto. Se a obra de um artista se define pela fidelidade a uma temática, então esse artista é Bergman, o cineasta da alma, mas também o cineasta do corpo, da pesquisa gestual do corpo, da presença física de personagens integradas ao cenário, personagens que fazem avançar a ação na medida em que são colocadas em cena como no teatro. (...) A arte de viajar por dentro das pessoas, eis uma das essências bergmanianas. A viagem como forma simbólica de atingir um objetivo ou como um meio de estruturar o próprio filme (...). Em suas viagens, Bergman procura distinguir a vida exterior da vida interior, a vida estética da vida ética, depois de passar desta última a uma vida sobrenatural, para não dizer religiosa. Deus e o amor estão sempre presentes na obra do cineasta, mas se o amor existe como uma realidade na vida dos homens, Deus permanece como uma dúvida, nos seus silêncios e no seu mistério. É justamente afrontando esse silêncio e esse mistério

o que Bergman lança as suas interrogações e nos remete a uma responsabilidade interior, na qual nos apercebemos ser impossível exprimir o inexprimível, comunicar o incomunicável, traduzir o intraduzível. (MAGALHÃES, 1988, p. 15)

Os primeiríssimos planos demonstram a expressão da alma. Os rostos expõem o que vem do interior e assimilam o que vem do exterior; é devido ao poder das imagens que se estabelecem laços afetivos ou não, que se interpreta e se compreende a narrativa fílmica de Bergman. Não há como fazer uma descrição detalhada de todos os rostos emblemáticos filmados pelo cineasta, porém, aqui, alguns rostos são destacados pelo enquadramento atípico à época nos quais foram filmados. Em *Persona* (1965)<sup>4</sup> – (fig. 01), o plano de dois rostos

---

<sup>4</sup> A atriz Elisabet Vogler deixa de falar após ter representado num teatro. Seu mutismo em relação aos que a rodeiam é total. É então internada numa clínica. Não está doente, mas escolheu o silêncio. Em companhia de uma enfermeira. Alma, vai viver em uma ilha. As duas

justapostos primeiramente e, posteriormente, fundindo-se completamente, evidencia o lado sombrio de cada personagem ou, ainda, pressupõe que se trate da mesma pessoa, com os mesmos pensamentos.

FIGURA 01 – FOTOGRAFIAS DE SVEN NYKVIST



Aglutinação dos personagens de Liv Ullmann (Elisabet Vogler) e Bibi Andersson (Alma).

Para Bergman, os rostos de cada personagem no plano filmado: “(...) têm um lado bom e um lado ruim e devo dizer, para a história, que esta imagem é uma reunião dos lados menos atraentes do rosto de Bibi e do rosto de Liv” (BJÖRKMAN, 1977, p. 165). A técnica de utilizar planos fechados para destacar rostos é uma característica particular da obra de Bergman e acabou por se tornar sua marca registrada: “o recurso foi utilizado desde seus primeiros filmes, como em *Música na noite*, obra de 1947, até o último dirigido pelo realizador, *Saraband*, de 2003” (BUCHMANN, 2010, p. 14).

---

mulheres enfrentam situações várias, sendo a intimidade entre elas cada vez maior. Com isso se estabelece uma troca constante de intimidades (BERGMAN, 1996, p.414).

Não somente rostos são destacados em Bergman, mas o conceito de rostidade<sup>5</sup>. O autor se utiliza de imagens de outras partes do corpo partindo do princípio do ponto de vista, direcionando a maneira como o espectador deve olhar pelo “olhar” da câmera. Assim, em *Persona*, as mãos do personagem sobre o ecrã, destacam-se mais que o próprio rosto (fig. 02).

FIGURA 02 – FOTOGRAFIA DE SVEN NYKVIST



Plano de sequência da mão que “acaricia” um rosto.

---

<sup>5</sup> As teses de Deleuze a respeito do cinema foram desenvolvidas em duas obras – *Imagem-movimento* e *Imagem-tempo*, publicadas na década de 1980 e trazem o conceito de rostidade aliado ao cinema. Essa palavra vem do original em francês, *visagéité* e é um neologismo derivado de *visage* (rosto). Assim, pode-se dizer que um rosto não significa somente um rosto, mas que pode ser um objeto, ou um corpo todo que desempenha a função de um rosto. Nesse sentido, desenvolvem-se, segundo Deleuze e Guattari, questões sobre o conceito de rostidade que utilizam como exemplo closes, primeiros planos do cinema. Desta forma: “O *close* de cinema trata, antes de tudo, o rosto como uma paisagem, ele se define assim: buraco negro e muro branco, tela e câmera” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 43).

Cumprе ressaltar que há um enquadramento semelhante no filme *O silêncio* (1962) com a presença do mesmo ator (fig. 03). Todavia, nos espaços fílmicos distintos, as mãos assumem posturas distintas. Na figura 02, as mãos parecem acariciar um rosto, dar-lhe vida, e a expressão facial do personagem sob a tela “sugere” receber o carinho feito quando os olhos se fecham “experimentando” a sensação das mãos do garoto. Já na figura 03, as mãos do menino tentam “tocar” instrumentos de guerra; não afagam, mas parecem empurrar os carros bélicos rumo ao um destino nada agradável, conforme é apresentado em *O silêncio*.

FIGURA 03 – FOTOGRAFIA DE SVEN NYKVIST



As mãos “tocam” os blindados.

Em todas as cenas apresentadas, Bergman traz o “cinema de câmera”, que se define como aquele que utiliza poucos ambientes e poucos personagens. Isso se constitui na capacidade de enveredar o espectador, de colocá-lo “presenciando” os sentimentos do personagem:

Quanto mais uma cena for violenta, cruel, terrível, brutal, inconveniente, mais será indicado fazer da câmera um agente de comunicação objetivo. Se a câmera mexe e começa a se movimentar um pouco em cada direção, perde-se muito do efeito. É o espectador que deve ser tocado, não é? É ele que deve ser atingido, e se a câmera intervém muito e começa a contar o que ela pensa da situação, ela constitui muitas vezes um obstáculo, o espectador não se emociona da mesma forma. A história contada por Alma não deve somente perturbar Elisabeth, ela deve também perturbar você, perturbar o sistema de projeção e de sugestão que está você, mantendo a câmera imóvel, o efeito é muito mais brutal, muito mais drástico e muito mais verdadeiro. Imagine um pouco a cena filmada por câmera móvel e fusões! (...). (BJÖRKMAN, 1977, p. 171)

Em *Sommaren med Monika* – *Mônica e o desejo* (1952) – (fig .04), em uma das cenas, enquanto toma uma bebida em um bar e ouve a música que vem de um Jukebox, ao lado de um de seus amantes do passado, Mônica acende um cigarro; a filmagem realizada em primeiríssimo plano denota que a partir dali a vida do personagem tomaria uma nova forma, ou melhor, voltaria à forma que tinha antes de envolver-se com o seu marido Harry. O personagem de Mônica deixa de olhar para um dos personagens e passa a olhar fixamente para a câmera.

Algo semelhante seria realizado anos depois por Jean Luc Godard, no final de *O Acochado*, quando a protagonista olha para a câmera como que perguntando sobre o que fazer. Godard acrescentou mais, fazendo um corte na sequência dramática para que o ator comentasse a ação com o público. Bergman deu o passo seguinte: ao filmar *Paixão de Ana*, em 1969, fez seus atores conversarem com a câmera, falando sobre o papel que estavam desempenhando. Não só era uma ruptura na narrativa como representava um novo conceito de cinema. Um novo conceito em que o close-up, a câmera fechada no rosto, seguia sendo a

marca do autor. E isso vinha de muito antes. Em *Música na noite*, filmado em 1947, o personagem de Birger Malmsten recebe um tiro de fuzil na cabeça. Para representar a dor lancinante que sentia, Bergman optou por fixar a câmera em um big close-up do olho do ator, sobrepondo a ele as imagens de uma bigorna sendo atingida pelo martelo. Logo depois, em *Prisão*, filme de 1948, mostra um big close a atriz Doris Svedlung, durante um sonho, absolutamente impactada pela visão do estrangulamento de um boneco que representa seu filho, transformado em peixe. *Prisão* é o primeiro filme que apresenta o que seria conhecido, no futuro, como a estética bergmaniana. (BUCHMANN, 2010, p. 76)

FIGURA 04 – FOTOGRAFIA DE GUNNAR FISCHER



Mônica fixando o olhar na câmera.

Esse enquadramento rompeu com o paradigma de filmagem vigente, pois fez com que “pela primeira vez na história do cinema um ator estabelecesse (*sic*) um contato direto e impúdico com o público” (BERGMAN, 1996, p. 294).

A sensibilidade fílmica exposta nas obras de Bergman, por meio do elemento autobiográfico (recorrente em suas obras) com temas que tratam do amor, da solidão, da maldade humana, dos relacionamentos amorosos ou da crise da fé religiosa, deixam de ser apenas questões pessoais e passam a ter viés universal, compondo uma estética marcante, peculiar em meios a outras obras do mesmo gênero. E é devido ao seu amplo domínio técnico no campo da imagem,

que as obras de Bergman podem ser identificadas como cinema autoral, pois: “o cinema de autor, sendo teoria ou política, professa a necessidade de um cinema autoral, partindo da premissa de que se trata de uma forma artística – a exemplo da pintura e da literatura – possibilitando ao artista a realização de trabalhos em que se façam perceber a sua individualidade e o seu senso estético enquanto criador” (TEIXEIRA, 2014, p. 24).

Talvez, por sua escritura fílmica muito particular no que se refere aos temas comuns em sua obra, seja pelo viés autobiográfico ou pelas questões existenciais do ser humano, os filmes de Bergman possam ser vistos como “poesia visual”, uma vez que fazem com que o espectador oscile entre o que é da ordem do consciente e do inconsciente, da realidade e do sonho.

## 2 DO CONCEITO DE SAGRADO E PROFANO EM BERGMAN

### 2.1 SOBRE A REPRESENTAÇÃO DO SAGRADO E DO PROFANO

Conceituar o que é o sagrado é uma tarefa um tanto complexa, pois consideramos que não se deve pensar no sagrado apenas pelo teor da religião. É demasiadamente comum a ideia de que os termos sagrado e religião sejam sinônimos. Também, em mesma proporção, não se pode pensar no sagrado sem pensar no profano. Desse modo, veremos o conceito do sagrado em Bergman de forma ampla. Não nos limitaremos a uma única definição, ou melhor, a definição que aproxima o sagrado da mera apresentação de ícones religiosos ou de homílias sacerdotais. O sagrado será analisado como uma perturbação dos sentidos, ou, ainda, como algo que venha a dar sentido à construção cênica no cinema de Bergman.

### 2.2 O USO DO TERMO – SAGRADO

Etimologicamente, o termo sagrado origina-se do latim – *sacrátus* – que se define como o ato de “sagrar”, ou seja, divinizar. Esta relação de alguma coisa que é sagrada com o divino, faz dela motivo de devoção e respeito religioso por representar uma dimensão maior que a do próprio homem. É a dualidade sagrado/profano que, interligando-se e opondo-se, dá sentido ao mundo. O caráter da condição do sagrado em oposição ao profano é definido em Mircea Eliade como uma hierofania.

Na obra *O Sagrado e o Profano* (2000), Eliade apresenta-nos o conceito de hierofania, derivada de duas palavras gregas: “*hierós*” (santo, sagrado) e “*fanein*” (manifestar), como toda e qualquer manifestação do sagrado, ou seja, uma metamorfose simbólica dos objetos. Como afirma Eliade: “para aqueles que têm uma experiência religiosa, toda a Natureza é suscetível de revelar-se como sacralidade cósmica” (2000, p. 18). Deste modo, o sagrado se apresenta como uma estrutura em sua acepção, na medida em que dota de significados a realidade



imediate enquanto hierofania, dando condições ao homem de ter uma experiência cotidiana nesse universo sacralizado.

Ainda, segundo Eliade: “a forma religiosa tende a separar-se das condições de tempo e de lugar e a tornar-se universal, a reencontrar o arquétipo” (2000, p. 119). Nessa perspectiva, há a tendência da história das religiões em se reduzirem a formas arquetípicas. Isso vem a constituir-se na concepção das hierofanias, na medida em que tudo que o homem dotou de significado religioso é parte de um processo de impregnação simbólica do cotidiano. A existência universal das hierofanias é parte preponderante da interpretação cunhada por Eliade sobre o mundo religioso como distinto da homogeneidade funcional do mundo profano, então para o autor:

em qualquer sítio que fosse, num dado momento histórico, cada grupo humano transubstanciou, pela parte que lhe tocava, certo número de objetos, de animais, de plantas, de gestos, em hierofanias, e é muito provável que, no fim das contas, nada tenha escapado a esta transfiguração, prosseguida durante dezenas de milênios da vida religiosa. (ELÍADE, 2000, p. 35)

A dialética entre sagrado e profano é a esteira sobre a qual Elíade dispõe a análise das religiões, enfatizando o sagrado como algo que se manifesta ao homem como totalmente distinto dos outros fenômenos, “algo de ordem diferente”:

O homem toma conhecimento do sagrado porque este se manifesta, se mostra como algo absolutamente diferente do profano. A fim de indicarmos o ato da manifestação do sagrado, propusemos o termo hierofania. Este termo é cômodo, pois não implica nenhuma precisão suplementar: exprime apenas o que está implicado no seu conteúdo etimológico, a saber, que algo de sagrado nos revela. Poder-se-ia dizer que a história das religiões – desde as mais primitivas às mais elaboradas – é constituída por um número considerável de hierofania – pelas manifestações das realidades sagradas. (...) Encontramos diante do mesmo ato misterioso: a manifestação de algo “de ordem diferente” – de uma realidade que não pertence ao nosso mundo – em objetos que fazem parte integrante do nosso mundo “natural”, “profano”. (ELÍADE, 2000, p. 17)

A dimensão simbólica dos objetos, dos lugares ou até mesmo da presença de alguém poderá vir a ter uma condição especial, se nela se manifesta algo de indescritível, de transcendente. Pode-se inferir que, diante do sagrado, o homem vivencia um sentimento de nulidade e de submissão, tendo em vista que esta experiência se manifesta de uma maneira completamente diferente do viver profano:

para aqueles a cujos olhos uma pedra se revela sagrada, a sua realidade imediata transmuta-se numa realidade sobrenatural. Por outros termos, para aqueles que têm uma experiência religiosa, toda a Natureza é suscetível de revelar-se como sacralidade cósmica. O cosmos na sua totalidade pode tornar-se uma hierofania. (ELIADE, 2000, p. 26)

No catolicismo, por exemplo, o sagrado é representado pela devoção às imagens, proporcionando um temor maior ante a questão da santidade.

Também, é importante destacar que o uso do conceito de sagrado foi oficializado no cerne dos estudos da religião, no trabalho de Rudolf Otto, intitulado *Das Heilige* (ou *O Sagrado*), 2014. O autor realiza uma abordagem da religião não somente pelo viés histórico. O século XX na Europa, e consideravelmente na Alemanha, consolidou as perspectivas em torno da fenomenologia da religião, principalmente, na escala da experiência do sagrado.

Otto afirma que o sagrado se origina por meio do racional e do irracional, contudo, somente o racional não se seria a imagem do sagrado. Pela via do racional não se pode fazer a apreensão do senso e do sentido do sagrado, que por diversas vezes é somente analisado pelo viés religioso. Quando percebemos um objeto de modo particular, com uma visão singular ou intimista, acabamos por apreendê-lo de alguma forma, partilhamos da experiência sensorial que ele nos proporciona, pois caso contrário, não seria possível defini-lo ou experienciá-lo em sua plenitude.

As religiões se apresentam como experiências diversificadas do sagrado, que podem se acontecer em conjunto de expressões, de representações, marcadas por rupturas. Assim, o sagrado não tem apenas um conceito universal onipresente nas diferentes religiões, mas implica em uma forma simbólica.

O sagrado e o profano formam uma via dupla em que um constroi e desconstrói o outro, demonstrando ser extremamente difícil entender tais conceitos de formas separadas.

Em Otto e Elíade há duas visões para o entendimento do sagrado, que de alguma forma, complementam-se. No primeiro, o sagrado é um sentimento religioso, é a busca pelo transcendente cuja característica é a mesma a todos os povos e culturas em todos os tempos; no segundo, o sagrado é hierofânico, podendo manifestar-se a partir do caráter simbólico que determinado objeto ou sujeito assume em um espaço e/ou contexto. Portanto, as obras bergmanianas serão visitadas pelas definições propostas tanto por Elíade quanto por Otto, considerando que ambas podem ser utilizadas em diversos momentos nesta tese.

### 3 SOBRE A NOÇÃO DE ALEGORIA EM BERGMAN

Originária do grego, a palavra alegoria vem de “*allós*” – outro – e de “*agourein*” – falar – (HANSEN, 1986, p. 07). O termo é utilizado como uma forma de expressão, em que se “diz b para significar a”; portanto, constitui-se na substituição de um pensamento por outro, mantendo uma relação de semelhança entre o significante e seu significado. O termo se define como “um tropo de pensamento, uma metáfora continuada, capaz de exprimir ou representar de forma concreta uma ideia abstrata” (HANSEN, *ibid*, p. 283).

Nos filmes propostos para essa tese, há imagens com significados peculiares e espaços internos e externos que adquirem valores simbólicos no contexto das obras. Analiso as obras citadas dentro do contexto do sagrado, como um elemento alegórico corrente no trabalho do diretor. As películas abordadas nessa pesquisa classificam-se como sendo do “Terceiro período de Bergman” – (1956 - 1963), ou seja, obras de conteúdo explicitamente simbólico (LÓPEZ, 2011, p. 36). Este período, definido como simbólico, em sua quase totalidade, apresenta obras cuja temática é da ordem da religião, ou seja, o sagrado é apresentado, principalmente, por esse viés, ou talvez, por uma transfiguração alegórica.

Poderíamos entender o processo fílmico de Bergman como uma equação em que um todo real – o profano - (A) se sobrepõe ao ideal - o sagrado- (B), ou seja, “A” representaria o profano e “B” o sagrado. Assim, não há simplesmente uma sobreposição de significados: há a transformação da própria identidade de elementos relacionados.

Emprego o termo simbólico/alegórico com o intuito de reconhecer, entre as diversas estratégias narrativas do cinema de Bergman, aquela que, por sua estrutura imprecisa ou enigmática, suscita uma decodificação, ou seja, uma leitura alegórica da obra por parte do espectador. Contudo, sem o conhecimento de determinadas convenções culturais ou das circunstâncias históricas em que os elementos simbólicos orientados (elementos alegóricos decodificáveis) são contextualizados em uma obra, pode-se perder a chave interpretativa, a estratégia simbólica que configura o enredo fílmico. Sobre a interpretação das alegorias, Ismail Xavier afirma que se hoje não existe uma preocupação exacerbada em desvendar a intenção do emissor ao elaborá-las, há, por parte das “leituras dominantes”, a prática de relacionar a leitura alegórica aos sistemas conceituais, com o intuito de gerar referências para diferentes interpretações.

Pensar como o sagrado se constrói, alegoricamente, no cinema de Bergman, é entender como as imagens e os símbolos por ele utilizados, sobretudo, os símbolos religiosos, mostram algo que vai além do olhar do espectador, além de um mero entendimento sobre a narrativa fílmica.

É basilar inferir outros conceitos, fazer outras “leituras” sobre a construção imagética da dualidade sagrado *versus* profano exposta nessa pesquisa.

O termo símbolo faz alusão ao uso dos signos conforme o modo simbólico. Este, conforme Eco, apresenta uma definição muito particular chamada de “nebulosa de conteúdo”, entendida como:

uma série de propriedades que se referem a campos diversos e dificilmente estruturáveis de uma dada enciclopédia cultural: tanto que

cada um pode reagir diante da expressão, preenchendo-a com propriedades que mais lhe agradam, sem que nenhuma regra semântica possa prescrever as modalidades da interpretação correta. (ECO, 1991, p. 219)

A alegoria pode apresentar códigos iconográficos conhecidos, enquanto o modo simbólico apresenta características de algo que ainda não totalmente codificado, absorvido. Essas definições ressaltam o dinamismo que as imagens têm na tela de cinema.

A ambiguidade de significado do símbolo suscita um conteúdo que pode apenas fazer alusões, analogias, destacando uma nebulosa de conceitos possíveis. O que muito possivelmente vem a ser o regime alegórico da imagem.

O conceito de nebulosa pode-se aplicar, em determinadas circunstâncias, aos filmes de Bergman. Como explicar os elementos sagrados pelo olhar profano? Como suscitar que a cruz, elemento predominantemente sagrado, seja dimensionada como símbolo do fracasso? Da morte? Da vida? Outro significado qualquer, ou ainda, que seja meramente uma cruz? Ocorre que o signo, no caso da cruz, pode perder o vínculo com significados já codificados socialmente e caracterizando novas nebulosas de conteúdo.

A descrição obsessiva de alguns ícones, como no caso da imagem de Cristo em algumas obras de Bergman, que se apresenta aparentemente deslocada no contexto da obra, expondo para além das circunstâncias comunicativas, induz o espectador bergmaniano a inferir sobre múltiplas possibilidades simbólicas. Um Cristo dentro de uma igreja cristã estabelece, praticamente, uma relação clichê, mas a mensagem vai além do sentido literal. Como esse Cristo está de fato representado?

A alegoria preserva certo sentido para o modo simbólico, que por meio de regras de leitura o restringem a uma simbologia mais orientada, menos “aberta”. A leitura alegórica reduz as possibilidades de numerosas escolhas interpretativas, próprias da construção simbólica. Portanto, teríamos um esquema pensado da seguinte forma:

SÍMBOLO



MODOSIMBÓLICO → ALEGORIA

(...) a Justiça, belíssima ideia abstrata, aparece configurada por uma mulher de olhos vendados, com uma espada na mão, a sustentar uma balança. Cada um desses elementos tem um determinado significado: os olhos vendados, a igualdade de todos perante a lei; a espada, a força de poder impor as decisões; a balança, o sopesar dos atos postos em julgamento. (KOTHE, 1986, p. 14)

Nesse contexto de discussão, não pretendo fazer uma exploração de como os símbolos religiosos se configuram nas cenas fílmicas analisadas, mas procuro centrar-me, neste momento, na imagem da cruz, do Cristo crucificado, por ser a expressão máxima do Cristianismo e recorrente no cinema de Bergman.

Na cristandade, a cruz representa a vitória de Cristo sobre a morte e sobre o pecado, já que, segundo suas crenças, graças à cruz Ele venceu a morte em si mesma e resgatou a humanidade da condenação. Os católicos, ortodoxos e coptas fazem o sinal da cruz, movimentando sua mão direita e desenhando uma cruz sobre eles mesmos, para iniciar suas orações e ritos cotidianos. O sinal da cruz já era uma prática comum dos cristãos na época de Santo Agostinho (século V). (...) Foi no século IV quando a cruz se tornou, pouco a pouco, o símbolo predileto para representar Cristo e seu mistério de salvação. (...) As primeiras representações pictóricas ou esculturais da cruz mostram um Cristo glorioso, com uma longa túnica e uma coroa real: está na cruz, mas é o vencedor, o Ressuscitado. Só mais tarde, com a

espiritualidade da Idade Média, Cristo começou a ser representado em seu estado de sofrimento e dor.<sup>6</sup>

A cruz pode significar tanto a salvação como a destruição de Cristo, dependendo da leitura, do imaginário simbólico e do credo que se tem. Para o Cristianismo, a cruz do sofrimento e da morte não é anulada, mas ressignificada a partir da ressurreição de Cristo.

Em três imagens que seguem, devido à iconicidade própria à cruz, destacada nas obras *Sétimo selo* (Figura 05), *A fonte da donzela* (Figura 06) e *Luz de inverno* (Figura 07), sua interpretação adquire plurissignificações, além do significado notório, apontando para a outras leituras do conteúdo. Portanto, dependendo do texto fílmico em que a cruz está inserida, seu significado convencional pode ser ressignificado, neste caso, alegórico.

FIGURA 05 – FOTOGRAFIA DE GUNNAR FISCHER



Monge penitente no filme *O sétimo selo*.

<sup>6</sup>Disponível em <http://pt.aleteia.org/2014/08/20/como-nasceu-o-simbolo-cristao-da-cruz/>



FIGURA 06 – FOTOGRAFIA DE SVEN NYKVIST

Töre e Märeta no filme *A fonte da donzela*.

FIGURA 07 – FOTOGRAFIA DE SVEN NYKVIST

Pastor Tomas no filme *Luz de inverno*.

As três figuras de Cristo, pregado em uma cruz, podem ser entendidas como a impotência de Deus, que não foi capaz de salvar seu filho e não será capaz de salvar os outros. Essa impotência<sup>7</sup> é mensurada de diferentes formas nas

---

<sup>7</sup> Observo que deixarei para tratar da questão da impotência, ou do silêncio de Deus, ao longo dos demais capítulos que tratam da construção do sagrado *versus* o profano.

películas. Nas figuras 01 e 02 ambos os personagens se apresentam de forma semelhante: com as mãos em posição de súplica. Contudo, na figura 01, Cristo está deitado, quase submisso às vontades daqueles que o carregam – ou, ainda, na mesma condição de desgraça do povo dominado pela peste negra – trágica pandemia ocorrida na Europa, na Idade Média. Na figura 02, o “salvador” está ao alto (posição tipicamente conhecida pelos cristãos). Demonstra-se a crença em um ser onipresente, onisciente e onipotente. “*Salve-nos do pecado, da vergonha e do mal*”, suplica o personagem Märeta, em *A fonte da donzela*, à imagem de Cristo (figura 02), na companhia do marido (também um bom cristão, mas talvez, não tanto quanto a esposa). Märeta não somente invoca proteção como flagela-se com pingos de vela quente, em uma sexta-feira da paixão, data simbólica para os cristãos. Conforme exposto por José Maria Mardones, essa seria a imagem de um Deus juiz e amparador cuja característica apresenta:

fortes raízes na concepção de Deus que afeta profundamente a sensibilidade do fiel. O Deus Criador é a origem e a sustentação da existência. É a imagem que proporciona “sentido” e “chão” ou alicerce para este mundo e para toda a realidade. Para a grande maioria, sem Deus Criador não saberíamos a quem atribuir a existência das coisas. O acaso ou a necessidade não são suficientes. A realidade sentir-se-ia órfã. (MARDONES, 2006, p. 186)

Porém, em outra via antagônica, há a “representação do Deus autoritário e castigador que pode sempre ganhar nova vida em nosso inconsciente e ser favorecida por situações de atmosfera “fundamentalista” (MARDONES, 2006, p. 187). Expõem-se construções imagéticas polissêmicas de um símbolo quenótico que na visão de Bergman seria: “um deus cristão assimilado a um poder destruidor, terrivelmente perigoso para o homem e que se dirige às forças destruidoras obscuras do indivíduo ao passo que é o contrário que devia se produzir” (BERGMAN *apud* BJÖRKMAN, 1977, p. 136). Em contrapartida, na figura 03, em *Luz de inverno*, o pastor e a figura de Cristo apresentam-se na mesma posição. Estão ambivalentes. São impotentes. Ambas as faces se delineiam caídas, gélidas, revelando, aparentemente, um estado de desarmonia espiritual. A imagem parece transcender o fracasso constituído “naquele” que

não pôde salvar a si. Bergman, com a constante repetição dessa imagem, ainda que de diferentes ângulos, torna o significado convencional do Cristo mortificado “naturalmente” estranho ao espectador – a imaginação simbólica pode suscitar a mensagem de que não há salvação espiritual. Conforme apontado em citação anterior, é a partir da Idade Média que Cristo passa a ser apresentado com feições de dor e sofrimento. Bergman se aproveita dessa concepção, mais realista do sofrimento de Jesus, para demonstrá-lo de forma pessoal e expressiva, exteriorizando a ironia da vida que acontece quando se roga, em tese, a algo ou alguém incapaz de ajudar. Cruz e Cristo – figuras alegóricas que remetem ao totalmente Outro.

Nada impede, e muitas vezes provavelmente acontece, que o que nascera como alegoria (nas intenções de um remotíssimo autor) funcione para os destinatários estranhos a sua cultura como estratégia simbólica do autor. Ou que, sem gerar suspeitas, deslize na pura literalidade. (ECO, 1991, p. 244)

A releitura da cruz pode demonstrar o processo eversivo da sacralidade que Bergman expõe em suas produções: “Enquanto convenção, a alegoria tende a ser a linguagem da repressão (a não ser que seja usada por forças libertadoras); enquanto alteridade tende a ser a linguagem da subversão, da mudança da ordem statuída” (KOTHE, 1986, p. 67).

Por mais ficcional e fantasiosa que possa parecer uma obra, ela é uma parte da realidade, da qual não escapa. Fora da realidade a fantasia não tem sentido (...) entre o que ela nos diz em relação à realidade e à própria realidade, há uma similitude muito maior com o processo de significação alegórica do que parece à primeira vista. (KOTHE, 1986, p. 14)

(...)conecta, mantendo-os, porém, distintos, um mundo narrado (espaço-tempo dietético) e um universo de referência que pode ser histórico (com frequência, o próprio contexto da obra) ou de natureza conceitual. (XAVIER, 2007, p. 15)

No cinema de Bergman, diferentes tipos de “leituras” podem ser realizados sem haver a preocupação com o grau de consciência ou intenção por parte do autor. Em seus filmes, não se procuram por significados “intencionais” ou conscientes, mas por aquilo que o discurso cinematográfico vem a inferir na construção imagética, compartilhando um encontro que, entretanto, não pode ser visto apenas como uma relação dual (filme-mais-espectador), isolada de todos os tipos de influências contextuais.

### 3.1 SOBRE *MORANGOS SILVESTRES*

O professor Isak vai ser promovido a doutor na Universidade de Lund. À noite sonha que se encontra numa cidade desconhecida, despovoada. Um caixão cai de um carro funerário. Uma mão aparece sob a tampa do caixão e agarra o professor Borg, que se vê em seguida deitado, ele mesmo no caixão.

Em vez de tomar o avião para Lund, Isak Borg decide ir de carro. Leva sua nora Marianne como companhia. Durante a viagem Marianne fala da

sua vida matrimonial com Evald, filho de Borg, comentando as relações frias existentes entre ele e o pai. Isak Borg para o carro junto a uma floresta. Conta então que era ali que ele e seus irmãos moravam no verão, há muitos anos. Marianne vai até a borda do lago para ali nadar um pouco. Isak se entrega a recordações. Ele vê seu irmão Sigfrid beijar Sara, que é a menina querida de Isak.

Depois é despertado por uma jovem que pede carona. O nome desta moça é justamente Sara. Ela e os rapazes que a acompanham, Anders e Victor, entram no carro de Borg. Depois têm quase uma batida com outro carro, que acaba por ir para a valeta. Borg dá carona ao casal desse carro. Entre os novos passageiros, o senhor e a senhorita Alman, começa uma discussão. Esta se torna desagradável a ponto de Marianne pedir ao casal para deixar o carro. Depois do almoço Isak Borg faz uma visita a sua mãe que é muito idosa.

Ao continuar a viagem Borg volta a ter o mesmo sonho. Quem ganhou o amor de Sara foi seu irmão Sigfrid. Depois se vê submetido a um exame pelo senhor Alman, que o acusa de ser frio, não ter sentimentos. Numa clareira de floresta Borg vê sua defunta esposa num encontro que tem com seu amante. Marianne conta a Isak que está grávida, e que o motivo da crise matrimonial com Evald é ele não querer se responsabilizar pela criança. Borg é promovido a doutor honorário. Quando vai se deitar, os jovens a quem deu carona vão felicitá-lo. Fala com Evald e Marianne. Volta a recordar sua infância. Ele e Sara chegam a lugar onde crescem morangos silvestres, junto a

um lago. Da outra margem, Isak Borg vê os pais que acenam para ele. (BERGMAN, 1996, p. 403)

Por diversas vezes, *Morangos silvestres* foi tema de pesquisadores importantes. E, um desses pesquisadores, com vasto material de pesquisa sobre Bergman, foi Eduardo Peñuela Cañizal<sup>8</sup>. Desse modo, boa parte de nossa análise centrar-se-á em pesquisas já realizadas, sobretudo as de Cañizal, principalmente, no que concerne à análise dos enquadramentos oníricos. Não obstante, cumpre ressaltar que há outro “olhar” possível sobre algumas questões no que se refere ao campo do simbólico/ alegórico nesta obra. Apesar da vasta simbologia que *Morangos silvestres* nos apresenta, essa película faz parte da análise periférica proposta para a tese, porque acredito não se tratar de uma discussão efetiva sobre até que ponto o elemento sagrado o constrói, mas o discuto partindo da premissa do modo simbólico e do alegórico, presentes em todos os momentos dessa narrativa fílmica. Portanto, uma descrição minuciosa da tessitura fílmica estende-se, apenas, a alguns aspectos entendidos como mais adequados para o ladeamento de nossa discussão – tarefa árdua, visto que toda a construção imagética da película apresenta múltiplas e intensas possibilidades de análise.

Os planos iniciais de *Morangos silvestres* se apresentam por uma tela escura, em que o único efeito sonoro vem do badalar de sinos. Sentado à frente de uma escrivaninha, em uma sala ampla, está o professor Ebehard Isak Borg (fig. 08). Sobre esse nome e sobrenome, Bergman descreve que somente algum tempo depois, entendeu a significação: Is (gelo) e Borg (fortaleza) – e por meio dessas definições, percebeu que intimamente Isak Borg estava ligado a um sentido mais íntimo e simbólico, pois além de ter os significados descritos anteriormente, Isak Borg também tem as iniciais de seu nome – Ingmar Bergman:

---

<sup>8</sup> Eduardo Peñuela Cañizal (1933-2014) foi um dos fundadores da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Era professor titular aposentado do Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da ECA e coordenador do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade Paulista (Unip).

Eu criara uma personagem que se assemelhava ao meu pai, mas que no fundo era eu, inteiramente. 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 e disciplinado. (BERGMAN, 1996, p. 20)

FIGURA 08 – FOTOGRAFIA DE GUNNAR FISCHER



Professor Isak Borg em seu escritório no filme *Morangos silvestres*.

É possível “enxergar” a descrição psicológica de Bergman em meio à descrição pessoal feita pelo próprio personagem quando se inicia o filme. Com uma introdução autobiográfica, antes dos créditos, há o som da voz *off* do professor. A câmera, panoramicamente, revela a solidão do seu ambiente; nele há algumas fotos de família – filho (único), nora, mãe e esposa – recordações – consolo.

Nossa relação com as pessoas consiste em discutir com elas e criticá-las. Isso que me afastou, por vontade própria, de toda minha vida social. Tornou minha velhice solitária. Sempre trabalhei muito, e sou grato por isso. Tenho um filho que também é médico e mora em Lund. Foi casado durante anos mas não teve filhos. Minha mãe ainda vive e, apesar da idade, é uma pessoa ativa. Minha esposa Karin morreu há muitos anos. Talvez devesse acrescentar que sou uma pessoa meticulosa, e isso cria problemas com as pessoas ao meu redor e

comigo mesmo. Meu nome é Eberhard Isak Borg, e tenho 78 anos. Amanhã receberei o título honorário na Catedral de Lund. (MORANGOS SILVESTRES, 1957; 0:27:02– 1:31: 48)

Para cada foto, há em paralelo um determinado objeto, em frente ou ao lado, tecendo significados que compõem o todo. A organização espacial dos retratos e objetos constitui-se, quiçá, em um ambiente multifacetado, que, aqui, chamaríamos de alegórico.

O rosto do filho Evald Borg (fig. 09) destoa da esposa Mariane (fig. 10). Ela está sorridente, ele tem o olhar apático. Desencontros. A foto da mãe (fig. 11) encontra-se ao lado de um globo terrestre<sup>9</sup> - forte, dominadora, senhora do mundo (do filho), mãe redentora?

FIGURA 09 – FOTOGRAFIA DE GUNNAR FISCHER



Imagem do filho Evald no filme *Morangos silvestres*.

<sup>9</sup> Optei por analisar a imagem do globo terrestre pelo viés da Teologia, por apresentar um significado mais favorável à discussão, já que, segundo Gasques (2015, p. 20), “o globo terrestre é uma representação em miniatura do planeta Terra; uma representação bem elaborada com profundo significado missionário e salvador”.

FIGURA 10 – FOTOGRAFIA DE GUNNAR FISCHER

Imagem do casal Borg no filme *Morangos silvestres*.

FIGURA 11 – FOTOGRAFIA DE GUNNAR FISCHER

Imagem da mãe de Borg no filme *Morangos silvestres*.

À medida em que o monólogo de Borg avança, a câmera percorre lentamente as imagens dispostas no escritório. Por conseguinte, é possível ver, canalizada em primeiro plano, a foto da esposa (fig. 12), que divide o espaço, estrategicamente, com uma garrafa, talvez, de bebida alcoólica.

(...) a garrafa de bebida não é somente a proximidade das coisas representadas (...) esse detalhe de malícia que pousa no olhar da mulher fotografada e, principalmente, a direção que esse olhar torna no rumo do gargalo da garrafa. Pode-se dizer que, nesta ocasião, o *punctum* não se fixa num único detalhe: ele preenche todo o espaço



semiótico do fotograma e, no geral, perpassa pelo filme inteiro (CAÑIZAL; CAETANO, 2004, p. 20).

#### FIGURA 12 – FOTOGRAFIA DE GUNNAR FISCHER



Imagem da mulher de Borg no filme *Morangos silvestres*.

Os retratos remetem ao efeito de duplo enquadramento. Temos uma moldura dentro de outra moldura – as telas dos retratos *versus* a tela do cinema. Isso nos propõe a pensar sobre essas imagens com a perspectiva de um prolongamento imaginário que vai além do eixo visual. É importante entender o pre(con)texto em que são utilizadas, nesse caso, o enquadramento das molduras das fotografias. Seu uso não deve ser entendido de forma arbitrária. Sandra Fischer (2006), em seu trabalho intitulado *Clausura e Compartilhamento*, apresenta-nos o sentido do emoldurar:

Enquadrar é pôr em quadro, colocar em tela. Emoldurar. Limitar, determinar, definir um campo. É, no sentido amplo em que estamos empregando o termo, delimitar uma imagem com movimentos de câmera, aproximação e distanciamento, detalhamento e fusão. Todo enquadramento é uma espécie de moldura, que torna relevante o que está dentro do quadro (espaço tópico) ou, por outro lado, o que está fora dele (espaço heterotópico). (*Ibid.*, p. 57)

Portanto, “a moldura tem um caráter indicial que pode ser orientado, retoricamente, em diferentes sentidos” (FISCHER, 2006, p. 57). Nos filmes da chamada fase simbólica de Bergman, quase nada é que o que aparenta ser. As imagens são imbuídas de múltiplas interpretações por parte do espectador. Cañizal e Caetano (2004) utilizam o conceito de *punctum*, de Roland Barthes, para explicar os efeitos de sentido que decorrem da produção dessas imagens:

Quero dizer, enfim, que, no fundo, essa proximidade que existe no texto fílmico entre as fotos e os objetos, situa o leitor nos arrabaldes em que se aglutinam detalhes que pungem. Por conseguinte, nesse arranjo de fotos e objetos que se observa na fita, os retratos dos principais membros da família do professor Borg se afastam, quando submetidos a uma leitura mais perspicaz, dos significados unívocos que caracterizam o que Barthes denomina de *studium* ou seja, a configuração de uma imagem fotográfica que desperta no espectador um vago e uniforme interesse, uma curiosidade sempre atrelada a um significado inconsequente que nos leva a afirmações insípidas do tipo gosto ou não gosto. Longe disso, esses arrabaldes em que se aglutinam detalhes que pungem fazem das fotos de família que aparecem no prólogo de *Morangos silvestres* um domínio expressivo em que se instala o que o semiólogo francês chama de *punctum*. (Ibid., p. 18)

Os quadros de família, em um primeiro aspecto de inteligibilidade no filme, seriam apenas aparatos, mas servem como suporte para suscitar o sentido simbólico, essencial de *Morangos silvestres*. André Bazin (1960) apresenta uma análise comparativa e diferencial entre as delimitações impostas ao quadro/pintura e ao enquadramento/cinema. Segundo o autor: “o quadro [da pintura] polariza o espaço em direção ao seu interior; tudo aquilo que a tela [do cinema] nos mostra, contrariamente, pode se prolongar indefinidamente no universo. O quadro é centrípeto, a tela é centrífuga” (Ibid, p. 128). Compreendo, aqui, esses enquadramentos específicos das molduras fotográficas como pertencentes à ordem alegórica, pois voltando ao conceito já firmado no início

desse capítulo, esses enquadramentos, possivelmente, dizem “b” para dizer “a” – assim, sugerem uma comparação entre qualidades e atributos inerentes aos próprios objetos – garrafa de bebida, cofre, globo terrestre – ao perfil de cada personagem, produzindo um sentido novo, talvez ambíguo.

Borg, ao ser interrompido de sua vagância psicológica por sua empregada, olha hesitante para o tabuleiro de xadrez disposto atrás de sua escrivaninha e em frente aos retratos de família. Neste plano (fig. 13), podemos fazer referência ao jogo de xadrez de *O sétimo selo* em que o personagem central joga xadrez com a Morte e perde a partida. Borg olha para o tabuleiro com estranhamento, recusa-se a manuseá-lo. Recusa confrontar-se, naquele momento, com a morte.

FIGURA 13 – FOTOGRAFIA DE GUNNAR FISCHER



Professor Borg e o jogo de xadrez no filme *Morangos silvestres*.

Passados os créditos iniciais, o personagem “mergulha” no campo dos sonhos. É nessa tomada onírica que surgem *insights* de, talvez, uma vida delineada por lacunas pessoais.

### 3.1.1 No campo dos sonhos

Novamente um monólogo. A sequência dos planos carrega simbologias que entrelaçam e estreitam o caminho metafórico entre o nascimento e a morte.

Nas primeiras horas do dia 1º de junho, eu tive um sonho estranho e muito desagradável. Eu sonhei que, durante minha caminhada matinal eu me perdia em uma cidade desconhecida, em meio a ruas desertas tomadas por prédios em ruínas. (MORANGOS SILVESTRES – 1957; 3:27:00 – 3:47:17)

Da figura 14 a 17 há a sequência representativa dos sonhos do personagem. Essa estrutura onírica, possivelmente, não deva ser enquadrada pela ótica da alegoria, mas sim da metáfora, entre o jogo da consciência e da inconsciência. Um sonho, segundo Sigmund Freud (2014, p. 40), ocorre porque “existe algo que não quer conferir paz à mente. Um sonho, pois, é a forma com que a mente reage aos estímulos que a atingem no estado de sono”. Em *A interpretação dos sonhos* (1989), Freud criou os termos “manifesto” e “latente”. O primeiro se refere à experiência consciente durante o sono, correspondendo ao relato ou descrição verbal do sonho, ou seja, aquilo que a pessoa diz lembrar. Já o segundo, refere-se às ideias, impulsos, sentimentos reprimidos, pensamentos e desejos inconscientes. Pode-se inferir que Borg estava no campo do sonho manifesto. Contudo, também não se pode desprezar a ideia de que estivesse em

uma experiência latente, pois o que nos parece ser exposto é que esses sonhos seriam como sua inconsciência “aflorando”, revelando intenções e angústias que se fazem presentes no dia a dia do personagem. São significações mais profundas, cuja trama expressiva se revela por meio da configuração imagética que constrói o início da narrativa: Borg encontra-se sozinho em território “fantasma” (fig. 14). Ao fundo, o único som é de batidas fortes de um coração.

Em meio aos movimentos reticentes, o personagem se encontra diante de um relógio sem ponteiros (fig. 15 e 16). Não há somente a figura de um relógio, mas também, um par de olhos gigantes – um olho aberto e outro vazado – ancorados por uma enorme armação. Obviamente que devido à idade avançada do personagem, pode-se inferir que a proximidade da morte e a brevidade da vida são inexoráveis. Sem ponteiros, o relógio torna-se incapaz de mostrar o tempo – ou acaba por ser a junção de todos os tempos – presente, pretérito e futuro. O grande par de olhos, realçados pela armação, suscitam variadas construções, dentre elas, que não se pode fugir ao “olhar” inquisitivo do tempo. Um *close-up* no relógio de bolso do professor também mostra o objeto sem ponteiros (fig. 17), remetendo-o “à impalpabilidade da recordação, à incumbência do passado, à fugacidade e inapreensibilidade do tempo” (ECO, 1991, p. 241).

FIGURA 14 – FOTOGRAFIA DE GUNNAR FISCHER

Professor Isak Borg em campo onírico no filme *Morangos silvestres*.

FIGURA 15 – FOTOGRAFIA DE GUNNAR FISCHER

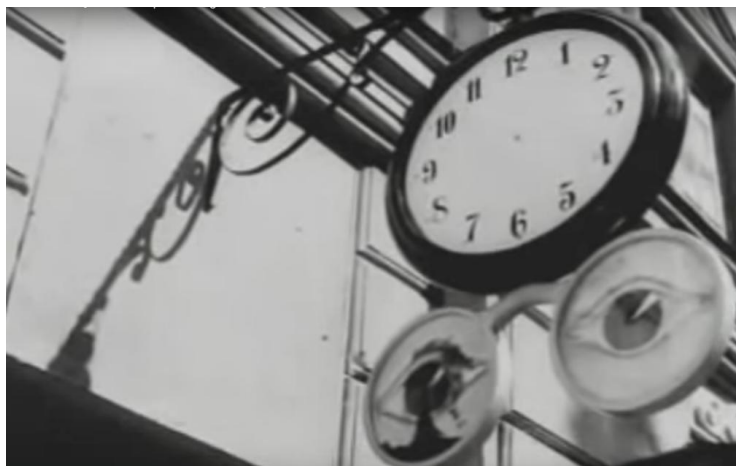
O relógio sem ponteiros no filme *Morangos silvestres*.

FIGURA 16 – FOTOGRAFIA DE GUNNAR FISCHER



Professor Isak a olhar o relógio sem ponteiros no filme *Morangos silvestres*.

FIGURA 17 – FOTOGRAFIA DE GUNNAR FISCHER



O relógio de bolso sem ponteiros no filme *Morangos silvestres*.

As imagens panorâmicas referentes à figura 18 realçam, novamente, o personagem sozinho em meio à solidão da cidade. Todavia, surge um elemento surpresa. Um homem nos é apresentado de costas. Borg caminha em direção a ele (fig. 19) e ao tocar em seu ombro, há uma revelação perturbadora. Focada em

primeiro plano, a imagem de um homem de boca e olhos fechados se emoldura (fig. 20). Nenhuma palavra é proferida. O homem que nada vê e nada fala, esvazia-se, tornando-se fluído (fig. 21 e 22). Uma nova alegoria da morte apresenta-se ao espectador. O professor continua a caminhar, agora, ao único som do badalar de um sino. Há uma elipse: do professor vamos para uma esquina onde aparece uma carruagem, sem condutor, guiada apenas por cavalos, fazendo um trajeto sinuoso (fig. 23). Na descrição imagética, a carroça carrega somente um caixão.

FIGURA 18 – FOTOGRAFIA DE GUNNAR FISCHER



Borg na cidade fantasma no filme *Morangos silvestres*.



FIGURA 19 – FOTOGRAFIA DE GUNNAR FISCHER



Borg encontra um homem na cidade fantasma no filme *Morangos silvestres*.

FIGURA 20 – FOTOGRAFIA DE GUNNAR FISCHER



O homem de expressão morta no filme *Morangos silvestres*.

FIGURA 21 – FOTOGRAFIA DE GUNNAR FISCHER

Borg e o homem desintegrado no filme *Morangos silvestres*.

FIGURA 22 – FOTOGRAFIA DE GUNNAR FISCHER

O homem líquido no filme *Morangos silvestres*.

FIGURA 23 – FOTOGRAFIA DE GUNNAR FISCHER



Plano aberto de Borg observando a carroça sem condutor em  
*Morangos silvestres*.

Passando à frente de Borg (fig. 23), a carroça prende uma de suas rodas a um poste (fig. 24). Convém notar que a carroça prende a roda no poste posicionado onde há o relógio sem ponteiros, os olhos e a armação enormes. A composição da cena “conduz” o espectador a plurissignificações, a uma “nebulosa” de interpretações. Outra alegoria da morte?

A roda se solta e corre em direção ao professor; os cavalos continuam fazendo força para terminar o trajeto. Ao fundo, o som é do “ranger” dos ferros das rodas. Importante frisar que *Morangos silvestres* reverbera muitos pontos convergentes que remetem ao filme *A carruagem fantasma* (*Körkarlen*, 1921), de Victor Sjöström. As figuras 25 e 26 revelam as semelhanças entre os planos. Ambas são conduzidas de forma pitoresca, por uma viela, no entanto, uma é conduzida por um cocheiro fantasma e a outra somente por cavalos. Ambas

evocam a “morte”, os limites do existencialismo e da redenção por meio dos sonhos, dos devaneios e dos *flashbacks*.

FIGURA 24 – FOTOGRAFIA DE GUNNAR FISCHER



Carroça sem condutor e com caixão no filme *Morangos silvestres*.

FIGURAS 25 e 26 – FOTOGRAFIAS DE GUNNAR FISCHER



Trajeto da carroça “fantasma” no filme *Morangos silvestres*.

Com a força dos cavalos, o caixão cai no asfalto, abre-se e uma mão fica à vista (fig. 27 e 28). A mão tenta puxar o professor que, para seu espanto, “descobre-se” naquele caixão (fig. 29 e 30).

## FIGURAS 27 e 28 – FOTOGRAFIAS DE GUNNAR FISCHER



As mãos que “saltam” do caixão em *Morangos silvestres*.

## FIGURAS 29 e 30 – FOTOGRAFIA DE GUNNAR FISCHER



Borg descobre-se no caixão.

Para uma análise mais profunda, poderíamos conduzir nossa discussão sobre a construção imagética das figuras 31 e 32 para o campo de reflexão do uso de espelho, pois ambas denotam a imagem refletida de Borg. Todavia, não enveredaremos por essa análise, por não ser o foco de nossa discussão.

## FIGURAS 31 e 32 – FOTOGRAFIAS DE GUNNAR FISCHER



Borg vê sua imagem no caixão no filme *Morangos silvestres*.

Voltando à questão da carruagem que “atira” o caixão ao chão, Cañizal (2001), em seu artigo intitulado *O outro lado do sonho em Morangos silvestres*, faz uma interpretação categórica, pensando por meio do ponto de vista de uma obra freudiana: *Análisis de la fobia de un niño de cinco años*:

No processo dialógico já assinalado, o paradigma da alimentação se insinua em várias oportunidades. Está presente nas percepções rememoradas pelo cineasta quando diz que seus filmes foram, sobretudo, concebidos nos intestinos e ainda na cena do prólogo quando a empregada comunica ao professor Borg que o almoço está

pronto. Acresce a isso que a elipse mencionada passa a ideia de uma carruagem que chega à etapa terminal de um itinerário cheio de sinuosidades. Arrastada pela força dos cavalos, a carga, no fim do percurso, será despejada sobre a aridez do asfalto e a carruagem, que já perdeu uma das suas rodas, sai em disparada como se com isso quisesse significar que sua missão já foi cumprida. No estranho conteúdo dessas imagens, encontram-se indícios da formação de metáforas que mimam a configuração dos intestinos de um ser humano. A carruagem teria partido de um necrotério-estômago trazendo o caixão-excremento até que a sua traseira-ânus o arrojasse para fora. (CAÑIZAL, 2001, p. 167)

A análise de Cañizal remete a uma postura alegórica – os símbolos utilizados representam a morte, formam uma nebulosa de conteúdos, conseqüentemente, há o modo alegórico:

A alegoria é sistemática e realiza-se sobre uma grande porção textual. Ademais, em sua capacidade pirotécnica de invadir, ela põe em jogo imagens já vistas em alguma outra parte. Diante da alegoria (exceto textos de civilizações pouco conhecidas, em cujo caso certamente o filólogo se interroga sobre a dúbia natureza alegórica da representação) joga uma imediata analogia com códigos iconográficos já conhecidos. A decisão de interpretá-la nasce habitualmente do fato de que esses iconogramas parecem evidentemente ligados um a outro por uma lógica já tornada familiar para nós pelo tesouro da intertextualidade. A alegoria remete a frames intertextuais que já conhecemos. (ECO, 1991, p. 244)

Portanto, por ora, utilizaremos de tal perspectiva para contemplarmos essa parte da discussão.

Não temos por pretensão fazer uma análise profunda sobre a construção dos sonhos de Isak Borg, pois esse não é o cerne da pesquisa e também porque seria ingenuidade acharmos que daríamos conta de todas as possíveis interpretações complexas que os sonhos têm. No entanto, as imagens em questão foram selecionadas justamente por serem importantes no contexto do estudo do simbólico.



*Morangos silvestres* remonta a uma análise autobiográfica de seu autor.

Bergman vivia um momento, dentre tantos, tensionado por vários aspectos psicológicos negativos:

A força motora de *Morangos silvestres* é, por conseguinte, uma tentativa desesperada de me justificar perante meus pais que me voltam as 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 muitos anos depois é que a criancice do ódio profundo se desvaneceu até se apagar, para enfim, nos encontrarmos com dedicação e compreensão mútuas. (BERGMAN, 1996, p. 22)

Ao contrário de *O sétimo selo*, essa película é vista como uma obra voltada mais à busca do homem do que a de Deus, apesar de que, é possível inferir que a busca de Borg, do homem em sua existencialidade, seja a busca por uma dimensão mais espiritualizada. Talvez, sim, seja a busca por Deus.

*Fresas selvajes está considerada por muchos como la obra maestra del cineasta sueco Ingmar Bergman. Esa época – 1957 – corresponde a una etapa de crisis existencial en Bergman. Son los años en que el cineasta afronta con mayor desasosiego el sentido de la vida y de la muerte, sus abstrusas justificaciones, sus inextricables razones. Dios aparece enunciado y puesto a prueba en esta película y en las que orbitan a su alrededor, como El séptimo sello. Bergman, en aquel entonces, no dice que “el infierno son los otros”, sino que vivimos literalmente dentro del infierno. Por eso convendría lanzar un dardo de generosidad para con aquella censura que se tomó la licencia de hacerle decir al viejo profesor Borg, al final de camino, esta impagable sentencia: “Todo estaba regido por una causa suprema”. A la censura, pues, debemos no sólo el harto cometido intrínseco de las tijeras, sino la no menos abyecta figura de la semiología, porque no hay duda que esta sublime intromisión es una de las más grandes paráfrasis de todas las juntas de clasificación que hayan sido*<sup>10</sup>. (LÓPEZ, 2011, p.280)

---

<sup>10</sup> Trad. nossa: *Morangos Silvestres* é considerado por muitos como a obra-prima do cineasta sueco Ingmar Bergman. Naquele tempo - 1957 - correspondia a um estágio de crise existencial em Bergman. Estes são os anos em que o cineasta enfrenta com maior desconforto o significado da vida e da morte, com justificativas profundas, e razões inextricáveis. Deus aparece enunciado e posto à prova neste filme, como em *The seventh seal*. Bergman, naquela época, não diz que "o inferno é o outro", mas que vivemos literalmente no inferno. É por isso que seria útil lançar um olhar de generosidade para essa censura que fez com que o antigo professor Borg dissesse, ao final da estrada, esta frase inestimável: "Tudo foi governado por uma causa suprema". À

### 3.1.2 No campo dos morangos

A tessitura fílmica adquire o formato de um *road movie*. O professor está a caminho de Lund (Suécia), onde será condecorado por ser influente na área da medicina, acompanhado pela nora Marianne. A primeira ação de sua nora, no início da viagem, é o de acender um cigarro. A atitude é criticada pelo sogro, pois, segundo ele, fumar charuto é mais estimulante porque é um vício para homens. O gesto de acender um cigarro demonstra a reação negativa de Isak são caminhos para que Marianne expresse sua opinião sobre ele. A exposição começa pelo empréstimo financeiro, tomado pelo marido Evald ao pai Isak.

Isak: sei que Evald me respeita.

Marianne: talvez, mas também o odeia

Isak: o que tem contra mim?

Marianne: quer uma resposta sincera?

Isak: quero

Marianne: é um velho egoísta. Não tem consideração e só ouve a si mesmo. Mas, esconde bem isso atrás de sua civilidade e seu charme. Mas é egoísta, apesar de ser chamado de grande amigo da humanidade. Quem convive com o senhor sabe como é. Não nos engana. Lembra-se do que disse quando me mudei? Achei que nos ajudaria e pedi para ficar em sua casa. Lembra-se do que disse?

Isak: sim, disse que seria bem-vinda.

Marianne: deve ter esquecido, mas disse “não tente me envolver nos seus problemas conjugais. Cada um resolve seus problemas”.

Isak: eu disse isso?

Marianne: não só isso.

Isak: é mesmo?

Marianne: foram suas palavras: “não respeito o sofrimento da mente, por isso não se lamente. Se precisa de ajuda, posso lhe arranjar um psicanalista ou um padre, está em voga”.

Isak: eu disse isso?

(MORANGOS SILVESTRES - 1957; 11:30:00 – 13:39:47)

Borg quer narrar o sonho estranho que teve na noite que antecedeu à viagem (no qual andava errante pelas vielas de uma cidade fantasma), mas

---

censura, não devemos apenas os cortes de determinadas imagens, mas a figura não menos abjeta da semiologia, porque não há dúvida de que essa sublime interferência é uma das maiores paráfrases de todas as formas de classificação que já existiu.

Marianne severamente responde não se interessar por sonhos. Borg desvia o caminho para visitar a casa, a casa de veraneio que, quando criança, passava as férias em família. Enquanto Marianne decide por banhar-se no lago pertencente à velha casa, Isak olha afetuosamente para a antiga residência, senta-se sobre a relva, toca no solo e em voz *off* rememora:

O canteiro dos morangos silvestres. É possível que eu tenha ficado sentimental. Talvez estivesse cansado ou nostálgico. Foi então que percebi que pensava em coisas que estavam ligadas à minha infância. Não sei como isto aconteceu, mas a luz do dia clareou mais ainda, as imagens das minhas lembranças, que passavam perante meus olhos, com o mesmo impacto da vida real. (MORANGOS SILVESTRES – 1957; 15:45:00 – 16:38:17)

Os morangos alegorizam a juventude e os prazeres terrenos (fig. 33 e 34). Eles são a essência dos devaneios de Borg. Na película, os morangos, quando tocados por Borg (fig. 35), evocam uma memória involuntária da juventude, lembram de seu primeiro amor e do despertar para a vida – e como tudo aquilo faz parte do contorno nostálgico e melancólico; os morangos simbolizam um “portal”, o revérbero do pretérito.

FIGURA 33 – FOTOGRAFIA DE GUNNAR FISCHER



Borg relembra a juventude no filme *Morangos silvestres*.

FIGURA 34 – FOTOGRAFIA DE GUNNAR FISCHER



Lembranças da casa de veraneio no filme *Morangos silvestres*.

FIGURA 35 – FOTOGRAFIA DE GUNNAR FISCHER



O toque nos morangos silvestres no filme *Morangos silvestres*.

Segundo a autora Birgitta Steene (1972), a fruta morango apresenta-se de forma peculiar na iconografia escandinava de Bergman:

*Wild strawberries are a symbol of peace, love and happiness for Bergman. They appear one and another time as a symbolic key to the film that bears his name by title, Wild strawberries. Nordic iconography is associated with virginity, but the joint appearance of milk and strawberries—a symbol used by Bergman in The seventh seal, belongs undoubtedly to the particular apparatus symbology Ingmar Bergman*<sup>11</sup>. (STEENE, 1972, p. 65)

Os morangos não trazem Borg para o momento onírico do início da película, mas sim a um momento de devaneio “um misto funcional de imaginação e memória” (BACHELARD, 1989, p. 34). Ele vê a figura de sua antiga paixão, a prima Sara e tenta chamá-la (fig. 36 e 37), justificando, em voz alta, que envelheceu bastante, que já não era mais o Isak Borg de antes. Solitariamente, a imagem do médico se esvai.

<sup>11</sup> Trad nossa: Morangos silvestres (a fruta) são um símbolo de paz, de amor e de felicidade para Bergman. Aparecem uma e outra vez como chave simbólica no filme que leva seu nome por título - *Morangos silvestres*. Na iconografia nórdica, os morangos também estão muitas vezes associados à virgindade, mas na aparição conjunta do leite e do morango – símbolo empregado por Bergman em *O sétimo selo*, pertencem, sem dúvida, ao aparato simbólico particular de Ingmar Bergman.

FIGURA 36 – FOTOGRAFIA DE GUNNAR FISCHER



Borg vê a prima Sara no filme *Morangos silvestres*.

FIGURA 37 – FOTOGRAFIA DE GUNNAR FISCHER



Borg chama por Sara no filme *Morangos silvestres*.

Não há retorno ao passado. Borg caminha até a casa (fig. 38), adentra e rememora um momento familiar: “A casa, mais ainda que a paisagem, é um estado de alma” (BACHELARD, 1989, p. 25). E, ainda, conforme Bachelard:

A casa é uma das maiores forças de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem. Nessa integração, o princípio de ligação é o devaneio. (...). Sem ela, o homem seria um ser disperso.

Ela mantém o homem através das tempestades do céu e das tempestades da vida. É corpo e é alma. É o primeiro mundo do ser humano. Antes de ser "jogado no mundo" (...), o homem é colocado no berço da casa. (BACHELARD, 1989, p. 45)

FIGURA 38 – FOTOGRAFIA DE GUNNAR FISCHER



Borg relembrando a reunião em família no filme *Morangos silvestres*.

Sobre isso, pode-se estabelecer uma analogia aos biscoitos *madeleine*, de Marcel Proust, na obra *Em busca do tempo perdido*. O personagem de Proust, cujo nome também é Marcel, evoca sua memória gustativa quando, em algum momento, comia *madeleines*:

E de súbito a lembrança me apareceu. Aquele gosto era o do pedacinho de *Madeleine* que minha tia Léonie me dava aos domingos pela manhã em Combray (...), quando ia lhe dar um bom dia no seu quarto, depois de mergulhá-lo em sua infusão de chá ou de tília. A

vista do pequeno biscoito não me recordara coisa alguma antes que o tivesse provado; talvez porque, dessas lembranças abandonadas há tanto fora da memória, nada recentes; talvez porque, dessas lembranças abandonadas há tanto fora da memória, nada sobrevivesse, tudo se houvesse desagregado; as formas e também a da pequena conchinha de confeitaria (...). E logo que reconheci o gosto do pedaço da madeleine mergulhado no chá que me dava minha tia (embora não soubesse ainda e devesse deixar para bem mais tarde a descoberta de porque essa lembrança me fazia tão feliz), logo a velha casa cinzenta que dava para a rua, onde estava o quarto dela, veio como um cenário de teatro se colar ao pequeno pavilhão, que dava para o jardim, construído pela família nos fundos (o lanço truncado que era o único que recordara até então); e com a casa, a cidade, da manhã à noite e em todos os tempos, a praça para onde me mandavam antes do almoço, as ruas aonde eu ia correr, os caminhos por onde se passeava quando fazia bom tempo. E como nesse jogo em que os japoneses se divertem mergulhando numa bacia de porcelana cheia de água pequeninos pedaços de papel até então indistintos que, mal são mergulhados, se estiram, se contorcem, se colorem, se diferenciam, tornando-se flores, casas, pessoas consistentes e reconhecíveis, assim agora todas as flores do nosso jardim e as do parque do Sr. Swann, e as ninféias do Vivonne, e a boa gente da aldeia e suas pequenas residências, e a igreja, e toda Combray e suas redondezas, tudo isso que toma forma e solidez, saiu, cidade e jardins, de minha xícara de chá (PROUST, 1913, p. 27-28).

Em ambas as obras a memória é sinestésica. Ambas “convocam” o passado, talvez, a prestar contas das questões presentes e pendentes da vida. Em Proust, o sabor faz o narrador-protagonista relembrar a infância passada em Combray. A memória daqueles dias se faz presente na fase adulta, tudo foi reencontrado e vivenciado. A *madeleine*, embebida no chá, é o rito de passagem para encontrar a cidade e os personagens que fizeram parte de sua infância, tal qual os morangos de Borg. Bolachas e morangos – alegorias do passado.

De volta ao mundo bergmaniano ou borgniano, o professor é repentinamente “acordado” por uma jovem que lhe vem pedir carona. Interpretada pela mesma atriz – Bibi Andersson – que faz a prima Sara –, a jovem também se chama Sara (fig. 39). Ela está acompanhada de dois outros jovens que, segundo ela, são seus amigos-namorados – um quer ser médico e o



outro pastor. A outra Sara da vida de Borg, a prima, também vivia uma dicotomia amorosa. Ia casar-se com Isak Borg, mas acabou com Sigfrid, o irmão dele. A Sara do passado optou por um dos irmãos, a Sara, do presente, experiencia os dois amores. O rosto de um antigo amor, que é recordado vendo outra mulher, uma jovem que está indo para a Itália com os amigos, faz com que Borg se anime. A face da jovem Sara se torna uma porta para a lembrança. Novamente, reminiscências alegóricas. Porém, essa lembrança ativada na casa de veraneio coloca Borg em “estado sagrado”, pois além de recordar a memória daqueles dias de juventude, o que está vivenciando, no momento, expressa um caráter quase idílico. O espaço sagrado da casa de veraneio tem uma função existencial: permite que o homem assuma sua real condição no mundo e não se deixe perder em meio ao caos da vida cotidiana. A Borg foi permitido encontrar-se, situar-se em uma realidade objetiva – ou voltar a fazer parte dessa realidade objetiva, habitá-la. Esse habitar encontra sentido no espaço dito sagrado.

FIGURA 39 – FOTOGRAFIA DE GUNNAR FISCHER



Borg encontra uma moça chamada Sara no filme *Morangos silvestres*.

### 3.1.3. No campo das lembranças

A viagem recomeça. Todos, inclusive Marianne, partem em direção à cidade mais próxima – a cidade natal de Isak – o lugar onde mora sua mãe e onde residiu sua avó (a verdadeira casa de sua infância). O delineamento da construção narrativa fílmica corrobora para o entrelaçamento de dois planos: o simbólico (advindos do contexto da memória em uma casa de veraneio, ativada por meio do toque nos morangos) e o espacial (presença na cidade natal que novamente trará as lembranças da infância).

A materialidade da infância é reforçada pela sensibilidade, pelo juízo com que o olhar do autor a descreve:

Sou muito atraído por minha infância. São imagens, impressões claras e sensíveis. Às vezes, posso percorrer a paisagem de minha infância, os quartos, os móveis, os quadros da parede, a luz. É como um filme, pedaços de filmes. Posso reconstruir até o odor. Muitos artistas assemelham-se a meninos grandes. Tomemos Picasso, por exemplo, há um rosto de criança. Churchill é a mesma coisa. Stravinski, Orson Welles, Hindemith. Poderíamos também citar Mozart: certo, não conhecemos exatamente seu rosto, mas pelos quadros, podemos dizer que é um menino grande; e o rosto de Beethoven é o de uma criança zangada. Tomo consciência disso, quando entro no local das filmagens, ou quando estou com uma câmera entre as mãos e os técnicos em torno de mim. Então digo para mim mesmo: “venham, nós vamos começar uma brincadeira”. Me lembro exatamente quando eu era pequeno, tirava, um por um, meus brinquedos do armário antes de brincar. Tenho a mesma impressão num local de filmagens. Há uma certa analogia. Só que, por uma razão inexplicável, hoje, me pagam para organizar a brincadeira, certas pessoas me respeitam, elas seguem minhas instruções, o que não deixa de me emocionar de tempos em tempos. (BERGMAN, 2013, p. 100)

Em visita à mãe, na casa natal, Isak a escuta lamentar-se do abandono familiar, inferindo que apenas o dinheiro é o elemento que faz com que ainda

receba, esporadicamente, alguma visita. Evald (filho de Borg) é o único neto que a procura:

Não estou reclamando. Tenho quinze bisnetos que nunca vi. Mando cartas e presentes para todos em seus aniversários. Recebo cartas agradecendo, mas ninguém me visita. A não ser quando querem dinheiro emprestado. Eu devo ser muito cansativa. Também tenho outro defeito. Não morro. Todos os descendentes estão esperando e nada da herança sair. (MORANGOS SILVESTRES – 1957; 43:20:00 – 44:00:00)

Em meio à queixa do abandono, a mãe mostra uma “caixa de memórias”. A caixa, além da materialidade física que lhe é inerente, também condensa a simbologia dos objetos contidos. Nela há um porta-retratos com a imagem de Isak bebê, uma boneca, livros e um relógio, igualmente sem ponteiros (fig. 40), como os primeiros demonstrados ao início da película. Essa “caixa de memórias”, assim como o cofre que aparece nos planos iniciais, junto ao porta-retrato de Marianne e Evald, demonstra-nos:

(...) as coisas inesquecíveis; inesquecíveis para nós, mas também para aqueles a quem daremos os nossos tesouros. O passado, o presente e o futuro nele se condensam. E assim o cofre (e esta caixa) é a memória do imemorial. No momento em que o cofre se abre não há mais dialética. O exterior é riscado com um traço; tudo é novidade, tudo é surpresa, tudo é desconhecido. O exterior já nada significa. É até, supremo paradoxo, as dimensões do volume não-tem mais sentido porque uma nova dimensão acaba de se abrir: a dimensão da intimidade. (BACHELARD, 1989, p. 97-8)

FIGURA 40 – FOTOGRAFIA DE GUNNAR FISCHER

Relógio de bolso sem ponteiros no filme *Morangos silvestres*.

Isak se recorda do sonho que tivera com os relógios sem ponteiros. A mãe faz menção de dar o relógio ao sobrinho mais novo de Isak. A morte parece ter se esquecido da mãe e do filho. O tempo está amorfo. Ele é alegórico para ambos.

A contiguidade dos planos dos relógios sem ponteiros faz com que um plano cinematográfico afete o outro, passando cada um deles a ter um novo significado, ou quem sabe, o mesmo significado: o tempo parou ou não há mais tempo?

A visita é curta – a despedida entre mãe e filho mais curta ainda. A viagem com destino a Lund prossegue. Um excerto surge durante o *road movie*: trata-se de um diálogo entre o professor, Marianne e os jovens Sara, Anders e Viktor. Nele é perceptível, tal qual em outras obras de Bergman, o processo de significação que aponta para conjecturas, problemas inscritos na imagem em torno de Deus e do humano. Sara, a jovem, acha perda de tempo discutir sobre a existência de Deus, então indaga aos outros dois jovens: *Afinal, Deus existe?* Após a pergunta, há a voz *off* do professor que novamente entra no campo onírico: “Eu acabei cochilando, mas logo comecei a ser perseguido por sonhos

que provaram ser extremamente vividos e humilhantes. Havia algo opressivo naquelas imagens que insistiam em invadir minha mente de forma implacável” (MORANGOS SILVESTRES – 1957 - 48:44:00 – 49:06:17).

A transição do plano da realidade para o plano dos sonhos é representada pela imagem de uma revoada de pássaros (fig. 41 e 42), o que sugere não um sonho, mas um pesadelo. A figura da ave é simbólica para Bergman, remetendo ao pessimismo, ao prenúncio das desgraças que corroem a humanidade. Oscar Wilde, em sua obra intitulada *Cinema sueco*, apresenta uma entrevista em que Bergman assume sua aversão por pássaros. Aliás, em obras posteriores como *O rosto* (1958) e *A fonte da donzela* (1959), a imagem de pássaros está ligada ao mau presságio:

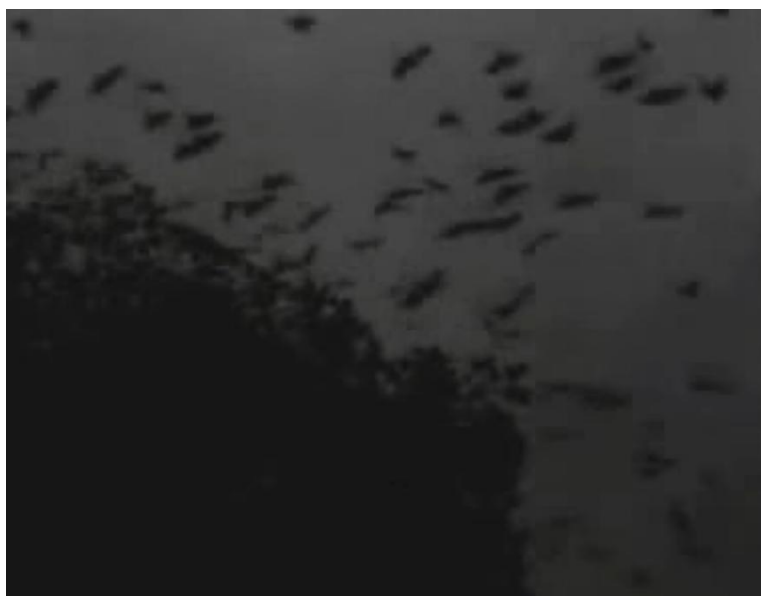
Os pássaros sempre tiveram para mim algo de demoníaco, de misterioso e de perigoso. Tenho e sempre tive medo dos pássaros. Desde a minha infância. Se um pássaro entra numa sala onde me encontro, abandono o local terrificado. Depois o pobre pássaro desembaraça-se o melhor que pode. No melhor dos casos pode ser que lhe abra a janela. No verão passado aconteceu que alguns pássaros bateram contra as vidraças da casa onde eu me encontrava, em Färo. Uma das salas é envidraçada de dois lados e, estando as janelas iluminadas, os pássaros em voo esbarravam nos vidros e caíam no solo. Mas eu nunca me teria aproximado para lhes tocar. Não ousaria fazê-lo. Há demasiado tempo os receio. (WILDE, 1969, p. 34)

FIGURA 41- FOTOGRAFIA DE GUNNAR FISCHER



Borg novamente retorna ao campo dos sonhos no filme *Morangos silvestres*.

FIGURA 42 – FOTOGRAFIA DE GUNNAR FISCHER



Os pássaros iniciam o processo onírico no filme *Morangos silvestres*.

Em seu sonho – ou pesadelo – aparece Sara, a prima. Ela faz com que Borg se veja refletido em um espelho e perceba como o tempo passou. Isso

pressupõe que brevemente a vida findará para ele (fig. 43 e 44), ao contrário dela que ainda é jovem e terá muitos anos pela frente.

FIGURA 43 – FOTOGRAFIA DE GUNNAR FISCHER



Borg sonha com Sara no filme *Morangos silvestres*.

FIGURA 44 – FOTOGRAFIA DE GUNNAR FISCHER



Sara obriga Borg a olhar-se no espelho no filme *Morangos silvestres*.

Por um instante, Borg nega a olhar-se no espelho. Há o medo de ver-se. O espelho não lhe desperta mais o júbilo da juventude, mas o desalento da idade

avançada, a proximidade da morte. Borg suportou apenas ver a si mesmo na imagem que estava no caixão, em seu primeiro campo onírico. Durante o devaneio no contato com os morangos, pôde ver sua família, mas não a si mesmo. Não foi possível construir uma imagem dele próprio. Agora, Sara, sua eterna paixão, força-o a ver-se. Sobre essa questão, é relevante traçar, minimamente, a analogia com o estágio do espelho pelo qual passam as crianças. A cena em que Borg é confrontado com a própria imagem refletiva faz lembrar o momento em que a criança, pela primeira vez, olha-se no espelho e se descobre. Segundo Jacques Lacan (1975/1986, p. 96), “é aí que a imagem do corpo dá ao sujeito a primeira forma que lhe permite situar o que é o que não é do eu”. Nesse sentido, o estágio do espelho: “é a aventura original através da qual, pela primeira vez, o homem passa pela experiência de que se vê, se reflete e se concebe como outro que não ele mesmo – dimensão essencial do humano, que estrutura toda a sua vida de fantasia” (LACAN, 1975/1986, p. 96).

A intenção não é afirmar que Borg se negou, durante sua vida, a olhar-se no espelho – mas que somente depois de contemplar, naquele momento, sua imagem refletida, é que efetivamente percebeu a transformação pela qual passou. Ele é forçado a se reconhecer em uma imagem com a qual não pode se identificar. Há o instinto de fuga. Talvez, há muito tempo não se visse através do espelho; talvez não tivesse se dado conta de que não há mais tempo. Após essa cena, Sara o abandona e vai ao encontro do marido, irmão de Isak. Este observa, pela janela, o casal feliz. Sara toca piano enquanto o marido a acaricia. A cena escurece e por meio de um jogo de luzes, a casa de Sara se transforma em



um tribunal de "ajuste" de contas para Borg. A relação entre os planos apresenta um sonho dentro de outro sonho. A competência profissional de Borg é testada por meio de diversas perguntas. O professor erra todas as respostas e é considerado incompetente para continuar atuando como médico. Depois de passar pela sabatina, seu "inquisitor" o convida a ir para o lado externo da casa. A cena é construída de modo que se pode acompanhar o andar dos dois homens pelo reflexo da água de um lago (fig. 45) – “(...) o lago é o próprio olho da paisagem, o reflexo sobre as águas é a primeira visão que o universo tem de si mesmo, a maior beleza de uma paisagem refletida é a própria raiz do narcisismo cósmico” (BACHELARD, 1989, p. 213).

FIGURA 45 – FOTOGRAFIA DE GUNNAR FISCHER



A imagem de Borg refletida no lago no filme *Morangos silvestres*.

Risos são ouvidos no bosque. Eles são de Karin, a esposa já falecida. Sua mulher, conforme as primeiras cenas do filme, dá a entender o quão foi infiel ao longo dos anos que permaneceram casados (fig. 46). Talvez, não obstante, agora se possa compreender o porquê da garrafa de bebida colocada em direção ao seu

olhar nas cenas iniciais. Uma similaridade entre o “veneno” presente na garrafa de bebida e as intenções implícitas daquela mulher.

FIGURA 46 – FOTOGRAFIA DE GUNNAR FISCHER



Karin e o amante no filme *Morangos silvestres*.

Passado esse instante, ela se olha em um espelho que ela mesma segura (fig. 47). Novamente a remissão ao olhar, ao reconhecer-se.

FIGURA 47 – FOTOGRAFIA DE GUNNAR FISCHER



Karin, mulher de Borg no filme *Morangos silvestres*.

A cena é antagônica ao processo vivenciado por Borg. Há três momentos sobre a descrição das imagens dos personagens que se fazem importantes salientar: primeiro, Borg é obrigado a olhar-se em um espelho, contra sua vontade; em um segundo momento, sua imagem é refletida no lago; e no terceiro enquadramento, sua mulher faz questão de olhar-se, em uma sugestão de autoafirmação. Pode-se conjecturar que Karin mantém uma relação narcisista consigo, enquanto Borg vivencia a dinâmica da repressão.

Os espelhos proporcionam motivações que ultrapassam o simples gesto do olhar-se:

(...) uma imagem por demais estável. Tornarão a ser vivos e naturais quando pudermos compará-los a água viva e natural, quando a imaginação renaturalizada puder receber a participação dos espetáculos da fonte do rio. Percebemos aqui um dos elementos do sonho natural, a necessidade que o sonho tem de inserir-se profundamente na natureza. Não se sonha profundamente com objetos. Para sonhar profundamente, cumpre sonhar com matérias. Um poeta que começa pelo espelho deve chegar à água de fonte se quiser transmitir sua experiência poética deve ser posta sob a dependência da experiência onírica. (BACHELARD, 1989, p. 24)

O homem que acompanha Borg fica a vigiar-lhe as atitudes, diante das possíveis (re) lembranças, vendo a traição da esposa (fig. 48). Tal qual a voz de uma consciência arredia, narra-lhe o exato momento em que a cena foi vista por Borg, na “realidade” de seu passado. Assim, provocativamente, alerta-o:

Muitos esquecem a esposa que morreu há 30 anos. Alguns guardam apenas doces e pálidas imagens. Mas, você é capaz de lembrar desta cena a qualquer momento. Terça-feira, 01 de maio de 1917. Você estava aqui justamente neste lugar, vendo o que aquele homem e

aquela mulher faziam. (MORANGOS SILVESTRES – 1957; 60:00:00 – 64:00:00)

FIGURA 48 – FOTOGRAFIA DE GUNNAR FISCHER



Borg observa a mulher com o amante no filme *Morangos silvestres*.

Após ficar explícito que houve um encontro sexual entre a esposa e outro homem (fig. 49), Karin volta a olhar-se no espelho e a fazer críticas sobre o comportamento gélido e superficial do marido que, certamente, aceitaria passivamente a infidelidade cometida por ela. Sua atitude de traição soa como uma vingança ao marido preocupado excessivamente consigo.

FIGURA 49 – FOTOGRAFIA DE GUNNAR FISCHER

A infidelidade de Karin no filme *Morangos silvestres*.

Karin é uma mulher atraente. Aos olhos do passado, vista por Borg, ainda permanece jovem, ao contrário do marido. A imagem dele refletida anteriormente no lago nos traz a sensação de estarmos visualizando uma figura caricata, sem vida.

A esposa não se contempla no lago, tal qual Narciso, mas contempla-se no espelho, procura talvez não somente contemplar-se, mas reconhecer-se. O narcisismo “vingativo” da mulher frente ao espelho:

Embora ainda não nos seja possível traçar com exatidão suficiente uma característica deste estágio narcisista, na qual as pulsões sexuais, até então dissociadas, se reúnem numa unidade investindo o eu como objeto, vislumbramos desde agora que a organização narcisista nunca é totalmente abandonada. Um ser humano permanece narcisista em certa medida mesmo depois de ter encontrado objetos externos para a sua libido. (FREUD, 2006, p. 92)

Borg deixa transparecer, muito possivelmente com suas atitudes evasivas frente à criação do filho, a incerteza de que Evald seria realmente seu filho. Karin, rejeitada pela família de Borg, especialmente pela mãe, era uma mulher voluptuosa e infiel. Já Borg, parece nunca ter tido outro relacionamento após a morte da esposa. Manteve-se reprimido em seus modos e pensamentos, o que vem, possivelmente, a dar origem a todos os seus sonhos e delírios.

(...) torna-se condição para repressão que a força motora do desprazer adquira mais vigor do que o prazer obtido da satisfação. Ademais, a observação psicanalítica das neuroses de transferência leva-nos a concluir que a repressão não é um mecanismo defensivo que esteja presente desde o início; que ela só pode surgir quando tiver ocorrido uma cisão marcante entre a atividade mental consciente e a inconsciente; e que a essência da repressão consiste simplesmente em afastar determinada coisa do consciente, mantendo-a à distância (FREUD, 1996, p. 57-58).

Borg, em seu *feedback*, vê que Karin e o amante desaparecem. Ele pergunta ao homem para onde foram todos e a resposta é a de que se foram – que Karin se foi – que há somente o silêncio, pois tudo foi dissecado (fazendo uma referência à profissão do médico) ou destruído (o próprio médico que os destruiu?) – “*nada aqui treme, nada aqui sangra*.<sup>12</sup>”

Sobre o mau desempenho nas respostas referentes às questões que se ligam à sua vida pessoal e à profissional, Borg tem como punição, “*a mesma de sempre - a solidão*”<sup>13</sup>. As luzes se apagam e o plano se apresenta em dupla camada, transpondo a passagem do estado onírico para o “real”. Ele acorda.

<sup>12</sup> BERGMAN, Ingmar. *Smultronstället, Morangos silvestres*, 1957- 64:00 :00 (85 minutos).

<sup>13</sup> BERGMAN, Ingmar. *Smultronstället, Morangos silvestres*, 1957- 65:00:13 – 65:00:18 (85 minutos).

A viagem recomeça. Borg recomeça? Possivelmente. Ele aparenta estar uma pessoa melhor do que era no início da narrativa fílmica. Tanto os sonhos quanto o delírio com momentos da juventude, aos quais é submetido, revelam-se tal qual alegorias para a retomada da consciência-de-si.

Portanto, a relação das duas consciências-de-si é determinada de tal modo que elas se provam a si mesmas e uma a outra através de uma luta de vida ou morte. Devem travar esta luta, porque precisam elevar à verdade, no Outro e nelas mesmas, sua certeza de ser-para-si. Só mediante o pôr a vida em risco, a liberdade [se conquista]; e se prova que a essência da consciência-de-si não é o ser, nem o modo imediato como ela surge, nem o seu submergir-se na expansão da vida; mas que nada há na consciência-de-si que não seja para ela momento evanescente; que ela é somente puro ser-para-si. (HEGEL, 1992, p. 128)

Após ser condecorado em Lund, Borg resolve perdoar a dívida financeira que o filho tem com ele – talvez, como uma forma de redenção de fazer algo bom por alguém, tal qual o cavaleiro Antonius Block em *O sétimo selo*. Deitado, pronto para dormir e entrar novamente no campo dos sonhos, Borg reflete: *“Quando me sinto ansioso ou triste durante o dia, tento relaxar com as lembranças de minha infância. Foi isso que fiz esta noite”*<sup>14</sup>.

Ao adormecer, sonha com a antiga paixão, a eterna prima Sara, que lhe mostra onde estão seus pais (fig. 50 e 51). “A cena final de *Morangos silvestres* contém uma forte dose de saudade e nostalgia: Sara toma a mão de Isak Borg levando-o para uma carreira na floresta, na qual bate o sol. Do outro lado do canal ele pode avistar seus pais, que lhe acenam” (BERGMAN, 1996, p. 20).

---

<sup>14</sup> BERGMAN, Ingmar. *Smultronstället, Morangos silvestres*, 1957 - 72:00:55 – 73:00:05 (85 minutos).

FIGURA 50 – FOTOGRAFIA DE GUNNAR FISCHER



O protagonista na companhia da prima Sara no filme *Morangos silvestres*.

FIGURA 51 – FOTOGRAFIA DE GUNNAR FISCHER



Borg observa os pais na casa de veraneio no filme *Morangos silvestres*.

Ao final da cena, o olhar nostálgico de Borg (fig. 52 e 53) faz recordar as cenas iniciais em que visualiza a casa onde passava os verões e a plantação de morangos silvestres.



## FIGURAS 52 e 53 – FOTOGRAFIAS DE GUNNAR FISCHER



Borg relembra o passado no início e ao final do filme *Morangos silvestres*.

Bergman faz da narrativa simbólica de *Morangos silvestres* um paralelismo entre o passado e o presente, demonstrando relações complexas, inusitadas e confusas, nas quais fica evidente a necessidade de se manterem relações afetivas que não conseguem ser trocadas por relações solitárias, vazias, ainda que o solitário consiga ser uma pessoa bem-sucedida.

*Fresas salvajes representa la culminación, la más alta cima de la cara cristiana de Bergman: la presencia de una bondadosa deidad parece permear todo el film, de modo que el "bien" consigue asimilar cualquier aspereza incidental. Isak Borg llega así a participar, a tomar conciencia de una especie de "lógica de la providencia": Bergman parece adoptar esta sugerente visión del mundo, cercana al determinismo y a una suerte de "religión natural" iniciada por él mismo en El séptimo sello -film que precede a Fresas salvajes-. La "lógica de la providencia" aparece, asimismo, como la culminación de un proceso natural. La organización del film según un esquema musical favorece la satisfacción expresada por Isak Borg ante el descubrimiento de un sentido paternal de la existencia. Este es el sentido que el film de Bergman extrae de virtudes cristianas como el amor, el perdón y lhumildad. De todas ellas, el perdón entre padres e hijos resulta ser la virtud central<sup>15</sup>. (WOOD, 1972, p. 80)*

<sup>15</sup> Tradução nossa: *Morangos silvestres* representa o culminar, o pico mais alto do Cristianismo em Bergman: a presença de uma divindade benevolente parece permear todo o filme, de modo que o "bom" pode abraçar qualquer rugosidade incidental. Isak Borg chega assim a participar, a tomar consciência de uma espécie de "lógica da providência": Bergman parece adotar o

Quiçá *Morangos silvestres* possa ser inserido também no denominado “silêncio de Deus”, mas não como um filme que pede a manifestação de Deus, o não-silêncio divino, a exemplo do que ocorre em *O sétimo selo* ou *A fonte da donzela*. A quebra do silêncio entre os homens, neste caso, entre pai e filho, ocorre semelhante à obra posterior do cineasta – *Através de um espelho*.

Na obra *O sétimo selo* a Morte não poupa. Ela apenas proporciona um tempo para que os personagens possam se acostumar com a ideia da “partida” e se purifiquem de seus pecados, antes da dança da morte. Em *Morangos silvestres*, a morte iminente ao protagonista afeta a condição de individualismo impulsionado pelas escolhas e pelas experiências pessoais. É por meio dos sonhos, imagens da morte e recordações de alegrias da infância, combinados ao encontro com os jovens sonhadores e despojados de amarras sociais, que Borg retoma a vontade de existir.

Possivelmente, o grande medo do personagem é o perecimento; deixar para trás não apenas a existência atual nutrida pelo isolamento, como também as lembranças da não satisfação de ter sido feliz ou de ter feito alguém feliz.

---

determinismo como uma "religião natural" iniciada por ele em *O sétimo selo*, filme que precede *Morangos selvagens*. A "lógica da Providência" também aparece como o culminar de um processo natural. A organização do filme como um esquema musical favorece a satisfação expressa por Isak Borg com a descoberta de um sentimento paternal da existência. Este é o sentido que o filme de Bergman retira das virtudes cristãs como o amor, perdão e humildade. Destes, remissão entre pais e filhos acaba por ser a força central.

## 4 A TETRALOGIA DO SILÊNCIO

### 4.1 O SILÊNCIO OU QUASE SILÊNCIO?

Ressalto que o tema em questão faz referência à *Trilogia do Silêncio*, de Ingmar Bergman, constituída pelas obras *Através de um espelho* (1961); *Luz de inverno* (1961); e *O silêncio* (1962). Essas obras se assemelham por se constituírem na chamada crise da fé, ou como a “ausência de Deus”. Entretanto, os três filmes apresentam características entre si; ainda que a temática seja quase sempre revisitada, a abordagem e a construção narrativa são distintas, mantendo em cada um dos filmes uma homogeneidade que permita ao espectador que vê-los sob qualquer prisma. Há uma “evolução” ou um caminho que, coincidentemente ou não, faz-se presente. Sobre a referência ao silêncio, observa-se a incomunicabilidade entre os seres humanos, dos personagens (a partir da ausência de diálogos) – atitude relativamente comum nas obras de Bergman. O silêncio, aqui, é justificado como o silêncio de Deus ou, ainda, a sua não intervenção prática nas aflições humanas existentes. Ainda que Bergman, posteriormente, tenha recusado esta taxonomia e enquadramento, afirmando que na época estava na moda fazer trilogias – motivo pelo qual teria ligado os três filmes – não podemos descartar uma certa unidade entre eles. A descrição que segue neste capítulo, analisa a temática da “ausência de Deus” a partir do contexto da narrativa fílmica proposta pelo autor.

## 4.2 A FONTE DA DONZELA – OU, O NÃO SILÊNCIO DE DEUS?

Na Suécia do século XIV, Töre e sua mulher Märeta formam um casal que tem uma propriedade rural. Cristãos fervorosos, incumbem sua filha única, Karin, uma bela adolescente virgem, de quinze anos, de levar velas à igreja do vilarejo próximo e acendê-las em louvor à Virgem Maria.

Com licença da mãe, ela veste seu mais valioso vestido e parte, a cavalo, através de uma floresta, para realizar a missão a ela confiada. Acompanhando-a, segue ao seu lado, Ingeri, uma criada tida como filha adotiva do casal Töre, que se acha grávida.

No caminho, ao passarem por um culto de magia, Ingeri diz à Karin que vai voltar, por achar que anoitecerá antes que elas consigam chegar à igreja. Decidida a atender ao pedido dos pais, Karin segue em frente sozinha. Enquanto isso, movida por um enorme ciúme que sente da jovem, Ingeri participa de um ritual do culto a Odin, com a intenção de que algo de mal ocorra à Karin. Em seguida, passa a acompanhá-la, mantendo uma certa distância da jovem.

Ao encontrar dois pastores de cabras e um garoto, Karin os convida para dividir uma refeição que sua mãe havia preparado para ela. Em seguida, é agredida sexualmente pelos dois homens, os quais, após estuprá-la, a matam com um porrete. Ingeri, impotente, assiste a tudo. Quando a noite cai, ironicamente os criminosos vão pedir comida e abrigo aos pais de Karin. São recebidos cordialmente e, depois de acomodá-los, Töre lhes promete trabalho. Märeta mostra-se nervosa, pois a filha ainda não retornou da igreja, mas o marido tenta tranquilizá-la dizendo-lhe que em outras ocasiões Karin dormiu no lugarejo.

O temor da mãe se concretiza quando um dos pastores, sem imaginar onde se encontram, tenta vender, à Märeta, um vestido que alega ter sido de uma irmã dele. Ela reconhece o vestido de sua filha e, controlando-se, promete-lhe pensar no assunto. Ao falar com Töre, os dois têm certeza do triste destino da filha, pois a peça acha-se suja de sangue.

Ao encontrar-se com Ingeri, Töre toma conhecimento dos detalhes do brutal ataque sofrido pela filha, que a levou à morte. A jovem pede-lhe perdão por se sentir culpada pelo ocorrido à Karin. Movido por um forte sentimento de vingança, Töre mata os criminosos.

Na manhã seguinte, guiados por Ingeri, todos seguem até o local onde se encontra o corpo de Karin. Enquanto Märeta abraça-se ao corpo da filha, Töre, em sua crise de desespero, interroga Deus sobre os motivos que o levaram a permitir tamanha tragédia. A seguir, entretanto, ele implora seu perdão por seus pecados e promete construir, com suas próprias mãos, uma igreja no local, em penitência por sua vingança sanguinária.

Ao retirarem o corpo de Karin, surge milagrosamente uma fonte de água exatamente no local onde o mesmo se encontrava. (BERGMAN, 1978, p. 243)

Neste capítulo, amplio a noção da definição da “ausência de Deus” para outra obra, intitulada *A fonte da donzela* (1960). Portanto, em vez de termos a *Trilogia do silêncio*, teremos a *Tetralogia do silêncio*. Por que a proposta de uma nova definição? Porque *A fonte da donzela* inicia, em Bergman, a desilusão com a concepção e com a fé em Deus, conforme relato do próprio autor:

Em *A fonte da donzela* a motivação é muito variada, minha concepção de Deus havia começado a enfraquecer há muito, aparecendo no filme quase como decoração. O que me interessou, na realidade, foi a história atroz da moça, dos homens que a violaram, da vingança. (BERGMAN, 1996, p. 142)

Essa desilusão perpassa os outros três filmes citados anteriormente, por isso a justificativa de termos uma tetralogia da ausência da fé.

#### 4.2.1 A narrativa

*A fonte da donzela* se origina do roteiro de Ulla Isaksson, adaptação da lenda medieval *A filha de Töre de Vange* (*Töres Von Vänger dotter*).

Ambientado no século XIV, Suécia Medieval, a protagonista é uma jovem, filha única, que se prepara para levar velas a uma capela; ela deverá estar vestida com roupa de gala tecida, obrigatoriamente, por 15 virgens.

Märeta, a mãe de Karin, preocupa-se por tido sonhos ruins na noite anterior e pede para que uma das serviçais cumpra a missão religiosa no lugar da filha, mas Töre afirma que quem tem de cumprir o ritual para a Virgem Maria é uma moça virgem. Apenas a filha Karin tem esse predicativo. Após preparar-se

para a peregrinação sacra, a donzela se despede de sua família e faz de Ingeri sua companheira de jornada.

Durante a caminhada, Karin e Ingeri passam por um riacho sinuoso; a chegada delas ao córrego vem acompanhada por gritos estridentes de um animal, um corvo. Às margens do riacho mora um velho bruxo. Ele interrompe a caminhada das mulheres e as questiona se elas estão com medo da floresta, Karin responde que não, mas Ingeri por estar temerosa, não quer continuar a caminhada. Ela opta por ficar com o bruxo. Karin segue sozinha.

Como Ingeri, o velho mago também é adorador de Odin. Após abrir uma caixa que contém partes de corpo humano e de animais, ele antevê a morte de três pastores de rebanho.

Karin continua, solitária, sua caminhada pela mata e encontra três pastores de cabras. Eles conseguem chamar a atenção da jovem, por tocarem um instrumento musical. Os três pastores se compõem de dois homens e uma criança – são irmãos. Um dos adultos declara que são órfãos há muito tempo, o que deixa Karin compadecida da situação, dividindo com eles o alimento que trazia. Os pastores se servem do pão oferecido pela jovem, mas antes ela faz uma oração dando graças a Deus pela comida presente (fig. 54): “*Abençoado Jesus, filho de Deus. Tu es o pão vivo vindo dos céus. Tornai-me digno de receber seu corpo... e livre meu espírito da morte eterna*”<sup>16</sup>. Novamente, a cena remete ao momento da comunhão da hóstia e do vinho na celebração cristã, o mesmo rito usado por seu

---

<sup>16</sup> BERGMAN, Ingmar, *A fonte da donzela* – 33:29:16 - 33:46:12. (89min.)

pai durante as refeições da família (fig. 55). Tal enquadramento remete à posição de Cristo, recordando a celebração da última ceia.

FIGURA 54 – FOTOGRAFIA DE SVEN NYKVIST



A virgem em companhia dos pastores no filme *A fonte da donzela*.

FIGURA 55 – FOTOGRAFIA DE SVEN NYKVIST



Família de Töre representando a santa ceia no filme *A fonte da donzela*.

Um dos homens é mudo, compreendido somente pelo outro irmão adulto. Este “traduz” as perguntas do mudo a respeito da beleza física da donzela. Karin percebe que há outras intenções nos dois homens e principia sair daquele lugar, alegando que já estava no momento de levar as velas à capela de Nossa Senhora.

Porém, é impedida. Acaba sendo violentada e morta por um dos irmãos. A criança acompanha a cena, de longe, assustada. Ingeri observa tudo à distância, imóvel. Parece não se importar com que a violência sofrida por Karin. Os pastores fogem e levam as roupas valiosas de Karin, tecidas em pele e seda.

Bergman, ao constituir a cena trágica, deixa explícito que a oração não foi eficiente para livrar a donzela da morte.

#### 4.2.2 Do rito de morte e de vida

Tão logo a noite fria chega, os três pastores buscam asilo em casas nas proximidades; ironicamente, acabam por chegar à fazenda da família de Karin. Töre concede-lhes refúgio, pois a situação descrita por um dos irmãos é de calamidade no vilarejo onde moram. Compadecido, o fazendeiro convida os pastores a sentarem-se à mesa junto com sua família e participarem da refeição (fig. 56).

FIGURA 56 – FOTOGRAFIA DE SVEN NYKVIST



Os pastores fazem a refeição com a família da jovem assassinada no filme *A fonte da donzela*.



Como de costume, Töre faz suas preces agradecendo a Deus pela refeição e pela esperança de espírito eterno. Outra alusão à Santa Ceia celebrada por Cristo. *“Abençoado Jesus, filho de Deus. Tu es o pão vivo vindo dos céus. Tornai-me digno de receber seu corpo... e livre meu espírito da morte eterna”*<sup>17</sup>. O plano apresentado é semelhante ao que Karin fez no momento em que dividiu o pão com os pastores. Todos iniciam a refeição, com exceção da criança que rejeita o alimento. Ela percebe que a oração e o alimento oferecidos são os mesmos que fizeram parte da cena em que ocorrera o assassinato da donzela. Isso causa-lhe um mal-estar que não é compreendido pelos que estão à mesa, a não ser por seus irmãos que, em momento oportuno, tentam vender a Märeta, a túnica e as demais roupas de Karin. Eles mentem dizendo que a roupa pertencia a uma irmã falecida há pouco tempo. A mãe reconhece que aquelas roupas eram de sua filha e diz que levará a proposta ao marido. Töre entende o que aconteceu e decide tomar providências pela morte da filha – pede à mulher que tranque a porta do cômodo onde estão os pastores. A partir da cena descrita, inicia-se o rito de morte. A caminho do lugar onde estão os assassinos, o fazendeiro encontra Ingeri e pede que esta conte tudo o que sabe sobre o possível assassinato da filha. Ingeri revela que pediu a Odin a morte de Karin e que isto somente aconteceu porque Odin, o Deus pagão, ouviu as suas preces. Novamente, Bergman aborda a expressão do paganismo como uma fonte superior ao Deus cristão da família da donzela, que não foi capaz de livrá-la do mal.

---

<sup>17</sup> BERGMAN, Ingmar, *A fonte da donzela* – 48:52 – 48:09. (89min.)

Töre inicia a preparação do banho espiritual, artesanalmente feito com plantas da floresta. Enquanto se banha, o personagem dá golpes com os ramos das plantas em suas costas, o que remete a um ritual de autoflagelação. Entende-se esse momento como o ato de transcender, de chegar aos limites do sagrado e invocar a proteção divina para enfrentar um momento de tormenta. Portanto, o sagrado consiste em uma situação sobrenatural que mude o curso do mundo comum; pensemos, então, que uma força maléfica ou demoníaca (não se referindo necessariamente ao ritual de Töre), seria também uma manifestação do sagrado, porque em muitas situações o sagrado é uma conjunção de opostos, uma vez que a realidade transcende toda a perspectiva significativa do mundo, independente do bem ou do mal. Töre vive a experiência do numinoso, busca vivenciar o sagrado, como forma de ter forças sobrenaturais (fig. 57).

FIGURA 57 – FOTOGRAFIA DE SVEN NYKVIST

Preparação ritualística de Töre no filme *A fonte da donzela*.

O simbolismo do ritual de Töre envolve a essência e a existência ao receber significações originárias de situações narrativas míticas e simbólicas (fig. 58 e 59). Toda experiência religiosa “se deve à tentativa feita pelo homem para se inserir no real, no sagrado, através dos atos fisiológicos fundamentais que transforma em cerimônias” (ELIADE, 2002, p. 37). Nesse momento há a hierofania: o sagrado se faz presente pelo rito.

O banho de purificação pode fazer alusão ao banho de nupcial da esposa, como era praticado no ambiente grego e judaico; a apresentação da esposa, jovem e cheia de brilho, pode evocar toda a ornamentação de que era revestida a noiva, antes de ser conduzida pelo noivo. Em todo caso, essas imagens tornam-se símbolo de outra coisa, no contexto parabólico, que transfigura todos os detalhes a partir de uma visão religiosa. O banho de purificação é o batismo, mediante o qual a Igreja foi só não lavada e purificada, mas também “santificada”, ou seja, eleita e consagrada e, portanto, escolhida como parceira da aliança com Cristo Senhor. (FABRIS, 1992, p. 196)

## FIGURAS 58 e 59 – FOTOGRAFIAS DE SVEN NYKVIST

Preparação ritualística de Töre no filme *A fonte da donzela*.

O banho de Töre representa o rito de purificação, da renovação que se associa à condição do mito e do rito, a algo que, certamente, faz parte de seu dia a dia ou da vida de seus antepassados. Assim, evocando um passado indeterminado, o mito costuma representar um acontecimento ocorrido numa era específica. Portanto, reviver determinados momentos é, nesse sentido, um modo de atualizar determinados fenômenos, compactuando com a constante manutenção – ou continuidade – do mundo.

O mito garante ao homem que aquilo que ele se prepara para fazer já foi feito, ajuda-o a dissipar as dúvidas que poderia ter quanto ao resultado do seu cometimento. Por que hesitar perante uma expedição marítima, uma vez que o Herói mítico já a efetuou num Tempo lendário? Basta seguir seu exemplo. Do mesmo modo, porque temer instalar-se num território selvagem e desconhecido, se se sabe que o que é necessário fazer? (...) O modelo mítico é susceptível de aplicações ilimitadas. (ELIADE, 1989, p. 120)

Conhecer tal modelo mítico é aprender os múltiplos desígnios da natureza, ou, como esta irá se comportar. Ao aceitá-lo, o homem:

[...] não se encontra num mundo inerte e opaco, e, por outro lado, ao decifrar a linguagem do Mundo, ele confronta-se com o mistério. Porque a “Natureza” desvenda e camufla simultaneamente o “sobrenatural”, e é aí que, para o homem arcaico, reside o mistério fundamental irredutível do Mundo. Os mitos revelam tudo o que aconteceu [...]. Mas estas revelações não constituem um “conhecimento” no sentido restrito do termo, elas não esgotam o mistério das realidades cósmicas e humanas. Conhecendo a origem do mito, o homem torna-se capaz de controlar várias realidades cósmicas (por exemplo, o fogo, as colheitas, as serpentes etc.), mas isso não significa que as tenha transformado em “objetos de conhecimento”. Essas realidades continuam a manter a sua densidade ontológica original. (ELIADE, 1989, p. 121-122)

Töre passa pela experiência religiosa em uma sucessão de atos objetivados, e não como uma subjetividade incontida, um devaneio qualquer. O rito de morte é iniciado ao assassinar todos os homens que violentaram e mataram Karin. A criança também é morta.

Depois do ato, Töre olha para suas mãos ensanguentadas e clama: “*Deus tenha piedade de mim*”<sup>18</sup>. Como a vingança foi cumprida, o personagem convoca a todos para que ajudem a encontrar o corpo da filha.

Em meio a uma clareira na floresta, o corpo de Karin é encontrado. O pai pede a Deus por uma resposta por todo o mal ocorrido: tanto por Deus ter permitido a morte de sua filha, como por ter permitido que ele matasse uma criança inocente. Para Töre, Deus não consegue dar-lhe uma explicação sobre a tragédia que acometeu sua família. Deus está quieto! O pai – homem, o Pai – divindade – ambos impotentes.

O senhor viu. O senhor viu. A morte de uma criança inocente e minha vingança. O senhor me permitiu! Não entendo você! Não entendo você! No entanto, agora eu imploro o Seu perdão. Não sei como

<sup>18</sup> BERGMAN, Ingmar, *A fonte da donzela* - 76:34. (89min.)

recuperar a paz sozinho. Não conheço outro modo de viver. Eu prometo Senhor, aqui, perante o corpo de minha filha, eu lhe prometo que construirei uma igreja, como penitência pelo meu pecado. Ela será construída aqui. De pedra firme e com minhas mãos! (A FONTE DA DONZELA – 1959; 76:34)

Em plano aberto, demonstrando a extensão da cena que se propõe a expressar o desespero do personagem e, depois, em plano médio realçando a imagem das mãos pecadoras, Bergman não somente materializa a mágoa e a incredulidade após a morte da filha, como apresenta o arrependimento de Töre, a vontade de se fazer “as pazes” com Deus (fig. 60 e 61).

FIGURAS 60 e 61 – FOTOGRAFIAS DE SVEN NYKVIST



Pedido de perdão a Deus no filme *A fonte da donzela*.

A mãe de Karin, junto ao corpo da filha, revela uma fonte de água cristalina que ali nasceu.

Ingeri, adoradora de outro Deus - Odin, lava-se com a água pura da fonte milagrosa. O ato nos faz lembrar do rito do batismo cristão. A mãe de Karin lava o rosto da filha. O silêncio é unívoco. Todos parecem rezar ao som de um coro celestial que toma conta da cena (fig. 62) – esse é o momento de adoração e respeito em relação àquele espaço. A manifestação do sagrado se faz presente. O espaço da morte de Karin – triste, profano – torna-se sagrado. Ocorre o processo de ressignificação: o espaço amaldiçoado transformar-se em sagrado.

FIGURA 62 – FOTOGRAFIA DE SVEN NYKVIST

Todos celebram o nascimento da fonte no filme *A fonte da donzela*.

#### 4.2.3 A transformação do espaço profano em sagrado

Como o sagrado se manifesta em um espaço construído como profano? Que questões refletem determinadas qualidades para que um espaço se revele como significativo, que reverbere o aspecto sagrado que há nele? A compreensão de que a diferenciação entre espaço sagrado e espaço profano não é de ordem quantitativa. Portanto, torna-se irrelevante a quantidade de elementos sacros que se têm em um certo ambiente. Assim, o que defini um espaço como sagrado? O que permite que um determinado lugar tenha essa definição? Em *A fonte da donzela* o lugar da morte de uma donzela, passa a ser um lugar sagrado pelo nascimento de uma fonte, após o clamor fervoroso de um pai que se considera pecador. Conforme promessa do pai, receber uma resposta divina, implicaria na edificação de uma igreja com as próprias mãos – as mãos pecadoras que têm como intuito, futuramente, construir um local de veneração da imagem e da palavra sagrada. Assim, constroem-se espaços em homenagem a seres superiores, deuses como um espaço especial destinado a eles, ou, ainda, para preservar e proteger aqueles espaços onde o sagrado se manifestou ou se manifesta. Contudo, o lugar da morte de uma virgem pode adquirir o conceito de sagrado não somente devido à edificação de um templo, mas devido às sensações que este lugar emana ao homem, agregando-lhe um significado especial. Esse lugar que era um lugar qualquer, tornou-se o espaço de um assassinato – é o espaço do mundo profano e, depois, passa a ser sagrado pelas características peculiares que nele se manifestaram.



Quando o homem está em um lugar sagrado, ou se reconhece na presença de um objeto sagrado, o que de fato encontra não é mais um lugar comum: vive-se a espiritualidade do espaço. Desta forma, quando o sagrado se manifesta em um determinado espaço, esse espaço ultrapassa o espaço profano. Esse mesmo conceito pode ser visitado nas paróquias de Mittsunda e Frostnäs<sup>19</sup> ou na sala em que Karin conversa com o Outro<sup>20</sup>. O totalmente Outro completa a ruptura que o sagrado exerce em relação ao profano. Esse aspecto se constitui em algo de extrema potência, pois lembrando a definição proposta por Otto, o sagrado é constituído de um poder terrível devido à sua estrutura descomunal, sublime. Assim, este local torna-se pleno de magia e respeito: “Não te aproximes daqui, disse o Senhor a Moisés; tira as sandálias de teus pés, porque o lugar onde te encontras é uma terra santa” (ÊXODO 3,5).

É necessário pensar o sagrado e o profano não como duas forças antagônicas, mas como potências que se completam.

Seja qual for a estrutura de uma sociedade tradicional – seja uma sociedade de caçadores, pastores, agricultores, ou uma sociedade que já se encontra no estágio da civilização urbana – a habitação é sempre santificada, pois constitui uma imago mundi, e o mundo é uma criação divina. (ELIADE, 2000, p. 50)

---

<sup>19</sup> Mittsunda e Frostnäs são as igrejas de *Luz de inverno*.

<sup>20</sup> O Outro será abordado no capítulo que trata do filme *Através de um espelho*.

#### 4.2.4 Entre o paganismo e o cristianismo

Para Ulla Isaksson, o filme apresenta de forma consistente a tensão entre o Paganismo e o Cristianismo que existia na Suécia, naquela época, portanto, tem-se como objetivo, preservando-se sua característica original:

Por conseguinte, foi necessário achar um denominador comum o mais amplo possível e, em torno a este, construir o filme de tal maneira que se conserva-se a legenda e o tornasse aceitável. Para isto foi necessário assinalar alguns pormenores. A fim de logr  -lo seguiu-se em todo o conjunto uma linha de tensão que, se bem não aparece na balada, está justificada por sua situa  o naquele tempo. E a tensão existente naquela época entre o paganismo e a religião cristã (...). Esta tensão aparece igualmente nos pormenores. Comparem-se as características dos dois homens. O do velho pagão, cercado de ídolos e símbolos mágicos; o do pai, alto como uma catedral e adornado com imagens de santos. O furor de vingança do pai tem também suas raízes no paganismo. A qual h   uma naturalidade total, sem um momento de vacila  o e com o apoio incondicional de sua esposa. O banho preparado antes de ato de vingança não tem certamente um fundo ritual, contudo    um símbolo de seu desejo de purifica  o antes da vingança como podia ter sido antes de seu sacrifício. A cena do banho aparece assim ligada juntamente às tradi  o  es pag   e cristã. (ISAKSSON *apud* López, 2011, p. 203-204)

O nascimento de uma fonte, espontaneamente, no lugar em que a jovem foi assassinada, parece transmitir a transcendência do ser, do homem, em toda sua finitude e infinitude. O sagrado d   uma resposta    prece de T  re.

Carlos Staehlin (1968) v   na cena do nascimento da fonte, um milagre, uma possível vitória do cristianismo sobre o paganismo:

Ainda que haja a parábola da trama rural, no filme se apresenta nada menos que a vitória do cristianismo sobre o paganismo, não por destrui  o, mas por conversão.    uma vitória segundo o autêntico   s  rito cristão, graças    imola  o de uma vítima inocente e a uma milagrosa interven  o de Deus. (*ibid*, p. 159)

Esta situação amplifica o tema central e a profundidade com que Bergman expõe o conceito de sagrado e profano, situando-os, nesta obra, entre os limites do cristão e do pagão.

Em pontos extremos há dois personagens que enaltecem o limite entre o cristianismo e o paganismo: Ingeri que é a menina pagã, bastarda adotada pela família de Töre; e Karin, a menina cristã, casta, que mora com os pais, e tem todos os predicativos necessários para levar as velas à capela da Virgem Maria – pois como argumenta seu pai, “uma virgem deve levar as velas da virgem”.

Bergman apresenta as duas vertentes religiosas posicionando, quase que imperceptivelmente, a mudança de plano em que Ingeri se enrosca em uma vara clamando pelos serviços de Odin (figuras 63 e 64) e, logo após, na imagem de Töre e Märieta rogando pela proteção de Cristo diante de sua imagem (fig. 65).

FIGURAS 63, 64 e 65 – FOTOGRAFIA DE SVEN NYKVIST





Culto a Odin e a Cristo no filme *A fonte da donzela*.

As duas cenas de exaltação – tanto a Odin como a Cristo – revelam a condição fílmica de Bergman: exaltar a coexistência do paganismo e do Cristianismo na Suécia da Baixa Idade Média. Assim, as duas divindades nos são apresentadas pelos seus cultuadores. Odin é exaltado na mitologia nórdica e Cristo na manifestação de Deus na mitologia cristã. Em ambas há a dimensão do sagrado, mas sob determinados pontos de vistas. Odin é sagrado para o paganismo, como Cristo é sagrado para os cristãos. É necessário um conceito que resguarde as características relativas à ordem do sagrado no que concerne ao viés tanto no campo da religião, como no sagrado manifesto em operações simbólicas, tal qual ocorre no banho de purificação de Töre.

A persistência simbólica do silêncio de Deus é apontada por Bergman como forma de demonstrar que Deus, no Cristianismo, é algo intangível, ou talvez, tangível por meio da adoração, do castigo, da imolação. A descrição

bergmaniana pode ser comparada à visão que se faz de Javé (Deus), ao iniciar o Velho Testamento, como bem define Karen Armstrong (1995):

Deus como déspota e sádico, e não surpreende que muita gente hoje, que a ouviu (relativa a história do Exôdo) na infância, rejeite tal divindade (...). É um Deus brutal, parcial e assassino: um deus de guerra, que seria conhecido como Javé Sabaoth, o Deus dos Exércitos. É passionalmente partidário, tem pouca misericórdia pelos não favoritos, uma simples divindade tribal. Se Javé continuasse sendo esse deus selvagem, quanto mais cedo desaparecesse, melhor teria sido para todo o mundo. (ARMSTRONG, 1995, p. 31)

Segundo Armstrong, Javé deixou de ser um Deus cruel e violento, conforme registrado no livro de *Exôdo*, para transformar-se em um símbolo de complascência e misericórdia. A transcendência divina adquire ar de materialidade, pois, para os cristãos, Deus encarnou na forma humana que é a figura de Jesus Cristo, para passar a mensagem de que todo aquele que tem fé e o busca será salvo.

### 4.3 ATRAVÉS DE UM ESPELHO – A PRESENÇA DA SOLIDÃO

Quatro pessoas acabam de tomar banho de mar. David é escritor e viúvo. Sua filha Karin, esquizofrênica, tem estado periodicamente num hospital. Ela é casada com Martin, que é médico. Minus, de dezessete anos, é irmão de Karin. Enquanto David e Martin cuidam das redes de pesca, o dois irmãos vão buscar leite na fazenda mais próxima. Durante o jantar, David diz que vai voltar a Suíça, de onde, aliás, chegou não há muito. Os dois irmãos representam uma peça que Martin escreveu. O tema é a história de um escritor que só consegue sentir amor quando escreve sobre ele. De madrugada, no seu quarto, David revê seu ultimo romance. Karin já está desperta. No sótão da casa ela sente o mundo dividido em que vive. Depois adormece no quarto do pai. Enquanto David e Minus recolhem as redes, Karin lê no diário do pai que ele considera incurável a doença dela. David e Martin saem da ilha para ir tratar de um assunto. Karin conta a Martin o que leu no diário do pai. Martin acusa David de não ter sentimentos. David menciona uma tentativa de suicídio na Suíça. Karin descreve a Minus como são seus dois mundos. Depois Minus vai encontra-la num velho barco encalhado na praia. Quando David e Martin voltam, Minus descreve o estado perturbado em que Karin se encontra. Martin chama um helicóptero. Fazem as malas. Karin volta para o sótão, onde começa a falar com o mundo que está atrás do papel de parede. Acalmada com a injeção, ela se refere a uma aranha que foi ao seu encontro. Diz também que viu Deus. É levada no helicóptero, ficando David e Minus sós, na ilha. Falam do amor divino, e Minus diz: ‘Papai falou comigo’. (BERGMAN, 1996, p. 408)

Esta obra é considerada o primeiro filme da *Trilogia do silêncio* e expõe uma construção que pode ser investigada pela ótica da psicanálise lacaniana. Cumpre ressaltar que estudar Jacques Lacan não é o escopo do trabalho. Utilizo-me do autor apenas para embasar a temática do espelho que perpassa toda a obra, a começar pelo título.

Há uma certa similaridade entre “Estágio do Espelho” e “*Através de um espelho*”, ainda que o filme não tenha espelhos. Nesta perspectiva há um ponto que rompe o espelho e visa ao que está depois, ainda que possa acarretar no desmoronamento da própria imagem, o reconhecimento de si. O estágio do espelho, citado anteriormente e incipientemente em *Morangos silvestres*,

constitui-se como a revelação do primeiro recorte do eu, que quando criança, será acometido pela imagem que lhe dará uma forma humana ou ortopédica, comumente chamada. Na construção de um corpo próprio, a relação com a imagem ideal trará a primeira identificação narcísica.

O que Bergman apresenta em *Através de um espelho* não corrobora apenas para uma imagem refletida no espelho – vai além. Na narrativa fílmica quem almejava a travessia pelo espelho é Karin. Ela necessita de estar continuamente em outro “mundo” – esse mundo é metaforicamente representado pelo deslocamento a outro ambiente da casa, o que aparenta ser o último andar da casa, para que possa sentir-se bem. Esse “estar no último andar de sua morada” também pode ser pensado, simbolicamente, como uma tentativa de proximidade com o céu. O ambiente do encontro com o Outro é um lugar mofado, abandonado e sem móveis. Lá, ela vivencia a experiência da alucinação auditiva. Devido a isso, Karin procura alento em seu pai, David. E, é nessa procura que Karin descobre sua verdadeira condição. O pai conversa pouco, ouve pouco – retira-se da cena do diálogo. Karin, como está sozinha no quarto do pai, mexe nas coisas dele e encontra um diário com a seguinte confissão : “A sua doença é incurável, mas apresenta fases de melhora. Eu há tempos suspeitava, mas a certeza é todavia insuportável. Assim, como o impulso de registrar o progresso da doença e de fazer uma descrição detalhada de sua gradual degradação. E de aceitá-la” (ATRAVÉS DE UM ESPELHO – 1961; 36:25 – 37:06).

A palavra incurável permanece na rede simbólica de Karin. Ela sabe que tanto o marido quanto o pai mentem sobre seu estado de saúde: escondem a gravidade de sua doença.

#### 4.3.1 O pretexto da narrativa

Martin e David saem de barco para buscar mantimentos. Os irmãos – Karin e Minus – ficam a sós, expondo a seguinte situação: Karin flagra o irmão vendo uma revista pornográfica. Ela o ridiculariza. Ele torna-se agressivo. Depois Minus se desculpa e diz ter um desejo incontrolável (na cena fica implícito que ele tem um sentimento ambíguo e incestuoso em relação à irmã), o que o deixa mais perturbado. Então, Minus diz se sentir enjaulado, sugerindo que vê a irmã na mesma situação.

Karin diz ao irmão que quer compartilhar-lhe algo: “É difícil falar sobre algo que está sempre em sua mente, mas acho que não se importariam por eu falar com você” (ATRAVÉS DE UM ESPELHO – 1961; 45:26 – 46:26). Apenas com o irmão ela consegue dividir a experiência ilusória que tem cotidianamente. Karin conta sobre as vozes que ouve regularmente e lhe mostra o quarto vazio, o quarto do seu desassossego. Ela explica ao irmão que toda manhã é chamada ali, por uma voz. Certa vez, encostou-se na parede e “adentrou” em um lugar amplo e aconchegante:

Entrei em um cômodo amplo, iluminado e tranquilo. Pessoas indo e vindo. Algumas falam comigo, e eu entendo o que dizem. É tão gostoso, sinto-me segura. Há uma luz que brilha. Estão todos esperando a minha chegada, mas ninguém está ansioso. (ATRAVÉS DE UM ESPELHO – 1961; 47:22 – 48:52)



Karin chora. Depois, relata que as vozes contaram que Deus se revelará para todos, e que evita seu marido, pois logo terá de escolher entre os outros e o próprio marido. Contudo, ela afirma que já tomou sua decisão: sacrificará o esposo. Este outro espaço onde Karin consegue libertar-se do mundo opressor se constitui em um habita sagrado para o personagem. Somente lá há paz e encontro consigo. Esse canto sagrado é uma dimensão peculiar não só do ponto de vista religioso, mas, também, do humano como tal, de forma que ao acompanharmos a trajetória do homem, mais detalhadamente de Karin, encontramos nas mais diversas manifestações um espaço com importância superior. Portanto, o sagrado é algo para além dos meros sentidos, uma situação cuja significação ultrapassa as barreiras do dizível e do inteligível. O que é sagrado para um, pode não ser para o outro: há espaços sagrados, objetos sagrados, situações sagradas. A definição e a visão do que vem a ser o sagrado acaba sendo, por si só, subjetiva.

Neste ambiente particular e sagrado de Karin, o reflexo do personagem não se fixa no espelho que ele cria, não se detém e nem retém. Mas, é um modo dele fazer parte de um espaço, sentir-se abrigado. O espelho é a parede que Karin “atravessa” e que causa uma desestruturação em sua forma, mexe com sua própria imagem, construindo uma imagem de horror, desamparo e inconformidade. Ela não quer estar no mundo em que sua família vive, pois acredita não fazer parte dele – possivelmente, este é o mundo profano. A grande oposição entre a percepção do espaço sagrado em relação ao profano, neste momento, nos é dada mediante o reconhecimento do valor qualitativo daquele espaço – ou daquele quarto das alucinações do personagem. O espaço sagrado é

em tese, espaço melhor, portanto, ele demonstra qualidades que atraem o homem – Karin sente-se atraída por estar em um ambiente diferente, pois nele estas qualidades estão presentes por meio de uma força que o ultrapassa pela vontade de algo divino.

Karin assume uma forma segura de *ser* no mundo quando está no seu ambiente, frente ao seu “espelho”, pois esta forma preenche a falta de conexão e sentido das experiências com o universo físico que ela rejeita. A segurança do personagem só se dá com o auxílio da potência significativa de uma orientação simbólica do espaço – o espaço do Outro, que lhe é divino: “O mundo é assim amparado e envolvido pela divindade; um homem vive sob a proteção dela na paz divina e no bem-estar” (ELIADE, 2000, p. 107).

O percurso realizado por Karin está na contramão do constituído por Lacan, pois ela não chega a ultrapassar o tempo da fascinação. Karin se joga “contra o espelho” à procura da racionalidade do Outro mundo, como ela admite: “Não posso viver em dois mundos. Tenho que escolher. Não posso ficar perambulando entre os dois” (ATRAVÉS DE UM ESPELHO –1961; 83:42 - 83:54).

As vozes que “emanam” das paredes do seu “mundo” deixam-na sensivelmente fragilizada (fig. 66). Não há respostas, não há reflexo. Somente vozes. O plano que apresenta como enquadramento as grades da janela, compõe o drama recessivo e melancólico em que ela está. Karin está presa entre “grades” (fig. 67). O mundo externo que se assemelha a uma miragem não passa de uma janela com entraves.

FIGURA 66 – FOTOGRAFIA DE SVEN NYKVIST

Karin em contato com o Outro no filme *Através de um espelho*.

FIGURA 67 – FOTOGRAFIA DE SVEN NYKVIST

O quarto de Karin no filme *Através de um espelho*.

Karin avança contra a parede “torturadora”, quer atravessá-la na ânsia de encontrar algo a mais. Bergman procura descrever o contato quase físico de Karin com o irreal, talvez, pela junção de dois mundos ausentes, mas presentes ao mesmo tempo:

Eu via uma pequena porta na parede e esta porta lhe permitia penetrar num outro mundo e também sair dele e retornar ao mundo real. Ela evoluçionava sem nenhum problema nesses dois mundos. Pouco a

pouco, esse mundo real com mesas e cadeiras tornava-se cada vez mais irreal, enquanto que o outro mundo triunfava. Era a ideia inicial. Em seguida – era essa a nossa intenção -, ela devia subitamente se transformar, se metamorfosear e tornar-se um dos rostos do papel de parede, e desaparecer no motivo. Mas, preparando o filme, era principalmente o drama humano que me interessava, uma pessoa se perdendo, descreve sua doença e as imagens relativas à essa doença. Parecia-me importante, pelo menos por uma vez, deixar de lado as preocupações artísticas e me ligar à tragédia humana (...). (BERGMAN *apud* BJÖRKMAN, 1977, p. 134-135)

Karin anseia por encontrar o seu mundo – ou aquilo que o julga ser. Ela tem de morrer simbolicamente para atender ao desejo desse Outro que está para lá do espelho.

Devido à doença, Karin voltou a ter uma mente quase infantil em alguns momentos.

Karin sabe “que ao passar através do espelho” a fresta se fechará e não haverá retorno. O que lhe restará será uma profunda solidão – está cônica disso.

#### 4.3.2 O silêncio do pai

Karin perambula por dois processos que geram pleno sofrimento. Se de um lado há a companhia da família, de outro há o silêncio, a solidão. Quem é o sujeito desse silêncio, da falta de comunicação? Pode-se pensar no silêncio de Deus (pai divino) que não dá nenhuma resposta nem à Karin e nem ao irmão Minus (os que mais sofrem durante toda a tessitura fílmica) e, obviamente, no silêncio que vem de seu pai biológico – David. O silêncio do pai biológico é evidente nos comentários feitos pelo irmão Minus, ao longo da obra e ao final, quando ele diz: “*Papai falou comigo*”.

David é um pai declaradamente ausente. Isso parece ser o pano de fundo da doença de Karin – e do Outro que lhe fala “através do espelho”. Mas, esse Outro também se constitui na imagem do pai, que impotente e aparentemente indiferente, mantém-se em silêncio. Perante o silêncio do Outro que não interage, nem responde, surge a angústia. Há o silêncio do pai humano – o silêncio do pai divino. Em *Através de um espelho*, a ausência de David não é apenas simbólica; seus discursos são tomados por palavras vazias, inexpressivas. Essa vaguidade silenciosa é o eixo central do enredo por onde os quatro personagens orbitam, cada um à sua maneira, vivenciando a própria angústia.

Bergman apresenta a questão do silêncio de forma declarativa, como tentativa de romper com o silêncio que há nos laços familiares, ou em específico, nessa família. Para tanto, emprega várias alternativas, dentre elas, a encenação de uma peça teatral por Karin e Minus. Incorporar uma cena à outra, cumpre o mesmo papel de Hamlet em Shakespeare, cujo objetivo seria “chamar a atenção do rei do rei” ou, aqui, – claramente – de David. Assim como Hamlet que se frustra diante do ato, a tragédia encenada, ou mal encenada, não muda o “cenário” do filme, pelo contrário, David se mostra entediado e novamente “sai de cena” pantomimicamente. Diante de tantas escapatórias para não assumir o lado omissivo e descompromissado, há a recusa do pai – David – em participar da cena sob o título de seu nome, Nome-do-Pai.

David, o pai, não quer participar das cenas dramatizadas pelos filhos. Talvez não se reconheça no papel de pai, nem dentro daquela cena proposta, nem fora dela. E, por mais que não haja a presença e nem a menção à mãe no contexto

fílmico, o que fica visível é a falta que o pai faz. David parece viver em um mundo simbólico, quase paralelo. O objetivo essencial – e parece ser o único – é o de concluir seu livro. Ele é um autor renomado, vive para si. A sua vivência e sobrevivência não permitem retirar Karin do abismo em que ela vive. Em um universo de muitos significantes, ele não consegue encontrar apenas um que venha a estabilizar a imagem da filha. Há quase que uma recusa, voluntária e perversa, alicerçada em um prazer pautado na culpa de não se tomar uma postura eficaz. Há um gozo pela situação de não se oferecerem condições para a verdadeira e atuante inscrição de seu nome, do Nome-do-Pai/ de ser um Pai.

Se por um lado David se divide entre aceitar ou refutar o que lhe é oferecido, por outro, a filha não apresenta satisfação com a presença dele. Ela o exclui para continuar vivendo em um mundo distante. A falta do pai não remete a uma presença, porque essa presença é totalmente ausente quando está presente. O vazio é contínuo. Em meio ao delírio e imagens desnorteadas, a falta vem a fazer parte do cotidiano. Assim, a angústia provocada não funciona como um sinal, mas como algo que a joga incomensuravelmente em Outro mundo. Todavia, essa angústia é uma possibilidade de liberdade para Karin, pois “só esta angústia é, pela fé, absolutamente formadora, na medida em que consome todas as coisas finitas, descobre todas as suas ilusões” (KIERKEGAARD, 2015, p. 169). Portanto, pode-se afirmar que:

Aquele que é formado pela angústia é formado pela possibilidade, e só quem é formado pela possibilidade está formado de acordo com sua infinitude. A possibilidade é, por conseguinte, a mais pesada de todas as categorias. É certo que ouve com frequência o contrário: que a possibilidade é tão leve, a realidade, porém, tão pesada. (KIERKEGAARD, 2015, p. 167)

Tudo que se oferece a Karin é o silêncio – o silêncio do pai, do marido e, algumas vezes, do irmão. A sua angústia tem na presença do Outro a fala, o consolo que se “materializa” para Karin:

O corpo do Outro é indicado pela ronda das coisas-utensílios, mas indica, por sua vez, outros objetos, e finalmente, integra-se em meu mundo e indica meu corpo. Assim, o corpo do Outro é radicalmente diferente de meu corpo-para-mim: é a ferramenta que eu não sou e que utilizo (ou que me resiste, o que dá no mesmo). Apresenta-se a mim originalmente com certo coeficiente objetivo de utilidade e adversidade. Portanto, o corpo do Outro é o Outro mesmo como transcendência-instrumento. (SARTRE, 2015, p. 428)

No delírio do Outro, Karin encontra simbolicamente um deus-aranha. Esse deus é o seu “outro” mundo, é a personificação de tudo o que seu pai nunca pôde oferecer-lhe. O deus-aracnídeo é um misto de imagens femininas (talvez possa se incluir, também, a figura da mãe) e masculinas onipresentes e onipotentes, capaz de dar-lhe o alento e as respostas que procura no mundo visível.

Na última cena, Karin após aceitar ser transferida para um hospital, espera uma distração do marido e sobe ao velho quarto, ao seu habitat sagrado. Quando o pai e o marido a encontram, Karin está conversando sozinha e olhando fixamente para a porta do armário fechada (fig. 68). Ela continua a esperar por algo.

FIGURA 68 – FOTOGRAFIA DE SVEN NYKVIST

Karin em contato com o Outro no filme *Através de um espelho*.

O plano geral realça a expressão corporal ou a rostidade com o que ela se comunica com o Outro.

Em momentos finais da película, Karin pede que Martin faça silêncio, ajoelhe-se e reze – denotando a quase despedida do mundo real:

Karin: Martin, não faça barulho. Disseram que chegará logo. Temos que nos preparar.

Martin: Vamos para a cidade.

Karin: Não posso ir agora, não vê?

Martin: Você está enganada. Nada vai acontecer aqui. Ninguém vai entrar por aquela porta.

Karin: Ele vai chegar a qualquer momento e eu tenho que estar aqui.

Martin: Querida, não é verdade.

Karin: Se não pode ficar quieto, é melhor que saia.

Martin: Venha cá.

Karin: Por que tem que estragar isso? Vá embora e me deixe viver este momento só. Querido Martin, sinto muito ter sido tão rude. Pode se ajoelhar ao meu lado... e cruzar as mãos? Você parece tão conspícuo sentado aí. Sei que não acredita, mas faça isso por mim.

(ATRAVÉS DE UM ESPELHO – 1961; 77:14 – 79:31)

Antes da chegada dos médicos, Karin pede para que o marido faça uma oração junto com ela (fig. 69). Ao seu lado direito, surge uma sombra que se



aproxima e se afasta. Essa sombra pode ser entendida como a de seu pai (a metáfora do pai ausente) ou a interpretação do Outro que a aguarda. Esta dialogia entre a estética fílmica e o pensamento é determinante para a configuração de uma narrativa mobilizadora e reflexiva, que melhor experiencia a influência da angústia e, também, da afetividade. Bergman aborda a plasticidade do pensamento como um modo de sentir e de conhecer, por meio de imagens em sucessão, a representação da condição humana, que vem em forma de tensões, de incertezas e de expectativas. O que se apresenta em *Através de um espelho* é um mundo de “novos projetos, de novas estruturas e de novos sistemas que possam, parcialmente ou inteiramente eliminar estas impressões de solidão” (Bergman, 1996, p. 137). O que falta do pai no espaço simbólico é constituído por Karin em um mundo sagrado, onde a presença do chamado deus-aranha vem convidá-la a comungar/participar do Outro mundo. Esse deus-aranha é “concretizado” na experiência ilusória de Karin ao ver o helicóptero-ambulância aproximar-se. As hélices da aeronave remetem a um aracnídeo descendo pela parede (fig. 70).

FIGURA 69 – FOTOGRAFIA DE SVEN NYKVIST

Karin de joelhos faz uma oração no filme *Através de um espelho*.

FIGURA 70 – FOTOGRAFIA DE SVEN NYKVIST

A chegada do helicóptero-ambulância no filme *Através de um espelho*.

O vento provocado pela aeronave faz com que a porta da sala onde se encontra Karin se abra. Isso a deixa mais transtornada: grita, debate-se, até ser contida pelo marido – pois, para ela, o deus-aranha havia aberto a porta e corrido pelo chão até alcançar seu corpo.

Karin: Eu fiquei com medo. A porta se abriu. Mas o deus que apareceu era uma aranha. Ele veio em minha direção... e eu vi o seu rosto terrível. Ele veio reastejando, tentou entrar dentro de mim...mas eu me defendi. O tempo todo, eu via seus olhos. Eram frios e calmos. Quando ele não pôde penetrar em mim, ele subiu pelo meu peito, pelo meu rosto, e subiu na parede. Eu vi Deus. (ATRAVÉS DE UM ESPELHO – 1961; 82:14 - 83:08)

Deus se faz presente? Um deus divino ou um deus-aranha?

A aranha e suas teias sugerem várias leituras, dentre as quais, a de asfixia e paralisia. É a alegoria do elemento sagrado como um bicho, um ser peçonhento. Deus deixa de ser amor e passa a ser, justamente pelo seu apego à criatura, a personificação que aterroriza, amedronta e torna a vida desesperadora. Este deus pulveriza suas teias, não deixando o ser humano respirar, mantendo uma relação meticulosa, prolongada e organizada, a qual ninguém consegue escapar. Forma-se uma rede de significantes que são externos a Karin, cria-se um mal-estar, o qual faz com que ela tome a decisão de partir, de deixar-se emaranhar pela entidade divina, por *“não poder viver entre dois mundos”*. Seria então necessário cometer a “morte de Deus”. Tal ideia remete a Nietzsche (1998), destacando uma perspectiva mais problemática de Deus: ele é sufocante e persistente, mas que, de toda forma, representa os valores morais que construíram a nossa civilização, edificada pelo platonismo e pelo Cristianismo. Nietzsche aponta para a ruptura e a substituição das formas que constituem a nossa estrutura histórica e social – refletindo sobre as referências absolutas e morais do pensamento –, sob a perspectiva da visão humana, que se caracteriza por ser exclusivamente antropológica pelo viés da compreensão de cada um e do mundo. O ser humano é eternamente incompleto.

Ao apresentar um deus “aranha”, Bergman o constrói de forma presente, porém, aflitiva. Essa entidade se entrelaça à Karin, mas não chega a dar-lhe felicidade ou perspectiva de auxílio:

Neste filme, tenho uma sensação bastante forte, que é a fuga da realidade, a ausência da verdade, uma espécie de necessidade desesperada de encontrar a segurança, uma tentativa de apresentar uma solução, o aborrecimento de voltar sempre à questão e nunca respondê-la, de sempre colocar a questão. Um pouco como o trapezista que se prepara minuciosamente para o salto mortal, que cumprimenta ironicamente o público e que volta para a pista antes de o ter efetuado. (BERGMAN *apud* BJÖRKMAN, 1977, p. 136)

O apelo à libertação em *Através de um espelho* é um chamado à auto-destruição. Karin exorta a si mesma, numa tentativa de suicidar-se metaforicamente, em nome da salvação.

Nas cenas introdutórias da película, vê-se que Karin surge do mar. Não somente ela, mas todos os outros três personagens de sua família. Esse recurso técnico é uma forma na qual Bergman atribui um desdobramento estético à obra, uma vez que personagens “vindos do mar, ou seja, de parte alguma” (BERGMAN, 1996, p. 24), representam a ausência de significado, inseridos em um abissal monótono e circular. O vazio, o nada, o mar, âmbitos infinitos repletos de significação que, para os três personagens, além de Karin, representará um desencontro de si consigo e com os outros. Mas, a qual realidade Karin e os outros pertencem? Viver no presente absoluto é uma questão relativa para os quatro personagens.

O desassossego bergmaniano fecha-se na conversa final entre David e Minus. Quebra-se o silêncio do Pai e do Filho.

Na cinematografia de Bergman, Minus não se caracteriza como um personagem central ou mítico:

Na mitologia grega, Minos (em grego: Μίνως) foi um rei lendário da ilha de Creta, filho de Zeus e da princesa fenícia Europa, sendo irmão de Sarpedão e Radamanthys. Teria nascido em cerca de 1445 a.C. e reinado de 1406 a.C. a 1204 a.C. O mesmo foi quem trancou o minotauro no labirinto de Creta, construído por Dédalo a mando do rei Minos. A civilização que prosperou em Creta, quando foi descoberta pelo arqueólogo Arthur Evans, recebeu a alcunha de minoica, em referência a Minos. Após sua morte, Minos tornou-se um dos três juízes do inferno, sendo ele o juiz responsável pelo veredito final, ou seja, as decisões dos demais Juízes só eram validadas se Minos as aprovasse, as almas dependendo de seus pecados seriam enviadas ao Tártaro para punição ou para os Campos Elísios se absolvidas, sendo assim líder dentre os Juízes. É um homem muito calmo e racional e sempre calcula o próximo passo de acordo com a situação a sua frente, é considerado um homem bem frio e sádico. “o filho de Zeus com uma mortal” mas é somente ele que consegue compreender a tragédia de Karin. Apesar do caráter erótico entre os irmãos, cujo incesto fica subentendido nos planos que seguem no barco abandonado e nos olhares trocados nos momentos finais, enquanto se encontram na escadaria da casa, é Minus que amparará Karin e a conduzirá para o Outro mundo. Tal qual a personagem Minus do poema épico de Dante – *A divina comédia*, ele se posiciona como um dos juízes dos inferos que escutam as confissões daqueles que estão mortos para este mundo, contudo, ainda não adentraram em um dos círculos do labirinto do inferno. (EVSLIN, 2012, p. 123)

Em *Através de um espelho* Minus é o sosfredor, apenas aquele que escuta e acompanha Karin aos portões de um Outro mundo. Ela quer se prender à teia do deus-aracnídeo, fiada entre duas mortes: da imagem e do significante.

*Através de um espelho* é um jogo de imagens e palavras.

Talvez no quase fim do silêncio entre pai e filho, a partida de Karin para um outro “mundo” inicia uma nova história na vida de cada um dos personagens. No diálogo entre David e Minus (fig. 71), a cena em primeiro plano mostra um em posição contrária ao outro – não estão lado a lado, talvez, nunca se “encontrem”. Porém, a quebra do silêncio mostra uma mudança de

comportamento de David. Para eles, Deus não é mais um aracnídeo, um desespero ou uma angústia, mas volta a ser expressão do amor e uma possível solução para as aflições do mundo. A expressão do sagrado ou de algo sagrado – a comunicação pai-filho se presentifica:

Minus: Papai, estou com medo. Quando eu estava abraçando a Karin, lá no barco, a realidade se revelou a mim. Entende o que quero dizer?  
 David: Entendo, Minus. A realidade se revelou e eu desmoronei. É como um sonho. Qualquer coisa, pode acontecer. Qualquer coisa.  
 David: Eu sei.  
 Minus: Não posso viver neste mundo.  
 David: Pode, sim. Mas, precisa ter algo em que se apoiar.  
 Minus: E o que seria? Um Deus? Me dê uma prova da existência Dele. Não pode.  
 David: Posso. Mas precisa ouvir com atenção.  
 Minus: Sim, eu preciso ouvir.  
 David: Só posso dar a você, uma ideia da minha própria esperança. E saber que o amor existe de verdade no mundo humano.  
 Minus: Um tipo de amor especial, suponho.  
 David: Todos os tipos. O maior e menor, o mais absurdo e o mais sublime. Todo tipo de amor.  
 Minus: E o desejo por amor?  
 David: O desejo e a negação. Confiança e desconfiança.  
 Minus: Então, o amor é a prova?  
 David: Não sei se o amor é a prova da existência de Deus... ou se é o próprio Deus.  
 Minus: Para você, amor e Deus são a mesma coisa?  
 David: Esse pensamento ameniza meu vazio e meu desespero sórdido.  
 Minus: Fale mais, papai.  
 David: De repente, o vazio se transforma em abundância e o desespero em vida. É como a suspensão temporária de uma sentença de morte.  
 Minus: Papai, se for como você diz... então Karin está rodeada por Deus, já que a amamos tanto.  
 David: Sim.  
 Minus: Isso não pode ajudá-la?  
 David: Acredito que sim.  
 Minus: Papai, se importa se eu for correr?  
 David: Pode ir. Eu preparo o jantar. Vejo você em uma hora.  
 Minus: Papai falou comigo. (ATRAVÉS DE UM ESPELHO – 1961; 87:13 -89:51)

FIGURA 71 – FOTOGRAFIA DE SVEN NYKVIST



Em posições opostas, David e Minus, no filme *Através de um espelho*.

David se utiliza de metáforas para explicar os mecanismos de defesa – e o escudo contra as angústias. Nesse momento, o pai ganha voz: admite-se como humano que tem ambiguidades e incertezas. Ao mesmo tempo em que se encontra feliz com seu sucesso profissional, emocionalmente não consegue preencher o vazio deixado pela morte da esposa, por isso, abriga-se em um círculo ilusório. Indubitavelmente, sua ausência perturbou a dinâmica familiar. Entretanto, ele tem de permanecer nessa realidade, enquanto Karin cria o seu próprio modo de conduzir a realidade.

O final do filme expressa um *insight*, pois o pai não pode mais voltar para o seu mundo, tem de assumir, ainda que pareça forçosa, a posição de pai. Esta condição paterna fica evidente quando Minus vem falar-lhe sobre suas dúvidas em relação à existência de Deus. David cede seu discurso e explica sobre o que é verdadeiramente a presença de Deus para alguém. A última fala do filme é a imagem de Minus feliz e surpreendido: “*Papai falou comigo*”. De repente, a

ausência se faz presença – o sagrado se revela depois de todas as atribulações:

Deus falou comigo?

#### 4.4 *LUZ DE INVERNO*

O pastor Tomas Ericsson celebra uma missa na igreja de Mitsunda. Várias pessoas vão comungar: a professora de uma escola para adultos, Märta Lundberg, o pescador Jonas e sua mulher Karin.

O pastor sente-se doente, com gripe. Terminada a missa, Jonas e Karin vão se encontrar com o pastor na sacristia. Karin começa falando da angústia com que o marido se debate. Tomas promete que terá uma conversa a sós com Jonas. Märta entra e pergunta se Tomas leu a carta que ela lhe escreveu. É seu desejo ajuda-lo, mas Tomas declina a ajuda. Depois de Märta sair é que Tomas lê a carta. Jonas volta à sacristia e Tomas fala de sua relação com Deus, tenta consolar o pescador. Pouco tempo decorrido sobre isto, vem uma mulher dizer que Jonas pôs termo à vida com um tiro.

Tomas vai ao lugar do suicídio, acompanhado por Märta. Depois vão à escola onde ela trabalha e onde têm também sua morada. O pastor declina mais uma vez os cuidados e o amor que Märta lhe oferece. Depois vão os dois à casa do pescador. O pastor quer dar consolo à viúva, mas sente que não participa do luto daquela família. No regresso, ele confessa a Märta que tornou-se padre apenas para fazer a vontade dos pais.

Chegam depois a Frostnäs, localidade onde se celebrará outra missa. O sacristão desta igreja fala com Tomas acerca do sofrimento em que vive. O organista Blom fala com Märta sobre o falecimento da mulher de Tomas. Quando os sinos tocam só se veem quatro pessoas na igreja. Apesar disso, o pastor Tomas Ericsson não deixa de celebrar a missa. (BERGMAN, 1996, p. 411)

*Luz de Inverno* (1961) – *Nattvardsgästerna* é um filme denso, profundo, construído entre luzes e frestas.

A narrativa fílmica mostra a conjectura do protestantismo, especificamente, o luterano e sua influência naquela época. Poucas são as frestas que deixam passar os fios de luz do inverno rigoroso da Suécia, na Igreja de Mitsunda: lugar claustrofóbico e pouco receptivo, mas sagrado pela natureza



religiosa que se constrói em seu interior. A obra expõe uma possível experiência religiosa da vida de Bergman:

Entro numa igreja vazia para aí falar com Deus, receber Dele uma resposta. Terei de deixar de oferecer resistência ou terei de continuar a debater-me com esta questão de sempre? Terei de continuar ligado ao mais forte, o pai, procurar uma existência segura, ou terei de denunciá-lo como sendo uma voz zombeteira que me chega vinda de séculos passados?

O drama se desenrola nesta igreja vazia, na qual o altar-mor foi deitado abaixo. As personagens se materializam e desaparecem. No centro, sempre este ego que ameaça, se enfurece, suplica, tentando em sua perturbação ver tudo claro. Apresentar um dia e uma noite diante do altar. Terminar o último drama com as palavras: “Não desprenderei minha mão da sua até que não me abençoe”. Meu alter-ego entra na igreja, fecha a porta, e ali fica ardendo em febre. Os silêncios desesperadores da noite, as sepulturas, os mortos, os silvos dos canudos dos órgãos, os ratos, o odor, a decomposição, a ampulheta, todo o pavor que emerge justamente dessa noite. Isto é Getsêmane, a Crucificação, o Juízo Final. “Meu Deus, meu Deus, por que me abandonou?”.

Meu alter-ego deixa atrás de si, hesitante, sua velha pele, nada esmorecida.

Cristo é o bom pastor e eu não consigo amá-lo. Meu eu tenho de odiá-lo. Meu eu abre a sepultura e desperta o Morto. (BERGMAN, 1996, p. 256)

Assim, refletindo sobre o campo da religião, em *Luz de Inverno* há dois universos que constantemente entram em choque: em um está a questão religiosa (o protestantismo luterano), visível a partir da cena que mostra o serviço litúrgico do protagonista; no outro, a representação da chamada “ausência de Deus” – ou a crise de fé por parte do próprio pastor que, aos poucos, dissemina sua incredulidade aos seus seguidores.

Bergman mostra sua visão sobre religiosidade àqueles que creem em algo superior à existência humana. Seguramente, alguns outros realizadores também se propuseram a algo do mesmo tema. Destaco, aqui, o filme de Robert Bresson - *Diário de um Pároco de Aldeia* (1950), cuja inspiração reside no livro homônimo

do autor francês Georges Bernanos(1946). E, ainda, dada à similaridade das narrativas, pode ter sido um fio condutor para a *Luz de inverno*.

As cenas construídas sob o tempo nublado criam a atmosfera dramática da narrativa. Além dessa questão, o filme tende a demonstrar a realidade sueca a partir do homem sueco, em uma das épocas mais difíceis do ano.<sup>21</sup>

#### 4.4.1 A obra

O filme se inicia com um clérigo, portado no centro da igreja, celebrando uma missa. A cena chama a atenção pela face inexpressiva do protagonista, o pastor Tomas, cuja homilia é monótona. A insatisfação do personagem é visível, demonstra desconforto. A composição do enquadramento delineado por Bergman dá indícios de como será a narrativa fílmica. Há a presença da apatia e da displicência entre os fiéis que participam da celebração eucarística, representando uma religiosidade contestável: o ato sagrado é celebrado inconvicto – mostra-se a convergência de atitudes a-sagradas entre o pastor e os fiéis. Os rituais litúrgicos em *Luz de inverno* são mecanizados, demonstrando a não manifestação do *Mysterium tremendum*:

Se encararmos o aspecto mais básico e profundo em cada sentimento forte de espiritualidade no que ele seja mais que fé na salvação, confiança ou amor, aquilo que também independentemente desses fenômenos concomitantes pode temporariamente excitar e invadir também a nós com um poder que quase confunde os sentidos, ou se o acompanharmos com empatia e sintonia em outros ao nosso estado de espírito, no caráter solene e na atmosfera de ritos e cultos, naquilo que

---

<sup>21</sup> A citação corresponde à alusão que o cineasta faz em seu livro autobiográfico *Imagens* (1996), em que explica que a falta de sol, durante o prolongado inverno sueco, origina graves perturbações psíquicas.

ronda igrejas, templos, prédios e monumentos religiosos, sugere-se-nos necessariamente a sensação do *mysterium tremendum*, do mistério arrepiante. Essa sensação pode ser uma suave maré a invadir nosso ânimo, num estado de espírito d'alma a fluir continuamente, em duradouro frêmito, até se desvanecer, deixando a alma novamente no profano. (OTTO, 2007, p. 44)

O rito religioso na pequena paróquia de Mittsunda parece estar longe do contato com o sagrado. Vai-se à missa, ouve-se a homilia por obrigação, não por exortação à religião, à imagem de Cristo.

A chamada experiência religiosa teria por atributo estabelecer formas de submissão aos poderes sobrenaturais, nos quais está implícita a ideia da existência de um ser ou de seres supremos que criaram e controlam o cosmos e a vida humana.

O *homo religiosus* é dependente de símbolos ou sistemas simbólicos, que caracterizam ou viabilizam a sua condição, muitas vezes, ajudando-o em meio às adversidades da vida. Sob esse aspecto, Otto (2014) defende que o racional só pode ser apreendido pelo pensamento conceitual. Essa experiência é definida por Otto como “sentimento numinoso” (*sensus numinis*). É um estado de caráter afetivo. O sentimento do numinoso, em si, não remete à razão conceitual: só é possível apreendê-lo na medida em que observamos a reação por ele provocada. Portanto, o conceito de numinoso seria o núcleo da experiência religiosa, a categoria do ininteligível, assim para Otto, a existência do numinoso consiste em:

(...) nosso intento no tocante à peculiar categoria do sagrado. Detectar e reconhecer peculiar que, nesta forma, ocorre somente no campo religioso. Embora também tanja outras áreas, por exemplo, a ética, não é daí que provém a categoria do sagrado. Ela apresenta um elemento ou “momento” bem específico, que foge ao acesso racional no sentido acima utilizado, sendo algo *árreton* (“impronunciável”),

um *ineffabile* (“indizível”) na medida em que foge totalmente à apreensão conceitual. (OTTO, 2014, p. 37)

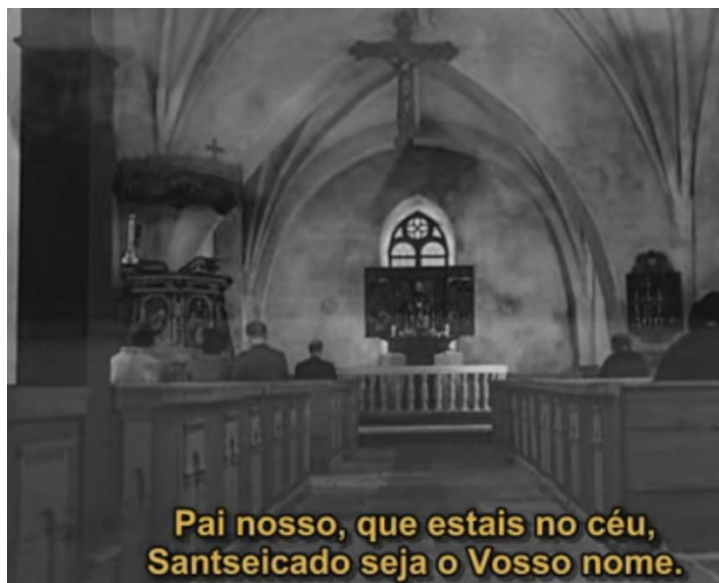
O fenômeno religioso apenas emerge na medida em que se preserva a sua especificidade. Partindo dessa análise, as manifestações numinosas não parecem surgir em *Luz de inverno* – há uma cristalização nos atos religiosos que advém dos personagens. Essa cristalização, segundo Kierkegaard, demonstra a paralisia do ser que crê, subordinado a uma educação religiosa que se prende exclusivamente à repetição de credos, de conceitos. Desta forma, o Cristianismo seria definido por uma religião de cunho existencial, intimamente ligada à subjetividade, em um projeto que não se liga às massas, mas à relação única entre Deus e o crente. Para Kierkegaard, a dimensão dessa singularidade solitária é o que vem a definir o cristão, mais especificamente, o protestante, que tem como missão expressar Deus a partir de sua disposição interior.

O anonimato e o individualismo pertinentes a cada um dos crentes que estão na comunidade de Mittsunda contrasta com o pastor Tomas. Ele, apesar da angústia e da crise existencial que fazem de seu cotidiano eclesiástico um cataclismo pessoal, dá o testemunho que demonstra o posicionamento sobre sua fé, não escondendo suas hesitações e sua descrença com o mundo religioso. Isso faz dele um ser humano que não é alheio, como todos os demais parecem ser na comunidade. Ele é insatisfeito com o ofício de pregar a palavra divina, sem nela crer.

O Pai Nosso, proferido integralmente pelo pastor nas cenas que abrem *Luz de inverno*, é conduzido por movimentos de câmara que começam no interior da igreja (fig. 72), captando todo o ato solene da cerimônia litúrgica, estendendo-se

para o exterior, onde se expõe a paisagem tranquilizadora, pacífica, contudo, mórbida e solitária, criando, de vez, o paradoxo do espaço sagrado (fig. 73).

FIGURA 72 – FOTOGRAFIA DE SVEN NYKVIST



Interior da igreja de Mittsunda no filme *Luz de inverno*.

FIGURA 73 – FOTOGRAFIA DE SVEN NYKVIST



Exterior da igreja de Mittsunda no filme *Luz de inverno*

Nas composições das cenas, há dois conceitos que se justapõem: o elemento/espço interno sagrado da paróquia e, fora, o elemento/espço profano da natureza. Inclusive, espaço delicadamente transformado em profano por situação, pois o lago sereno que se apresenta nas tomadas externas será o cenário da morte de um dos seguidores do pastor – um pescador atormentado por problemas que extrapolam o seu “mundo”<sup>22</sup> naquela comunidade.

Por fim, a câmara retorna ao ponto inicial, enquadrando, em primeiro plano o rosto de Tomas (fig. 74). É perceptível o *flou* nas imagens: ao fundo do rosto de Tomas é possível ver o exterior da igreja, o lago onde se dará o suicídio de Jonas.

FIGURA 74 – FOTOGRAFIA DE SVEN NYKVIST



Pastor Tomas no filme *Luz de inverno*.

A oração, por meio da orientação circular das imagens apresentadas, assume o caráter profético, demonstra o processo de peregrinação a que os

<sup>22</sup> A preocupação do pescador é em relação à Guerra Fria entre Estados Unidos e União Soviética na década de 1940.

personagens serão expostos ao longo da narrativa fílmica. A oração adquire o caráter universal que o próprio Pai Nosso tem, pois é uma das poucas orações entoadas em religiões de dogmas diferentes. A oração começa no interior da igreja. A voz *off* é proferida concomitantemente às imagens que demonstram os arredores da igreja, retornando ao seu começo, vinculando-se ao caráter humano.

Tomas, além de estar psicologicamente abalado, também, se encontra fisicamente adoecido, o que o torna mais desanimado em sua missão. Ele é um ser fragilizado em corpo e alma. Sua função pastoral se divide em pregar a palavra em duas paróquias: Mittsunda e Frostnäs. Ambas são frias, apáticas. Contudo, em Frostnäs praticamente não há fiéis, o que fica exposto nas cenas finais de *Luz de inverno*.

Em meio ao cenário sagrado de Mittsunda, há a ação perturbadora de Tomas que se revela por aquilo que se entende ser a expressão de sua fé, ou melhor, de sua não-fé. Como já mencionado anteriormente, em Bergman, a imagem de Cristo na cruz remete à morte e a suprema manifestação da impotência de um Deus incapaz de socorrer quem dele necessita. É em meio a essa mensagem iconoclasta que, olhando em direção ao Cristo pregado na cruz, Tomas, quase que sussurrando, revela no espaço sagrado sua convicção profana: - *Que imagem ridícula*<sup>23</sup> (fig. 75 e 76).

---

<sup>23</sup> BERGMAN, Ingmar. Nattvardsgästerna, *Luz de inverno*, 1961,- 20:05– 20:08 (81 minutos).

FIGURA 75 – FOTOGRAFIA DE SVEN NYKVIST

A imagem de Cristo no filme *Luz de inverno*.

FIGURA 76 – FOTOGRAFIA DE SVEN NYKVIST

Citação da descrença no filme *Luz de inverno*.

*Luz de inverno* joga com a fé e a descrença, neutralizando-as fé por meio da racionalização humana, que provoca o confronto com Deus: “prefiro carregar minha pesada herança de medo cósmico, a me curvar à vontade de Deus que exige de mim submissão” (BERGMAN, 1996, p. 256).



Tomas vive no campo obscuro da crença. Procura transmitir fé, sem senti-la, delimitando os espaços entre o que é da ordem da luz e da escuridão, do consolo e da angústia, do reconhecimento e da recusa.

#### 4.4.2 O pastor/ o pescador

Talvez o desejo de Tomas não fosse o de ser, necessariamente, um clérigo; tornou-se um religioso, segundo ele, devido à vontade de seu pai e de Deus:

O idealismo que os anima é frágil, mas sincero. Apoiado por sua companheira, ele cria uma mensagem romântica e inicia uma série de sermões na região. Os fiéis ouvem-no porque ele tem o dom da palavra, além de sua esposa ser uma mulher bonita. Uma brisa de amenidade passa por sua paróquia. Juntos, eles visitam os paroquianos, falam com os idosos, entoam salmos. Assim é compreensível que sintam uma satisfação profunda com os papéis que desempenham na vida. (BERGMAN, 1996, p. 263)

Tomas, após a morte da esposa, torna-se um homem pouco receptivo, confuso e principalmente descrente. O dom da palavra é apenas uma forma de (in) expressão marcada pela descrença da fé declarada a um de seus fiéis – o pescador Jonas: personagem atormentado quanto à possibilidade da explosão de uma bomba atômica pelos chineses. Jonas necessita de alento, por isso procura aquele que, por missão, pode ser capaz de ajudá-lo espiritualmente.

O estado apático de cada personagem revela as contingências e divergências inerentes ao fato de que no exercício da vida e da experiência cotidiana, segundo Kierkegaard (2015), estabelece-se a diferença entre a verdade

triunfante (a fé propriamente dita) e a verdade perseguida (a dúvida em superar os problemas por seus próprios meios). Qual verdade é professada? A de Jonas, de Tomas ou de Deus?

Ao fazer uma revisão do que ocorre em *Luz de inverno*, vê-se que não há justificativa para a situação da dependência humana; se é dependente porque se vive no limite entre a aceitação e a não aceitação de si em relação ao mundo e aos outros. Ao se contestar a própria crença, surge a falta de sentido e a presença do sagrado se torna incoerente.

Em referência a (in) significação de fé, o pastor em diálogo com Jonas, ressalta: “*O sofrimento é incompreensível, por isso não precisa de explicação. Não há criador. Não há sustentáculo da vida. Não um desígnio*”<sup>24</sup>. Portanto, pensar a construção do sagrado é transcender os sentidos, cuja significação ultrapassa as barreiras do dizível e do inteligível.

Tomas, como uma autoridade religiosa, não consegue dar suporte a Jonas, pois se encontra desestruturado em sua concepção de fé.

A cena em que os dois “dialogam” transforma-se em um profundo monólogo do pastor. Tal qual *Através de um espelho*, surge novamente à remissão a um deus-aracnídeo:

Meu Deus e eu residíamos num mundo organizado onde tudo fazia sentido. E eu...veja você, não sou um bom sacerdote. Eu depusitei a minha fé em uma improvável e privada na imagem de um Deus paternal. Um que ama a humanidade, claro, mas a mim acima de tudo. Você vê, Jonas, que erro monstruoso eu cometi? Um ignorante, mimado, ansioso, infeliz fazem um podre sacerdote. Desenho as minhas para um semi-deus – que só deu respostas benignas e bênçãos confortantes. Toda vez que eu confronto a Deus com a realidade que

---

<sup>24</sup> BERGMAN, Ingmar. *Nattvardsgästerna, Luz de inverno*, 1961,- 37:45 – 38:50 (81 minutos)

eu testemunho – ele se torna uma coisa feia e revoltante. Um Deus-aracnídeo, um monstro. (LUZ DE INVERNO – 1961; 37:41 – 38:37)

Tomas desabafa, desconsolado. Jonas quer ir embora, mas é impedido. O pastor explica o porquê da crise de fé: “*sou um desgraçado, um pobre indigente*”<sup>25</sup>. À medida em que a conversa avança, o pescador fica mais angustiado, insiste em ir, entretanto, novamente é interrompido por Tomas, dizendo-lhe que a conversa ficará tranquila. Contudo, a prosa melancólica não cessa. E a Jonas é lançada a derradeira pergunta:

- Se não existisse Deus, faria alguma diferença?  
Jonas se mantém calado.  
E, o próprio pastor responde:  
- A vida se tornaria compreensível. Que alívio! (LUZ DE INVERNO, 1961; 3:27:00 – 3:47:17)

Sobre esse diálogo é importante inferir que ele exorta a tese do existencialismo sartreano: “a existência precede a essência”, ou seja,

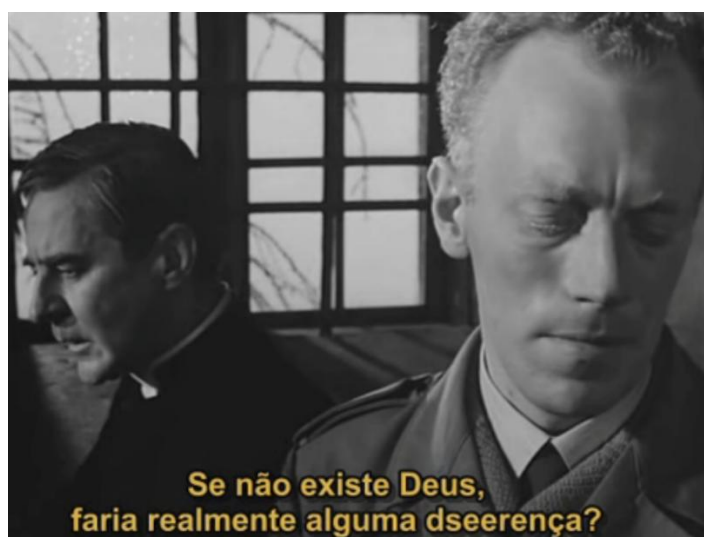
O homem primeiramente existe, se descobre, surge no mundo, e só depois se define. O homem, tal como o concebe o existencialista, se não é definível, é porque primeiramente não é nada. Só depois será alguma coisa e tal como a si próprio se fizer. Assim, não há natureza humana, visto que não há Deus para conceber. (SARTRE, 2014, p. 19)

A luz que entra pela janela revela as características de um inverno rigoroso, pouco convidativo à afetividade, assim, delineia os rostos do pastor e do pescador. A imagem do pastor remete à “sombra” do pescador, ou, talvez, torna-se a voz de uma “consciência” pouco consciente (fig. 77). Nada acrescenta. A face do pastor é pouco iluminada. Suas palavras em nada ajudam, nada acalutam. Tomas

<sup>25</sup> BERGMAN, Ingmar. *Nattvardsgästerna, Luz de inverno*, 1961 – 39:12 – 39:14 (81 minutos)

está sentimentalmente obscuro, morto. Porém, contrasta com o rosto de Jonas – iluminado. A luz, em sua face, fortalece-se à medida que a conversa avança: subitamente, ele emudece.

FIGURA 77 – FOTOGRAFIA DE SVEN NYKVIST



Pastor Tomas e o pescador Jonas no filme *Luz de inverno*.

A iluminação que compõe a *mise-en-cene* do diálogo entre o pastor e o pescador produz efeitos de sentido que caracterizam a trajetória narrativa de Jonas. O ambiente em que se passa a conversa é um lugar escuro, pouco acolhedor, o que fica em evidência pelas estátuas sacras reveladas, pouco a pouco, de forma quase desfiguradas. Nada muda durante o diálogo, nada acalenta, apenas a luz transita entre os rostos “perdidos”, “abandonados”.

Há um silêncio na sala (quicá o silêncio de Deus?). Jonas tem uma resposta sobre o que deve ser feito.

Bergman constrói o diálogo de ambos os personagens em meio a um silêncio desconfortável. Tomas não consola, ao contrário: parece ser consolado

por alguém que o ouve, sem contestar. Como pano de fundo à presença dos personagens, destacam-se as imagens de Jesus Cristo na cruz, com corpo e semblante em extrema agonia – a imagem do sagrado desfigurada (imagem presente em outros filmes do autor). Logo abaixo, na altura dos pés do Cristo crucificado, encontra-se Tomas sentado – desamparado, desolado (fig. 78). Ausência de Deus?

FIGURA 78 – FOTOGRAFIA DE SVEN NYKVIST



Pastor Tomas em conversa com Jonas no filme *Luz de inverno*.

Os desígnios de liberdade que unem e apartam o pastor e o pescador se abatem pela angústia de ambos, pois a angústia também faz parte da liberdade. Na leitura kierkegaardiana, o indivíduo apenas se preocupa em não pecar por receio de tornar-se livre. É preciso crer e manter-se “amarrado” aos paradigmas socioculturais, religiosos, que são capazes de “nortear” o corpo e o espírito. Ser livre implica em ser dono do próprio destino.

Após confessar ao pescador que se Deus não existisse, não faria diferença, Tomas pôde libertar-se da obrigação de reverenciar a um Ser que julga não existir. Jonas também pôde libertar-se de seu maior medo. Como desfecho da ominosa conversa, o pescador se suicida com um tiro de rifle na cabeça. Novamente o silêncio!

A imagem serena do lago, apresentada nos planos iniciais, juntamente com a palavra sagrada da reverência à oração do Pai Nosso – “*E, não deixeis cair em tentação, mas no livrai do mal*” – servirá de ambientação para um dos elementos de profanação na obra: o suicídio de um homem.

#### 4.4.3 A palavra

Tanto a linguagem verbal como a não verbal apresentam-se como meio de ligação entre o pensamento mítico e o pensamento conceitual em *Luz de inverno*. Essa mediação encontra-se na base do discurso entre os personagens, que é responsável pela articulação das representações entre o falar e o pensar, que se apresentam na narrativa fílmica como sendo alegóricas – linguagem cinematográfica assume características metafóricas, recorrendo de modo indireto à certa descrição ambígua do mundo.

A palavra que conforta, valora, é a mesma que humilha, subjuga, amedronta, maldiz. Ela, a palavra, é fator preponderante no Protestantismo e, meticulosamente organizada por Bergman, especialmente quando é representada por meio da oração – ineficaz. Para se fortificar a palavra em *Luz de inverno* é

necessária a leitura de textos sagrados durante as homilias. O texto sagrado deve ter valor hermenêutico, exato, não dando margem para dupla significação ou contaminações advindas no mundo terreno. Não deve haver ruídos que prejudiquem a relação humana com o divino, transmitindo, por exemplo, importância vital como alívio e fortalecimento para a existência terrena. É a voz divina que “fala” ao humano, orientando-o em seus momentos de aflição. Bergman retoma a questão da palavra de fé na narrativa fílmica, reverberando os preceitos estruturantes dos cristãos. É o que fica evidente, por exemplo, quando o pastor Tomas dirige-se à casa do pescador Jonas para anunciar o suicídio deste à sua esposa. Como não há palavras vindas do homem que possam abrandar o sofrimento da família, o pastor vale-se da palavra divina e pergunta à viúva: “*Quer ler a Bíblia comigo?*”<sup>26</sup>. Não há nada mais a ser dito. Somente a crença de que a palavra divina apresentará algo de sobrenatural.

#### 4.4.4 A imagem

O plano no qual Cristo é segurado pela cruz, mostra-se de forma caricaturada – Deus lembra um rei bufão, carnavalesco. Esse rei parece segurar um boneco, em uma apresentação de ventriloquismo. Deus conforta, conduz, manipula? Somos todos marionetes? Nada é o que parece ser. Alegoricamente, constrói-se a providência divina. A homilia do pastor contraria o que a imagem

---

<sup>26</sup> BERGMAN, Ingmar. *Nattvardsgästerna*, *Luz de inverno*, 1961- 64:26 - (81 minutos).

nos diz (fig. 79): *Admire e agradeça por estar entre o senhor*<sup>27</sup>. Inclusive, essa é a mesma imagem denominada de ridícula pelo pastor.

FIGURA 79 – FOTOGRAFIA DE SVEN NYKVIST



Imagem de Cristo crucificado no filme *Luz de inverno*.

“Estar entre o Senhor” apresenta uma articulação entre a palavra (tendencialmente dominadora) e a imagem (tendencialmente emancipadora). Mostram-se os símbolos máximos do Cristianismo – bíblia (que está nas mãos do pastor), cruz e cristo. A própria questão do sentido da vida é algo fundamental para o ser humano. Sacralizar é expressar na concretude a vivência com o transcendente, criando laços entre o mundo terreno e o mundo divino. Entretanto, em *Luz de inverno*, cria-se uma falsa ilusão de crença sacralizada. As palavras ditas não condizem com a convicção de um *homo religiosus*. O texto sagrado proferido por Tomas é um texto alegórico, vazio de significado: “A função dos discursos é trazer à superfície a rede subterrânea de relações; assumir

<sup>27</sup> BERGMAN, Ingmar. *Nattvardsgästerna*, *Luz de inverno*, 1961,- 8:37 – 8:39 – 3:47:17 (81 minutos).



publicamente o que, em regra, é desejo secreto e prática inconfessável” (XAVIER, 1984, p. 179). Talvez, o entrelaçamento que pudesse ser feito ao discurso já dito antes: “– *Se não existisse Deus, faria alguma diferença?*”.

O jogo imagético presente na imagem (fig. 102), remete ao modo simbólico – cunhado por Eco, em que se suscita a nebulosa de conteúdos, evidenciando o caráter alegórico da obra. Esse Cristo pregado na parede, no Cristianismo, é a salvação da remissão dos pecados, contudo na película, é uma imagem desoladora. Há certa ambiguidade simbólica que incita a produção de sentidos variados:

Daí a dialética entre tradição e revolução própria de todo pensamento místico: de um lado, o místico nutre-se da tradição mas, de outro, aquilo que descobre em sua experiência poderia renovar, ou alterar as verdades do dogma. Daí sua necessidade de operar por símbolos, dado que por sua própria natureza os símbolos exprimem alguma coisa que não tem expressão no mundo do exprimível. Assim o místico utiliza também velhos símbolos mas conferindo-lhes um sentido novo ou símbolos novos preenchidos de significados tradicionais. (ECO, 1991, p. 220)

O sagrado em *Luz de inverno* é inglório. Tanto Tomas quanto o rosto de Cristo pregado na parede demonstram ter a mesma aparência: rostos caídos, amargurados, solitários (fig. 80).

FIGURA 80 – FOTOGRAFIA DE SVEN NYKVIST

Pastor Tomas no filme *Luz de inverno*.

A caracterização dos personagens demonstra algo de enigmático, fora dos domínios da religião, que os submete ao constrangimento, ao desprazer, ao desconsolo. Não há felicidade. A tessitura de *Luz de inverno* apresenta uma encenação que traz os arranjos do desejo de morte enquadrada em uma quase camuflagem da religião, cuja expectativa seria uma “montagem” eficaz para acalmar “o medo que o homem sente em relação aos perigos e vicissitudes da vida, quando lhe garante um fim feliz e lhe oferece conforto na desventura” (FREUD, 1933/1996, p. 158).

A repetição das cenas da imagem de Cristo abandonado pelo Pai, já é passível de ressignificar o contexto da presentificação do sagrado.

#### 4.4.5 O jogo da Morte – o jogo de xadrez

Surge a imagem da Morte, vestida de monge, segurando um tabuleiro de xadrez e fazendo referência imediata a outra obra: *O sétimo selo* (fig. 81). O tabuleiro de xadrez também é simbólico na obra *Morangos silvestres*, nas cenas

iniciais com o professor Borg. Todavia, em *Luz de inverno*, o jogo de xadrez, carregado pela morte, aparece nas paredes de um templo sagrado, a igreja de Mittsunda. Uma igreja é um local de redenção, de pedir perdão pelos pecados e da busca pelo amparo da transcendência divina. Portanto, a igreja é um local sagrado que se opõe ao espaço profano – homogêneo. O mundo não é um espaço amorfo, pouco valoroso pelo qual o homem transita: os espaços se diferenciam entre si, revelam-se estruturalmente distintos e hierarquizados. Existem, evidentemente, espaços sagrados que são mais significativos, mais potentes, mais numinosos, aos quais o *homo religiosus* quer se relacionar, e além destes, existem espaços comuns, espaços que são mais perigosos, a-sagrados, ou ditos profanos. O *homo-religiosus*, então, situa-se neste universo espacial heterogêneo, entre a dualidade de seu significado e de seu não-significado.

FIGURA 81 – FOTOGRAFIA DE SVEN NYKVIST



Tomas, Marta e a figura da morte com o jogo de xadrez no filme *Luz de inverno*.

Caído ao chão, no mesmo espaço onde celebra as missas, Tomas está convalescido. Esse espaço é dividido entre a imagem de Cristo segurado por um

Pai de expressão bufona e a pintura da Morte jogando xadrez. As palavras proferidas pelo pastor são de alívio, por ter-se confessado ao pescador: “*Sou livre, livre finalmente*”<sup>28</sup>.

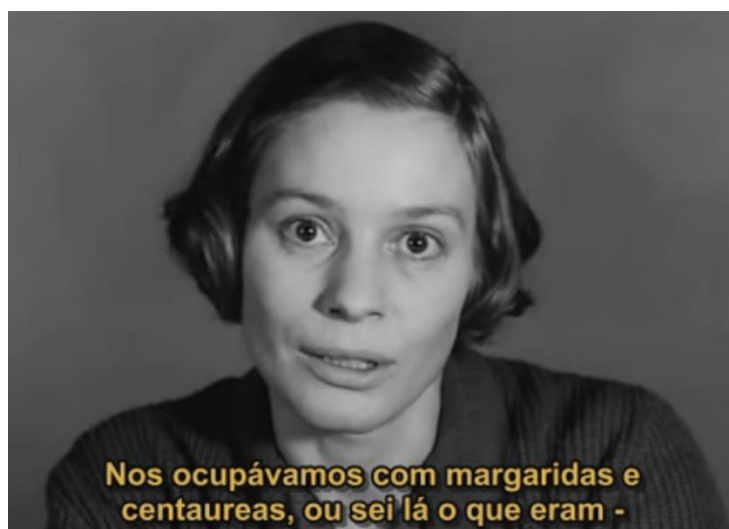
#### 4.4.6 Sobre a subjetividade da imagem

Na mesma sala em que se passa o diálogo entre Tomas e Jonas, o pastor lê uma carta deixada por Märta Lundberg, a amante fiel. Durante a leitura da carta, Bergman apresenta cenas em que se pode apreciar a imagem da amante, declarando a insatisfação, o medo, a paixão e a repulsa que sente por Tomas pregar o evangelho, sem fé. Märta se dirige subjetivamente à câmera (fig. 82), mantendo um “diálogo” com o espectador. Para ela, a sua missão é a de salvar o clérigo. Märta não acredita na salvação divina, apenas no contato humano que deve ser divino – de companheirismo e de sensibilidade. Isso fica evidente em seu discurso. Esta mudança de perspectiva induz ao olhar do Outro. É nesta posição de quase submissão à tela, que Bergman recoloca o espectador.

---

<sup>28</sup> BERGMAN, Ingmar. *Nattvardsgästerna, Luz de inverno*, 1961, - 42:23 – 42:47 (81 minutos).

FIGURA 82 – FOTOGRAFIA DE SVEN NYKVIST

A carta de Märta no filme *Luz de inverno*.

Tenho algo importante a dizer. Lembra-se no verão passado, quando aquelas bolhas começaram a estourar na minha mão? Em uma noite estávamos no altar, arrumando as flores no altar, preparando para a crisma. Consegue lembrar como eu estava horrível? Minhas estavam enfaixadas e ardendo de maneira que eu não pude dormir? A pele estava aberta e as palmas com feridas abertas. Nos ocupávamos com margaridas e centúrias, ou sei lá o que eram – e eu estava irritada. E eu te provoquei furiosamente. Perguntando se fosse realmente acreditava no poder da oração. Você respondeu que sim. Maldosamente, eu te perguntei se tinha rezado pelas minhas mãos. Mas isto nem tinha passado pela sua cabeça. Eu melodramaticamente exigi que você fizesse imediatamente. Por incrível que pareça, você concordou. Sua aquiescência me enfureceu e cortei as ataduras em pedaços. Você se lembra dos restos... A vista daquelas feridas abertas te afetaram. Você não pôde rezar, a situação toda te enojou. Entendo a sua reação, mas você não tem nenhuma consideração por mim. Nós tínhamos vivido juntos por algum tempo naquela época. Quase dois anos. Isso significou muito tempo diante de nossa pobreza emocional. Nossas carícias e esforços massivos em mascarar a falta de amor entre nós. Quando as bolhas se espalharam para a minha testa e couro cabeludo, eu logo percebi o quanto você me evitava. Você me achava detestável. Mesmo que você tentasse ter misericórdia dos meus sentimentos. Até que as bolhas se espalharam para as minhas mãos e pés, e nosso relacionamento acabou. Isto se tornou um choque para mim. Tive que encarar o fato – de que não amávamos um ao outro. Não havia maneira de esconder este fato, ou ignorar isto. Tomas, eu nunca acreditei na sua fé. Principalmente, por nunca ter sido torturada por tribulações religiosas. Minhas família não-cristã era caracterizada pela cordialidade, união e contentamento. Deus e Jesus existiram somente como noções vagas. E, para mim, sua fé parecia obscura e neurótica. De alguma forma cruelmente irascível com a emoção. Era antiquada. Uma coisa em particular eu nunca consegui compreender: sua apatia particular por Jesus Cristo. E agora eu vou te falar sobre a resposta às preces. Ria se sentir vontade. Pessoalmente, eu não

acredito os dias estejam ligados. A vida é confusa demais sem levar em consideração o sobrenatural. Como sabe, você estava indo rezar pelas minhas pobres mãos. Mas as bolhas deixaram você abismado de desgosto, algo que mais tarde negou. Eu fiquei furiosa e quis provocar você:

**- Cale-se! Já que não pode rezar por mim, eu mesma o farei! Deus, por que você me fez eternamente insatisfeita? Tão amedrontada, tão amarga? Por que devo perceber o quão desgraçada sou? Por que devo sofrer por minha insignificância de uma forma tão infernal? Se existe um propósito pelo meu sofrimento, então, diga-me. Então aguentarei minha dor sem reclamar. Eu sou muito forte, tanto em alma, quanto em corpo. Mas você nunca dá uma tarefa digna à minha força. Dê significado à minha vida e eu serei sua escrava obediente.**

Neste outono, eu percebi que minhas preces foram respondidas. Eu rezei por clareza ideológica e eu consegui. Eu percebi que te amo. Eu rezei por uma tarefa para utilizar a minha força, e eu recebi uma. Essa tarefa é você. É para isto que os pensamentos de uma “professora” devem ser utilizados. Quando o telefone se recusa a tocar em uma noite escura e solitária. O que eu sinto falta inteiramente é da capacidade de representar amor. Não tenho uma dica de como fazer isso. Tenho sido tão miserável. Eu até levei em conta rezar mais. Mas ainda tenho um traço de respeito próprio apesar de tudo. Meu amado Tomas, isto acabou sendo uma longa carta. Mas, agora eu escrevi tudo o que eu nunca ousaria dizer. Enquanto você esteve em meus braços. Eu te amo. Eu vivo por você. Toma-me e usa-me. Por baixo de todo meu orgulho falso e ar independente, eu tenho apenas um desejo: ter o direito de viver por alguém. E eu soffro. Quando penso sobre isso, não vejo como conseguirei ter sucesso. Talvez seja tudo um engano. Por favor, diga-me que não é um engano, meu amado. (LUZ DE INVERNO – 1961; 26:41 – 34:25)

A relação entre imagem e espectador, coloca colocar em conflito o discurso fílmico. Märta é a única que expõe a negação da sua fé, baseada em suas experiências pessoais. O cineasta apresenta o experiência de descentramento do sujeito espectador. Há o olhar do estranho, de quem está fora da tela da fantasia. Sob essa questão, Bergman afirma: “O lado “divino” da vida encontra-se no interior dos seres humanos e nas suas próprias relações. Quando as pessoas se encontram e uma pede perdão à outra, aí manifesta-se Deus, nessa frase, nesse momento (...) (BERGMAN *apud* BJÖRKMAN, 1977, p. 197).

#### 4.4.7 Sobre um pai

*Luz de inverno* é estruturado em torno de um pai, ou, novamente, da ausência/presença de um pai. Este pai simbólico – divino ou humano – ancorado pela vida religiosa que oferece proteção ao desamparo, transita entre a angústia e a solidão.

Em *Através de um espelho* foge-se, A ausência do pai promove a anulação psicológica da filha – o pai ausente rompe os alicerces da família. Em *Luz de inverno* a citação ao pai também pode ser vista como sendo da ordem do simbólico, Em junção a este deslocamento simbólico do pai, em *Através de um espelho*, Bergman aponta as situações delirantes e criadoras de um Outro mundo, de um Outro lugar, um Outro eu, enquanto que em *Luz de inverno* o diretor articula as imagens orientando-as para a dimensão do eixo divino, contudo, sem descartar a racionalidade humana. Assim, em *Luz de inverno* há a discussão sobre o confronto do homem com Deus (o Pai divino).

A dicotomia fé e dúvida emolduram a narrativa:

Entro numa igreja vazia para aí falar com Deus, receber dele uma resposta. Terei de deixar de oferecer resistência ou terei de continuar a debater-me com esta questão de sempre? Terei de continuar ligado ao mais forte, ao pai, procurar uma existência segura, ou terei de denunciá-lo como sendo uma voz zombeteria que me chega vinda de séculos passados? (BERGMAN, 1996, p. 256).

O Pai que se encontra morto e crucificado reafirma o contraste entre a fé e a dúvida. O modo simbólico de ver e refletir sobre o Cristianismo traz o impasse da ordem da revolta, de uma espécie de insurreição que culmina na angústia e na

subjetividade de cada um dos personagens – desde o pescador que não consegue viver com a possibilidade da explosão de uma bomba atômica, passando pela amante “devotada”, até chegar à figura do homem religioso – o pastor. A angústia frente ao medo das (in) decisões de cada um na narrativa remete ao alegórico. Há o misto de sensações, de desejos, de negação que camuflam e circularizam as relações com o sagrado.

A instabilidade individual em Bergman, perante à fé no contexto protestante, parte da análise racional, diferente do que se vive no contexto católico. Enquanto no catolicismo parece haver uma atmosfera de comunhão, de partilha, de relações sociais mais efetivas e afetivas mostrando o caráter humano e secular, no protestantismo, o percurso é mais solitário. Vive-se no plano das dúvidas, da angústia, da reflexão individual, *per si* e para si. Inclusive, essas considerações perpassam todo ambiente familiar. Não só no Protestantismo, mas na configuração tradicional de família, a figura do pai apresenta a autoridade para proteção e preservação.

#### 4.4.8 A expressão do divino

Bergman não mostra apenas a questão da transcendência divina – o homem purgando-se e chegando ao paraíso, depois de ser tentado e passar por toda sorte de sofrimento. Não há nada de salvífico em sua narrativa. A pressuposição ultrapassa um olhar desatento do espectador. Há o desenvolvimento da aflição e essa aflição é sintomática. Contudo, Bergman, de outro modo, contrariando o discurso fílmico apresentado, afirma por intermédio



da fala do organista da igreja de Frostnäs que: “*Deus é amor, e amar é Deus*”. “*O amor prova a existência de Deus*”. “*O amor é a força real da espécie humana*”. Uma vez mais se expõe uma situação alegórica, conducente ao equívoco das posições entre Deus e o homem. Esta declaração poderá ainda ser interpretada como uma ocasião para enfatizar a dimensão ética, situando-a num compromisso entre seres humanos para além de uma restrita profissão de fé. O amor, embora sendo prova para os crentes de que Deus existe, está, acima de tudo, inscrito na convivência partilhada que edifica a nossa condição, tornando-se por essa razão verdadeiro motor existencial.

Essa é a missão de *Luz de inverno* pautada na fala do sacristão Frövik, perante a escuta atenta do Pastor Tomas, que se transcreve a seguir:

Tomas: Pediu para falar comigo?

Frövik: Sim, sobre um assunto urgente. Uma vez, quando me queixei das dores que não me deixavam dormir à noite toda - sugeriu que eu lesse... para eu me distrair. Comecei com os Evangelhos. E reparei que eles são como pílulas para dormir, se assim posso dizer. De vez em quando, quero dizer. Agora já cheguei à parte da Paixão de Cristo. Resolvi fazer uma pausa. Queria discutir o assunto consigo, Rev. Ericsson. Sinto-me compelido a isso. A Paixão de Cristo, o seu sofrimento... Acho que a ênfase do sofrimento Dele está tudo errado...

Tomas: O que quer dizer com isso?

Frövik: A ênfase na dor física não podia ser assim tão má. Pode parecer presunçoso da minha parte - mas eu já sofri tanta dor física como Cristo. E os tormentos Dele foram breves. Acho que duraram umas quatro horas, não foi? Acho que os tormentos. Dele foram muito maiores a outro nível. Talvez tenha percebido tudo mal. Mas pense, Pastor... Os discípulos de Cristo adormeceram. Não perceberam o significado da Última Ceia, ou de qualquer coisa. E quando os servidores da lei apareceram, eles fugiram. E Pedro negou-o. Cristo conhecia os seus discípulos há três anos. Eles tinham vivido juntos, todo o tempo - mas nunca perceberam o que Ele queria dizer. Todos o abandonaram, sem excepção. Deixaram-no sozinho. Isto sim deve ter sido doloroso. Perceber que ninguém o compreendeu. E ser abandonado quando precisamos de alguém em quem confiar - deve ser extremamente doloroso. Mas o pior ainda estava para vir. Quando Cristo foi pregado na cruz - e lá, suspenso, ficou a padecer - ele gritou: “Deus, meu Deus, por que me abandonaste?” Ele gritou o mais alto

que pôde. Pensou que o seu Pai o tinha abandonado. Acreditou que tudo por que ele tinha pregado era uma mentira. No momento antes de morrer, Cristo foi tomado pela dúvida. Não acha que essa foi a maior causa de sofrimento. O silêncio de Deus

Tomas: Sim, sim. (LUZ DE INVERNO – 1961; 68:44 – 72:13)

Após a teoria do sacrifício de Cristo descrita por Frövik, Tomas se mantém reflexivo. Esse momento é antagônico ao vivido por ele nas cenas iniciais da conversa com o pescador. São dois momentos similares e distintos – de conselheiro, o pastor passa a ser aconselhado. A iluminação crescente e decrescente aliada aos primeiros planos corroboram para o entendimento da construção de um pensamento mais depressivo por parte do pastor (fig. 83), fazendo o seguinte questionamento: *Deus, por que me abandonaste?*<sup>29</sup>

FIGURA 83 – FOTOGRAFIAS DE SVEN NYKVIST



Pastor Tomas no filme *Luz de inverno*.

<sup>29</sup> BERGMAN, Ingmar. *Nattvardsgästerna, Luz de inverno*, 1961- 41:08 – 41:54. (81 minutos).

A interpretação feita por Frövik a respeito da paixão de Cristo é uma provocação a Tomas e ao próprio caráter religioso de *Luz de inverno*. O sacristão sugere um outro sentido para o texto bíblico, distanciando da centralidade do Protestantismo luterano. É um sinal de ruptura. Bergman apresenta o confronto da existência humana com a existência de um ser superior. Existe um ser superior? Talvez, a maior dúvida a ser “depositada” no imaginário é de cariz antropológico: estamos sozinhos como humanos e morreremos assim? O estar só é comparado ao sofrimento solitário de Cristo diante do Pai que o abandona.

Toda a trajetória interpretativa que o autor descreve expõe parte do contexto histórico luterano vivido pelas comunidades cristãs, quase residuais, que vão às igrejas de Mittsunda e Frostnäs. Comunidades que se mostram indiferentes à presença do sagrado, seja ele em forma de hierofania ou de numinoso.

Em *Luz de inverno* não são feitas alusões ao pecado. Ele somente se apresenta quando o homem religioso demonstra desprezo por sua condição de “semeador da palavra sagrada”. Na pauta deste filme “é preciso fazer a qualquer preço o que se tem “ordem” de fazer, principalmente quando se trata de religião. Mesmo que isso possa parecer totalmente sem sentido” (BERGMAN *apud* BJÖRKMAN, 1977, p. 143). Porém, em meio ao “silêncio de Deus”, é possível que Tomas tenha (re) pensado sua missão como clérigo. Ele não está abandonado, tal qual Cristo foi, apesar de ambos terem provado da mesma sensação de abandono.

Naquele breve instante Tomas aprendeu também o que é a comunhão enigmática que todo o sofrimento origina. Tudo foi queimado e surge agora a primeira oportunidade de uma nova sementeira. Pela primeira vez em sua vida o pastor Ericsson toma uma resolução própria. Ele celebra uma missa embora não haja ninguém presente na igreja além de Märta Lundberg. Se uma pessoa é crente, pode dizer que Deus fala com ela. Se, pelo contrário, somos estranhos a qualquer concepção divina, podemos dizer que Märta Lundberg e Algot Frövik são dois seres humanos que levantam seu próximo de uma queda que conduz à morte” (BERGMAN, 1996, p. 269).

Cristo morreu sozinho. Ele tem Märta.

Não fica evidente se Tomas celebra a missa porque as palavras do sacristão Frövik lhe retomaram a vontade de celebrá-la ou se é porque pretende cumprir sua missão, independentemente de suas convicções. Pode-se dizer que a presença do sagrado foi desconstruída e construída novamente? É possível, talvez, respondendo à pergunta anterior, dizer que se trata de uma obra alegórica do início ao fim, afinal, a alegoria tem contradições, quando simplifica e condensa ideias não concretas sob uma aparência abstrata, uma aparência que pode ser somente um engano. Se essas contradições tendem a ser aparentemente suprimidas, a leitura alegórica as desvela em rastros deixados nas entrelinhas, portanto a interpretação alegórica em *Luz de inverno*:

nunca é capaz nem de apreender toda ideia que nela se procura expressar, nem de expressar toda ideia que nela se manifesta. Isto quer dizer que, a formulação e a exegese da alegoria são processos complementares, impensáveis um sem o outro. Nela, a forma não se converte plenamente em conteúdo, nem o conteúdo em forma: dois níveis distintos são sempre mantidos (KOTHE, 1986, p. 39).

Por fim, celebra-se o ato religioso em Frotsnäs, apenas para Märta. A declaração solene proferida por Tomas inicia o rito da comunhão: “– *Santo, Santo, Santo é o Senhor Deus do Universo. A Terra proclama a vossa Glória.*” Desta forma, o personagem redescobre o seu espaço e a sua missão: encontrar o

fim último do sagrado, revelando a essência de sua existência. Esta revelação, em meio ao seu meio, muda o estado ontológico e é assim que Tomas se situa em um outro “plano” – ser confortado pela qualidade do espaço sagrado.

#### 4.5 *O SILÊNCIO* – LIBERDADE E CLAUSURA

No regresso de uma viagem de férias, Anna e Ester, duas irmãs, acompanhadas do filho de Anna, Johan, são obrigadas a se hospedar num hotel, em Timoka, uma cidade desconhecida no exterior. A interrupção da viagem é causada pela doença de Ester. O hotel é grande, mas o número de hóspedes é reduzido. Ali está também hospedado um grupo de anões que atuam num teatro de variedades, próximo do hotel. No país falam uma língua incompreensível. Nem Ester, que é tradutora, a entende.

Johan, o garoto, brinca pelos corredores do hotel, um edifício do princípio do século. Faz calor a Anna sai à rua, estabelecendo contato com um empregado de bar. Num local de variedades, onde entra, ela presencia um ato de amor entre um casal que está entre o público. Excitada, Anna volta ao bar e ao empregado com quem falara antes.

Ester está só, na cama. É ajudada por um empregado de quarto, idoso. Quando Anna regressa, Ester percebe que aconteceu alguma coisa. As duas irmãs discutem. Anna deixa o quarto e vai se encontrar com o empregado do bar. O pequeno Johan conta a Ester que viu sua mãe entrar para o quarto na companhia de um desconhecido. Ester vai ter com Anna, mas esta volta-lhe as costas para estar com seu amante silencioso.

Ester tem um ataque de nervos. Nesse mesmo dia Anna prossegue a viagem, deixando Ester entregue ao seu destino. Num pedaço de papel, Ester escreveu a Johan algumas palavras na língua desconhecida do país. (BERGMAN, 1996, p. 412)

*O silêncio* apresenta a claustrofobia, constituindo-se em lugares sem saída, tormentosos. Neles, desenvolvem-se experiências conturbadas e (des)continuadas de tortura psicológica entre os personagens; relação que pode ser analisada na cena introdutória do filme (fig. 84) – em primeiro plano, em uma cabine de trem, há o destaque de rostos sufocados, expondo a experiência conflituosa e o posicionamento distinto de cada personagem, cuja carga de “agressividade” discursiva se expressa na percepção de que a existência humana, além de penosa,

pode, em inúmeras vezes, ser absurda. No trem viajam Anna e Ester – irmãs e o filho de Anna – Johan. A ausência de ruídos externos ao ambiente fechado potencializa ainda mais o abismo mudo entre as duas mulheres e o desconcerto do menino diante da apatia que existe entre elas.

FIGURA 84 – FOTOGRAFIAS DE SVEN NYKVIST



A sensação de clausura rumo a Timoka.

Assim, em *O silêncio*, a liberdade e a clausura tendem a manifestarem-se num terreno atordoante – trazendo à tona a natureza da condição humana: “(...) a linguagem deixou de ser um sistema de comunicação. Elas não podem se falar. Há poucas falas. Era um pouco um desafio que nós realizávamos”. (Bergman, *apud* Björkman, 1977, p. 149).

A obra, considerada a última da trilogia problematizadora de Bergman acerca do “silêncio de Deus”, mostra a ausência parcial ou total de Deus na vida humana. O que aconteceu no domínio das interrogações inquietantes a respeito de Deus, colocadas ao longo dos filmes analisados de Bergman – culminou em *O silêncio*, para a impossibilidade absoluta de qualquer forma de relacionamento. Assim, a incomunicabilidade entre os seres humanos, tanto pela imagem quanto pelas palavras, revela-se incapaz de algum entendimento.

#### 4.5.1 Sobre os personagens

A narrativa fílmica expõe a convivência de duas irmãs, Anna e Ester, e do filho de Anna, Johan. Todos se deslocam numa viagem de trem da Suécia para Timoka, cidade de um país estrangeiro, cujo idioma é totalmente indecifrável. Os três instalam-se em um hotel – lugar central do filme, cujo ambiente apresenta-se sufocante e opressor, desenhado, essencialmente, entre paredes e corredores. O quarto onde os personagens transitam, apresenta dois espaços contíguos separados por uma porta; de um lado dormem Anna e Johan, do outro Ester convalesce (fig. 85).

FIGURA 85 – FOTOGRAFIA DE SVEN NYKVIST



O quarto com espaços divisórios entre as irmãs.

É entre esses espaços que se sucedem as tensões provenientes da convivência dos personagens:

Em *O silêncio*, uma aproximação da loucura se faz de maneira mais clara. Diferente dos dois primeiros filmes, aqui se tem um personagem absolutamente atormentado. Uma vez mais Bergman se isenta da questão patológica, e aqui opta por trabalhar com traumas de infância que se refletem no comportamento de Ester, a irmã doente, seguindo uma linha da psicanálise freudiana. Há uma aproximação da —loucural do personagem com seus entraves sexuais na infância. Essa carga, carregada desde então, atinge seu ápice nos momentos de delírio, fomentados pelo ambiente estranho do hotel em que estão hospedados (num país estrangeiro), pelo comportamento sexual da irmã (socialmente transgressor) e seu afrontamento, ou mesmo pela presença do garoto, seu sobrinho, que parece sempre lhe refrescar a memória no que tange sua infância. (MESQUITA, 2006)

Anna necessita de sair e de envolver-se em aventuras sexuais anônimas. É uma mulher atraente, impetuosa e sente o calor excessivo da cidade mais do que qualquer outro personagem. Ao mesmo tempo em que se revela zelosa, maternalmente, pelo filho, também aparenta ter uma relação com ele, voltada à sexualidade. É ele quem a ajuda no banho (fig. 86 e 87) – é somente ela que pode tocar o menino.



FIGURA 86 – FOTOGRAFIA DE SVEN NYKVIST



O banho de Anna feito por Johan.

FIGURA 87 – FOTOGRAFIA DE SVEN NYKVIST



A demonstração de extremo e estranho carinho de Johan com Anna.

Ester, tradutora e visivelmente doente, conserva-se todo o tempo no espaço do quarto – sozinha, procura prazer no álcool, no cigarro e em suas traduções. No plano sequência exposto por Bergman (fig. 88) é possível

compreender a relação que Ester mantém com a irmã: verifica-se a presença de possível sentimento sexual pela irmã. Mesmo debilitada procura estar atentada aos deslocamentos de Anna, vigiando-lhe, questionando-lhe sobre suas saídas misteriosas.

FIGURA 88 – FOTOGRAFIAS DE SVEN NYKVIST



A vigília constante de Ester em relação à Anna.

Ester, paradoxalmente, somente consegue comunicar-se eficientemente com o camareiro do hotel, o qual fala apenas a língua desconhecida de Timoka. Eles trocam gestos, entendem-se. O contato de Ester com o empregado evidencia ainda mais a relação não-afetiva com a irmã – não há laço fraterno com Anna, mas há com um estranho de idioma desconhecido.

Johan, a criança, é considerado por Bergman o protagonista da história, justamente pela condição de ser o único que consegue unir duas mulheres totalmente diferentes “(...) *ambas mujeres presentan al niño el mejor aspecto de su personalidad*” (DUNCAN; WANSELIUS, 2008, p. 106)<sup>30</sup>.

A companhia de Ester é mais frequente na trajetória de Johan. Ela é a sua companheira – é quem o alimenta e quem dialoga com ele. Privado de qualquer deslocamento para fora do ambiente interno do hotel, o menino caminha solitariamente pelos corredores, em movimentos de ida e vinda (fig. 89).

FIGURA 89 – FOTOGRAFIAS DE SVEN NYKVIST



O menino solitário “cria” seus espaços.

Johan busca algo – a imaginação é sua parceira. No “passeio” pelos corredores, o menino encontra um grupo de anões artistas que exercem sobre ele uma influência perversa. Eles vestem o menino com trajes femininos e se divertem como se fossem os verdadeiros espectadores de uma cena teatral (fig. 90). Acabada a brincadeira, Johan retorna ao quarto, novamente ao contato com Ester.

<sup>30</sup> Trad. nossa: “ambas as mulheres apresentam à criança o melhor aspecto de suas personalidades”.

FIGURA 90 – FOTOGRAFIA DE SVEN NYKVIST



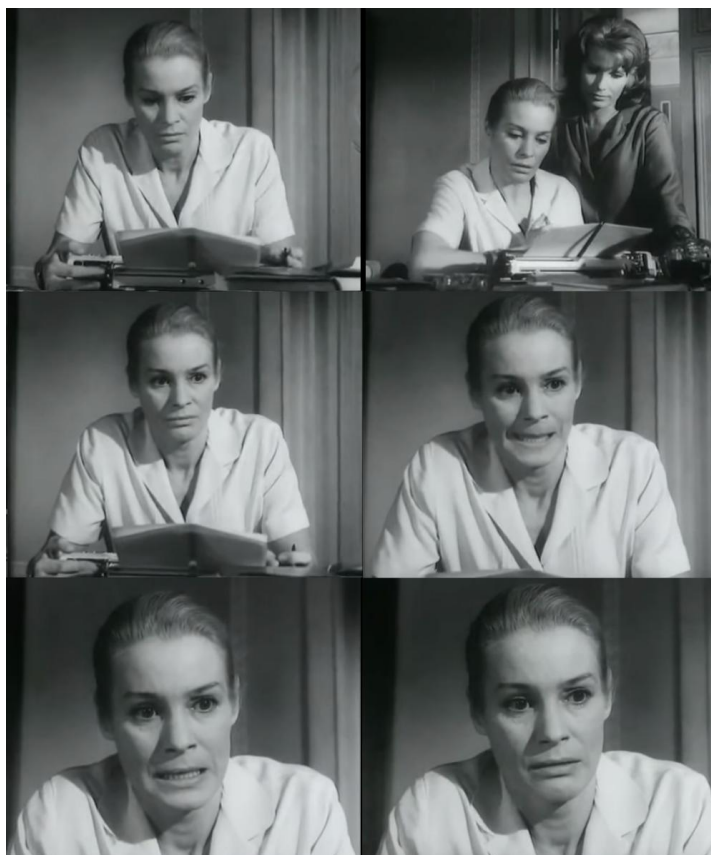
A brincadeira com os anões.

#### 4.5.2 A presença ausente de um grito

No ambiente das duas mulheres, além de Johan, um menino de apenas doze anos, há anões, o velho empregado do hotel e o amante fortuito que serve de objeto para a satisfação sexual de Anna. Sucessivamente e em alternância, cada um disputa de modo solitário um espaço que acalente e preencha o vazio que domina suas vidas. Quando se encontram, há a apresentação da anulação de uma em relação à outra, em resultado de um conflito inevitável – de um grito imaginário.

O grito abafado, anulado, pode ser observado no momento em que Anna pede a Ester para não continuar sendo vigiada pela irmã. O primeiro plano que gradativamente vai sendo introduzido, condiciona a imagem ao desespero, ao grito “preso” que novamente se transforma em silêncio, na sequência de imagens apresentada na fig. 91.

FIGURA 91 – FOTOGRAFIAS DE SVEN NYKVIST



Plano sequência da obsessão de Ester por Anna.

Ester sente que não pode mais controlar Anna, por isso tende ao desespero. Segundo Kierkegaard, o ser humano não apresenta subterfúgios possíveis; ele deve aceitar a realidade como ela se apresenta, tornando-se prisioneiro de si mesmo, ciente de que: “(...) o desespero, verme imortal, fogo inextinguível, não devora a eternidade do eu, que é o seu próprio sustentáculo” (KIERKEGAARD, 2010, p.67). O “libertar-se” é uma tarefa então irrealizável.

-Ester: Onde você foi ontem?  
 -Anna: Não queria voltar aqui.  
 -Ester: Por que não?  
 -Anna: Porque não gosto desse lugar.

-Ester: Está mentindo.  
 -Anna: Quer saber todos os detalhes?  
 -Ester: Somente responda às minhas perguntas.  
 -Anna: Lembra daquele inverno há 10 anos atrás, quando estávamos com papai em Lyon? Eu estive com Claude. Então, naquela época, você também me havia interrogado. Chegou a me ameaçar para que eu te contasse tudo, senão me entregaria ao papai. Fui ao cinema e me senti nas cadeiras de trás. Um homem e uma mulher fizeram amor diante de mim. Quando terminaram, foram embora. Apareceu um homem. Uma pessoa que conheci em um bar. Sentou-se ao meu lado e começou a acariciar minhas pernas. Fizemos amor no chão. Por isso, meu vestido ficou sujo.  
 -Ester: E isso é verdade?  
 -Anna: Por que eu iria mentir?  
 -Ester: Sim. Por que iria fazer isso?  
 -Anna: Sobre essa causalidade é que estou mentindo.  
 -Ester: Não importa  
 -Anna: Sim. Vi um casal fazendo amor. Então fui ao bar e saí com um homem. Não sabia aonde ir, assim entramos em uma igreja. Fizemos amor em um canto escuro, atrás de uma coluna. Lá fazia menos calor. Esta vez, tomei cuidado para tirar a roupa antes.  
 -Ester: Não seria melhor você ir deitar?  
 (O SILÊNCIO – 1962; 52:57:00 – 1:31:39)

Não se pode ignorar o texto proferido por Anna, em que se manifesta a profanação a um lugar sagrado. Ela faz uma provocação à moralidade social pregada. Esta ideia é reavivada em uma cena no interior do teatro, por meio da exteriorização da repugnância da própria Anna, ao presenciar o ato sexual de um casal.

“O estilo das imagens de *Através de um espelho* e *Luz de inverno* foi austero, para não dizer casto (...). Em *O silêncio* decidimos ser absolutamente tudo, menos castos. Este filme tem uma lascívia cinematográfica que até hoje me dá prazer”. (BERGMAN, 1996, p. 112)

Em um outro plano, Ester pede que Anna sente-se ao seu lado na cama, solicita que ela não saia, que não se envolva com ninguém, pelo menos naquela noite. Para Ester, ver Anna com outro homem seria um tormento, uma humilhação.

A repulsa física aqui, é a repulsa de Ester que constata que seu corpo e, daqui em diante, mais forte do que ela, e que isto a coloca em situações humilhantes. Mas eu não tomo posição contra Anna. Ao contrário. No máximo eu me permito um sarcasmo (...). (BERGMAN *apud* BJÖRKMAN, 1977, p. 152)

Ester procura exteriorizar a atração homossexual que sente pela irmã, tentando beijá-la, implorando por sua presença (fig. 92).

FIGURA 92 – FOTOGRAFIAS DE SVEN NYKVIST



O desejo de Ester pela irmã Anna.

Sem atender aos apelos da irmã, Anna sai. Ester adormece e Johan entra no quarto da tia, observa-a dormir profundamente. Há um incômodo barulho que vem de fora. Pela janela, Johan avista carros blindados que estacionam em frente ao hotel (fig. 93).

FIGURA 93 – FOTOGRAFIA DE SVEN NYKVIST



Alusão à guerra em Timoka.

Bergman “traduz” essa cena de guerra: “Tudo isso tinha a ver com minha realidade de então. Tinha abandonado minha mulher e filhos, conhecia fracassos quer de caráter pessoal, quer de caráter artístico” (BERGMAN, 1996, p. 109).

O tema da guerra é o plano de fundo de *O silêncio*: tanto em seu estado físico de ação, como sob o ponto de vista psicológico. O clima de guerra se instala de forma metafórica na vida dos personagens.

#### 4.5.3 Sobre a viagem

Há um ciclo vivido que será fechado com rapidez. A voracidade das horas, tensionada pelos batimentos persistentes de um relógio de fundo presente no quarto de Ester, ou pelo toque dos sinos da igreja, funciona como indicação prévia da morte do personagem: são elementos audíveis que reforçam a atmosfera sufocante do filme.



Anna e Johan, à partida, parecem não ter qualquer outro projeto, a não ser serem livres, seguirem em direção aos prazeres da vida, aproveitá-la ou ligarem-se, simplesmente, ao tempo que se quer ver passar. A liberdade proposta por Bergman nos remete em *O silêncio* para além de toda a situação vivida, seja para o delineamento da desilusão recorrente, baseada na tentativa fracassada de comunicação e compartilhamento.

Mas a viagem iniciada, sem destino, parece ter um desfecho definido. O hotel – lugar amplamente destacado no filme – pode ser visto como uma possível metáfora do mundo. Ele funciona como um espaço cuidadosamente delineado, no qual Ester resolve manter-se imersa entre o álcool e o prazer solitário. Anna, por sua vez, procura escapar, reconhecendo na fuga de Timoka uma possibilidade de distanciamento do desespero vivenciado por Ester.

Tomadas pela determinação da sobrevivência, Anna e Ester cumprem seus projetos de liberdade, fazem-no pela causa que move ambas: enfrentar a dolorosa crise existencial imposta a cada uma. Nenhuma delas parece esconder-se ou mentir. São autênticas em suas atitudes, pela via do mal-estar apresentado ao espectador. Elas não têm medo da liberdade, não são mesquinhas ou agem com má-fé, portanto, são leais a si mesmas.

Se Bergman apresenta as duas irmãs pela (in) constância das suas ações, unindo-as às possibilidades de prazer que a liberdade pode conferir, o que se pode afirmar sobre Johan? Ele é o protagonista de suas próprias atitudes; ao assumir-se sozinho, ver-se solitário, o menino cria momentos pessoais de fantasia. A existência de Johan simboliza um pequeno instante de “fuga” para

Anna e Ester. A criança metaforiza o “momento” de comunhão entre os personagens. A vida delas, ao lado dele, parece tornar-se mais “leve”.

Johan, ao final, está mais para Ester do que para Anna. Durante a tessitura fílmica, o garoto não se deixa tocar por Ester, apenas sua mãe pode tocá-lo. Somente ao final, na despedida entre eles, é que o menino abraça, carinhosamente, a tia. Para ele, talvez, seria uma traição ser tocado por outra mulher. Mas, Ester conseguiu conquistá-lo. Para Bergman, aparentemente, o que importa em *O silêncio* é que:

(...) Ester mande uma mensagem secreta ao garotinho. É isto o importante, o fato que ele conseguirá se livrar. Ester, com toda sua monstruosidade, representa, assim mesmo, para mim, o detentor de algo de humano, de indestrutível, que ela leva ao garoto. (BERGMAN *apud* BJÖRKMAN, 1977, p. 149)

No caminho de volta, sem a presença de Ester, Johan mostra à mãe, a carta secreta que Ester lhe confiara. De posse daquelas poucas palavras estrangeiras, “concretizadas” pela escrita no papel, o menino, enquadrado em primeiro plano, exhibe em seu olhar que algo mudou em sua relação com a mãe. Johan aparentemente, demonstra não ser mais submisso aos desejos de Anna (fig. 94).

FIGURA 94 – FOTOGRAFIAS DE SVEN NYKVIST



A mudança de postura de Johan.

O silêncio, nesta obra, apresenta-se como uma atitude rude, ou somente o que o ser humano, o que a convivência de Anna e Ester demonstram ao olhar do espectador: rancor, tortura, manipulação, abandono e inquietação.

Também, por outra via, pode-se encontrar, ainda, a incitação da própria imagem, pois a voz quase “deixa de existir” para prevalecer o enigma do olhar. Ou ainda, apenas para confirmar a impossibilidade de comunicação, de compreensão, revestida pelo vazio do afeto. Bergman, assim, produz e finaliza sua *Trilogia do silêncio* entre dois planos: silêncio e imagem.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

### 1. Sobre a dimensão do sagrado nas obras

*A fonte da donzela, Através de um espelho, Luz de inverno e O silêncio* – representam uma tetralogia centrada na solidão, no sofrimento, na descrença e na percepção, a fim, de que temos de acreditar em algo superior, na transcendência do divino, na interferência do sagrado.

Em *A fonte da donzela* há violência, rancor e mortes. Uma filha casta sai para cumprir um ritual religioso e termina violentada e morta. Töre, o pai, devoto ao cristianismo, afasta-se do rito cristão, aproximando-se do rito pagão. Banha-se com ervas, usa do misticismo para fortalecer-se e poder enfrentar os assassinos da filha com destemor. Repleto de poder e de ira, extermina os homens que mataram sua filha e, também, uma criança. Imerso no remorso de sua vingança extrema, clama a Deus que o perdoe e jura que se acaso suas preces forem aceitas, construirá uma igreja com as próprias mãos. No local do assassinato da filha, nasce uma fonte de água. Todos se banham naquela água cristalina, em um processo que pode ser entendido como o de purificação, o de batismo – a unção máxima do Cristianismo. A prece foi aceita. Os pecados do pai – Töre foram perdoados. O espaço sagrado se apresentou ao homem. O lugar profano, transforma-se em portador de qualidades sobrenaturais – transcende a tudo ao que é comum, a tudo que é se faz comum em relação ao espaço e à situação existencial do homem no mundo. A experiência do espaço é, primeiramente, uma experiência sensível, culminando na expressão de fé. Contudo, essa experiência

tem sempre caráter simbólico, pois se volta aos sentidos do homem, transferindo-o para uma condição que transcende sua mera experiência de mundo: “todo espaço sagrado implica uma hierofania, uma irrupção do sagrado que tem como resultado destacar um território do meio cósmico que o envolve e o torna qualitativamente diferente” (ELIADE, 2000, p. 20). O sagrado se fez presente.

Em *Através de um espelho*, quatro personagens formam a textura fílmica. Karin, filha – irmã – e esposa, vive seu drama de solidão e de sua doença. Minus, o irmão recatado e recalcado, sofre com o silêncio e com um estranho amor pela irmã. Martin, o marido médico e zeloso, não tem mais forças para lidar com a doença de Karin. David, o pai, é um escritor renomado, que não tempo e nem diálogo com os dois filhos. Cada um vive a solidão e o sofrimento a seu modo, com rastros perturbantes da incomunicabilidade que ocupa a família toda. David, não auxilia, mas se serve da doença da filha como enredo para uma possível obra literária. Karin, cada vez mais esquizofrênica, vê no Outro, um pai, ou, um mundo que pode ser o seu, definitivamente. Para ela, Deus é um aracnídeo, capaz de sufocar e matá-la. Ao escutar vozes, ela se isola em um espaço que é somente seu, o seu espaço sagrado, o espaço que ultrapassa os limites das experiências mundanas, portanto:

O limiar é ao mesmo tempo o limite, a baliza, a fronteira que distinguem e opõem dois mundos – e o lugar paradoxal onde esses dois mundos se comunicam, onde se pode efetuar a passagem do mundo profano para o mundo sagrado. (ELIADE, 2000, p. 19)

O pai sabe que é omissor, mas isso não o preocupa, sabe que a doença da filha é incurável, mas isso também não o preocupa. Karin, no limiar da loucura, é

internada pelo marido. Na casa da família restam apenas duas pessoas: pai e filho – David e Minus. Minus desorientado pela partida da irmã, pede orientação ao pai – está com medo de enfrentar um novo mundo, depois da experiência vivenciada, aparentemente incestuosa, com a irmã. Talvez, para Minus, a falta de Karin, seja um ritual de passagem da descrença para a crença, pois:

Inúmeras vezes, a “luta pela vida”, as “provas” e as “dificuldades” que tornam árduas uma vocação ou carreira repetem de algum modo as práticas iniciáticas: é em consequência dos “golpes” que recebe, do “sofrimento” e das “torturas” morais, ou mesmo físicas, que sofre, que um jovem “experimenta” a si próprio, conhece suas possibilidades, toma consciência de suas forças e acaba por tornar-se, ele próprio, espiritualmente adulto e criador (trata-se, é claro, da espiritualidade tal como é concebida no mundo moderno). (ELIADE, 2000, p. 100)

Ele aproveita da presença do pai para firmar um diálogo, para compartilhar suas dúvidas sobre a solidão e o verdadeiro amor. Pede que o pai lhe ajude a encontrar um ponto de apoio para continuar a viver. Pela primeira vez, pai e filho conseguem dialogar profundamente. David se refere ao amor de Deus, talvez, como o verdadeiro amor, o único capaz de salvar. Minus conclui que se Deus se faz presente pelo amor ao próximo, então, Karin está na presença de Deus, porque é amada por todos. Bergman finaliza o personagem de David não como um homem sem fé que vê no sagrado apenas uma forma de inibir sua liberdade, pelo contrário, ele:

(...) acredita sempre que existe uma realidade absoluta, o sagrado, que transcende este mundo, que aqui se manifesta, santificando o e tornando o real. Crê, além disso, que a vida tem uma origem sagrada e que a existência humana atualiza todas as suas potencialidades (...). (ELIADE, 2000, p. 97)

A figura de Deus aparece como algo bom, ao menos, no diálogo consolador do pai com o filho. Deus não é mais um bicho – agora, ele faz parte do discurso de que o amor e a esperança somente podem ser encontrados na fé em algo superior. O sagrado se fez presente.

*Luz de inverno*, em síntese, apresenta o drama de dois personagens aflitos, “incomunicáveis” entre si, pressupondo o conceito da angústia e do desespero. Tomas – o pastor em crise e Jonas – o pescador angustiado. Cada um carrega um dilema e uma culpa. Tomas não se sente à vontade para continuar pregando a palavra de Deus, porque não acredita mais nela. Ser pastor acabou por ser apenas uma profissão, não mais uma vocação. Portanto, o pastor está em conflito – continuar sendo um clérigo ou abandonar definitivamente seu posto de líder religioso. Jonas vive amedrontado pela possibilidade de uma guerra nuclear e procura Tomas para falar sobre seu medo do futuro. Está sem rumo. Contudo, não consegue encontrar esperança nos conselhos dados pelo pastor e, diante disso, resolve se suicidar para não ter de enfrentar uma possível guerra mundial. Tomas se sente fracassado, pois não pôde ajudar um homem em desespero e decide não celebrar a missa na comunidade de Frostnäs. Frovik, o ajudante paroquial, argumenta sobre o destino de Cristo e seu sofrimento. Tomas escuta pacientemente o discurso do sacristão, retornando para a sua missão: fará a homília. Talvez se sinta melhor do que antes.

Já que Cristo sofreu, e sofreu voluntariamente, o sofrimento não era mais injusto e toda a dor era necessária. Num certo sentido, a amarga intuição do cristianismo e seu pessimismo referentes ao comportamento humano são baseados na crença de que, afinal, a injustiça é tão satisfatória para o homem quanto a justiça total.

Somente o sacrifício de um deus inocente poderia justificar a tortura universal e sem fim da inocência. Somente o mais abjeto sofrimento de Deus poderia atenuar a agonia do homem. Se tudo, sem exceção, no céu e na terra, está fadado a dor e ao sofrimento, então uma estranha forma de felicidade é possível. (CAMUS *apud* BERGER, 2003, p. 89)

Não há explicação definitiva para a atitude de Tomas – ou voltou a ter fé e ser feliz na missão eclesiástica, ou apenas resolveu cumprir com sua obrigação. Mas, de qualquer modo, há a inferência ao sagrado, certamente. Ele volta à sua posição de líder religioso – ainda terá de pregar a palavra de Deus.

Em *O silêncio*, as palavras são limitadas. Novamente, Bergman se utiliza de pouquíssimos personagens para dar o tom da narrativa fílmica. Anna, Ester – duas irmãs marcadas pelo distanciamento afetivo – e o pequeno Johan. Todos estão a caminho de um país desconhecido, de língua também desconhecida. O filme que tem um hotel como cenário, apresenta muitas portas que se abrem para outras portas, formando a imagem de um labirinto. O filme se desenvolve em:

(...) una atmosfera carente de sofisticación. Tras um día y una noche calurosos com espacio para el erotismo y el deseo, pero no para el amor, puesto que la incapacidad del perdón y la compasión se han convertido en um estado natural. En esta cinta sombría y terriblemente triste, um rayo de esperanza surge de la nada, desde más allá del dialogo y la narración. Sé de donde procede esa chispa de luz, a pesar de la lúgubre temática: de la firme creencia de Bergman en la humanidad, incluso en situaciones en las que fuerza a los actores a ser crueles y despiadados<sup>31</sup>. (DUNCAN, WNASSELIUS, 2008, p. 106)

Ester, doente, passa a maior parte de seu tempo no quarto, entretendo-se em “paraísos artificiais” e vigiando a irmã Anna. Apesar de não saber o idioma

---

<sup>31</sup> Trad. (...) uma atmosfera sem sofisticação. Depois de um caloroso dia e noite, há espaço para o erotismo e o desejo, mas não para o amor, já que a incapacidade do perdão e da compaixão tornou-se um estado natural. Neste filme sombrio e terrivelmente triste, um raio de esperança emerge do nada, além do diálogo e da narração. Eu sei de onde vem esse fio de luz, apesar do tema lúgubre: da firme convicção de Bergman na humanidade, mesmo em situações em que ele força os atores a serem cruéis e implacáveis.



do lugar em que está, consegue se comunicar com um velho camareiro. É somente ele que parece entender as necessidades de Ester, é somente com ele que se faz possível ter um “diálogo”. Anna transita o tempo todo entre o quarto do hotel e as ruas da cidade, à procura de envolvimento afetivos. Ela escuta pouco e fala pouco. Está mais centrada em si mesma. Johan tem na companhia da tia, a possibilidade de diálogo e de expor suas fantasias infantis. Contudo, torna-se recíproco aos carinhos de Ester somente ao final do filme. O único ponto de contato entre as irmãs é o menino Johan e a música de Johan Sebastian Bach. Anna decide partir com o filho, deixando a irmã. Precisa se libertar de Ester.

Em *O silêncio* não há perspectiva de um acalento por meio da inserção de um elemento sagrado. Pelo contrário, a confissão de Anna de que já havia mantido relações sexuais no interior de uma igreja, demonstra um sagrado afrontado em seu espaço mais peculiar. Se nos outros filmes da tetralogia, Deus surge como uma manifestação de esperança, em *O silêncio* sua imagem desaparece. Quem sabe pudéssemos entender o amor de Anna e Ester por Johan como uma expressão do sagrado, da boa vontade com ele, algo que não acontece entre elas. Assim, o sagrado seria, conforme Otto (2014), “o bem”, ou o “perfeitamente bom”. Também, poderíamos encontrar essa mesma característica no camareiro, que infere permanecer ao lado de Ester, quando não há mais ninguém. Enfim... a temática do silêncio se apreende nos meandros de um existencialismo que perpassa toda a obra, é o perfeito “Silêncio absoluto de Deus”. É na clareza de rumores angustiantes que Bergman declara:

eu toquei num conceito divino que era real, acabando depois por esvanecer tudo aquilo com uma história pouco clara, de falta de amor. O que fiz afinal foi defender-me contra aquilo que ameaçava minha própria vida”. (Bergman, 1996, p. 252)

## 2. Do profano alegórico

Quando optamos por tratar do conceito de alegoria, enfatizando como essa figura de linguagem poderia definir o conceito de sagrado e profano presente em Bergman, tínhamos como hipótese a ideia de que o autor tratava o profano de forma alegórica, ou seja, o sagrado era desconstruído para depois ser reconstruído. Portanto, o conceito de alegoria foi tão somente utilizado, como a melhor forma de descrever a atitude cinematográfica do autor em relação à sua experiência com o sagrado, uma vez que esse tema foi recorrente em boa parte de suas obras, em especial na *Trilogia do silêncio*, redimensionada como sendo a *Tetralogia do silêncio*. Partindo do princípio indicado em capítulo anterior nesta pesquisa: “dizer b para significar a”; e, desta forma, implicando a substituição de um pensamento por outro a que está ligado, a alegoria presenciada nos filmes analisados incide no fato de Bergman construir vivências danosas e desastrosas, angustiantes e sufocantes para que o sagrado imergisse como uma forma de socorro, de alento, ao final de cada drama.

A relação de Bergman com qualquer forma de crença foi abalada e evitada ao longo de sua vida pessoal e artística, conforme ele mesmo expõe:

Vivi uma experiência estranhamente paralela. Quando a superestrutura religiosa que pesava sobre mim se desmoronou e dissipou igualmente se desvaneceram as blocagens que entravavam a minha escrita. Libertei-me dos meus complexos de inferioridade como escritor. Libertei-me sobretudo do receio de não ser moderno, *up-to-date*. Consegui esse grande feito por ocasião do meu filme *Luz de inverno*.

Depois disso, no que respeita precisamente ao que acabo de evocar, tudo está calmo e bem. (BJÖRKMAN; MANNS; SIMA, 1977, p. 80)

A abordagem da fé no caráter existencial e enquanto perspectiva de vida para o ser humano conseguir se encontrar consigo mesmo, não ignorando suas limitações e em direção à autenticidade da sua condição que o recoloca diante de Deus, é a perspectiva da existência sustentada por Kierkegaard – uma existência que se define como aquilo que afeta cada indivíduo, inclusive em aceitar ou não uma determinada crença em sua vida. Por essa razão, justifica-se a distância que afasta o ser humano de Deus, fazendo a junção entre o efêmero e o eterno, cuja tradução seria, tão somente, a síntese entre o corpo e a alma. Portanto, ainda que Bergman queira desconstruir ou desqualificar uma possível fé transcendental, suas imagens e palavras ancoradas pelo discurso cinematográfico afirmam o contrário. Portanto, nossa hipótese inicial se confirma: o profano é utilizado como uma roupagem para a caracterização do sagrado, para fazer compor a sua escritura. Viver para Bergman, é aceitar que a vida pode ser trágica, conflituosa, mas que deve ser alicerçada na esperança e na bondade, para que possa ser ressignificada. Mesmo que em vários enquadramentos cinematográficos, enfatize-se a expressão agonizante de uma divindade pendurada na cruz, seja reproduzida como impotente, o que Bergman oportunamente busca demonstrar, é que os homens desafortunados de paz de espírito precisam crer na superioridade de um ser.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARMSTRONG, Karen. *Uma história de Deus: quatro milênios de busca do Judaísmo, Cristianismo e Islamismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

AUMONT, Jacques; MARIE Michel. *A análise do filme*. Trad. Marcelo Felix – 3. ed. Lisboa, Ed. Texto e Grafia, 2013.

ASSAYAS, Olivier; BJÖRKMAN, Stig, *Conversation avec Bergman*, Paris, Éditions Cahiers du Cinéma, 1990.

AVELAR, Idelber. *Alegorias da derrota: a ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

\_\_\_\_\_. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BAZIN, André. *O cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1960.

BERGER, Peter. *O dossel sagrado*. São Paulo: Paulinas, 2003.

BERGMAN, Ingmar. *Imagens*. Trad. Alexandre Pastor – 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

BERGMAN, Ingmar. *Lanterna mágica: uma autobiografia*. Trad. Marion Xavier – 1. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

BERGSON, Henri. *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*. Lisboa: Edições 70, 1970.

A BIBLÍIA DE JERUSALÉM. Exôdo 3 -5. São Paulo: Paulus, 2013.

BJÖRKMAN, Stig; MANNS, Torsten; SIMA, Jonas. *O cinema segundo Bergman*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

BUCHMANN, Tania. *Os olhos de Bergman*. Curitiba: Imprensa Oficial, 2010.

CAMPBELL, Joseph. *As máscaras de Deus: mitologia ocidental*. São Paulo: Palas Athena, 2004.

CAÑIZAL, Eduardo Peñuela. O outro lado do sonho em Morangos Silvestres. In: *Revista Galáxia*. São Paulo, n.1, p-159-169, 2001. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/1058/695>.

CAÑIZAL, Eduardo Peñuela.; CAETANO, Kati Eliana. *Um olhar à deriva: mídia, significação e cultura*. São Paulo: Annablume, 2004.

COLLET, Jean. *De Jó a Bergman: a angústia e o desafio*. In: “*Jó e o silêncio de Deus*” - *Revista Concilium*. Petrópolis: Vozes, 1983, nº 189, p. 90-95.

COSTA, Clarice Ramos. *O surgimento do neopentecostalismo e suas implicações nas patologias atuais*. Belo Horizonte, 2011.

DELEUZE, Gilles ; GUATTARI, Félix. *O que é filosofia ?* São Paulo: Editora 34, 2012.

DUNCAN, Paul; WANSELIUS, Bengt (Eds.). *Los archivos personales de Ingmar Bergman*. Madrid, Taschen, 2008.

ECO, Umberto. *A estrutura ausente: introdução à pesquisa semiológica*. São Paulo: Perspectiva, 7ª ed., 2003.

\_\_\_\_\_. *Semiótica e filosofia da linguagem*. São Paulo: Ática, 1991.

\_\_\_\_\_. *Tratado geral de semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 4ª ed., 2003.

ELIADE, Mircea. *Imagens e símbolos: ensaio sobre o simbolismo mágico religioso*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

\_\_\_\_\_. *O conhecimento sagrado de todas as eras*. São Paulo: Mercuryo, 1995.

\_\_\_\_\_. *O mito do eterno retorno: arquétipos e repetição*. São Paulo: Mercuryo, 1989.

\_\_\_\_\_. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. Trad. Rogério Fernandes – 3. ed. – São Paulo: Editora: WMF – Martins Fontes, 2000.

EVSLIN, Bernard. *Heróis, deuses e monstros da mitologia grega*. São Paulo: Editora Benvirá, 2012.

FABRIS, Rinaldo. *Tudo pelo evangelho*. São Paulo: Loyola, 1992.

FISCHER, Sandra. *Clausura e compartilhamento: a família no cinema de Carlos Saura e de Pedro Almodóvar*. São Paulo: Annablume, 2006.

FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos* (1914). Trad. tradução Walderedo Ismael de Oliveira. São Paulo: Círculo do livro, 1989.

\_\_\_\_\_. *Compêndio da psicanálise* (1940). Trad. Renato Zwick. Porto Alegre: L&PM, 2014.

\_\_\_\_\_. *Conferência XXVI – A Teoria da Libido e o Narcisismo* (1917). Edição Standard das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. v. XIV. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

\_\_\_\_\_. *Repressão* (1915). Tradução sob a direção de Jayme Salomão. Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: Edição Standard Brasileira, v. XIV. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

GASQUES, Jerônimo. *São José, o lírio de Deus: resgatando a devoção na piedade popular*. São Paulo: Paulus Editora, 2015.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Livro Técnicos e Científicos, 1989.

HANSEN, João Adolfo. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Atual, 1986.

HEGEL, George W. F. *Fenomenologia do espírito*. Trad. Paulo Meneses e Karl-Heinz Effen. Petrópolis: Vozes, 1992.

HEIDEGGER, Martin. *Ensaio e conferências*. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2006.

KIERKEGAARD, Søren. *O conceito de angústia: uma simples reflexão psicológica-demonstrativa direcionada ao problema dogmático do pecado hereditário*. Trad. Álvaro Luiz Montenegro Valls – 3. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.

\_\_\_\_\_. *O conceito de ironia: constantemente referido a Sócrates*. Trad. Álvaro Luiz Montenegro Valls – 3. ed. Bragança Paulista: Editora Vozes – Petrópolis, 2010.

\_\_\_\_\_. *O desespero humano*. Trad. Adolfo Casais Monteiro – São Paulo: Editora Unesp, 2010.

KLEIN, Carlos Jeremias. *História e pensamento da reforma*. Londrina: EdueL, 2014.

KOTHE, Flavio R. *A alegoria*. São Paulo: Editora Ática, 1986.

LACAN, Jacques. (1986). *O Seminário Livro I: os escritos técnicos de Freud*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. (Texto original publicado em 1975).

LACAN, Jacques. (1998). *O Seminário, Livro II: O Eu na Teoria de Freud e Técnica da Psicanálise*. Rio De Janeiro: Jorge Zahar. Trabalho publicado em 1954-1955.

LACAN, Jacques (1998). *Seminário, Livro X: a angústia*. Rio De Janeiro: Jorge Zahar. Trabalho publicado em 1962/63.

LACAN, Jacques (2006). *Problemas cruciais para a psicanálise*. Recife: Centro de estudos freudianos do Recife (texto original publicado em 1965). E-book disponível em <http://www.cefrecife.org.br/publicacoes/65-problemas-cruciais-para-a-psicanalise>.

LAGERKVIST, Pär. *Barrabás, Estocolmo, Albert Bonniers Förlag A.B.*, 1959, Barrabas, Trad. João Pedro Andrade, Lisboa, Editorial Estúdios Cor, 1963;

LAUSBERG, Heinrich. *Manual de retórica literária: fundamentos de una ciência de la literatura*. Madrid: Gredos, 1976.

LÓPEZ, Jordi Puigdomenech. *El último existencialista*. Madrid: Ediciones JC, 2011.

MAGALHÃES, Carlos Armando. *O planeta Bergman*. Belo Horizonte: Oficina de livros, 1988.

MARDONES, José M. *A vida do símbolo: a dimensão simbólica da religião*. Trad. Euclides Martins Balancin. São Paulo: Paulinas, 2006.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Braziliense, 2013.

Maurano, Denise. *A face oculta do amor: a tragédia à luz da psicanálise*. Rio de Janeiro: Imago, 2001.

MENDONÇA, Antonio Gouvêa; CAMPOS, Leonildo Silveira. *Protestantes, pentecostais & ecumênicos: o campo religioso e seus personagens*. 2. ed., reform. e definitiva. São Bernardo do Campo: Universidade Metodista de São Paulo - Campus Rudge Ramos, 2008.

MESQUITA, Raphael. *Trilogia do Silêncio*. Revista Contracampo. Texto disponível em <http://www.contracampo.com.br/79/dvdtrilogiabergman.htm>.

MOSLEY, Philip. *The cinema as mistress*. London, Marion Boyars Publishers, 1981.

NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da moral: uma polêmica; tradução, notas e posfácio*: Paulo César de Sousa – São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

OTTO, Rudolf. *O sagrado: os aspectos irracionais na noção do divino e sua relação com o racional*. Petrópolis: Vozes, 2014.

PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido – no caminho de Swann*. Tradução Fernando Py. Volume 1. Título original: "Du côté de chez Swann" - 1913. E-book disponível em : <https://projetophronesis.files.wordpress.com/2012/06/proust-em-busca-do-tempo-perdido-1-no-caminho-de-swann.pdf>

SARTRE, Jean Paul. *O existencialismo é um humanismo*. Trad. João Batista Kreuch – 4. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

\_\_\_\_\_. *O ser e o nada – ensaio de ontologia fenomenológica*. Trad. Paulo Perdigão – 24. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.

SIMON, John, *Directs*. London : Davis-Poynter, 1972.

STAEHLIN, Carlos. *Ingmar Bergman em cadernos cinematográficos*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1968.

STEENE, Birgitta. *Focus on 'The Seventh Seal'*. New Jersey: Prentice-Hall, 1972.

TEIXEIRA, A. Aldair. *Estratégias narrativas na filmografia de Ingmar Bergman: o diálogo entre o clássico e o moderno*. Belo Horizonte, 2014.

XAVIER, Ismail. A alegoria langiana e o monumental: a figura de Babel em Metrópolis. In: CAPELATO, Maria e outros. *História e cinema: Dimensões históricas do audiovisual*, p. 15 – 38. São Paulo: Alameda, 2007. (Universidade de São Paulo - USP: História Social – Série Coletâneas).

\_\_\_\_\_. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo e cinema marginal*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

\_\_\_\_\_. O cinema moderno segundo Pasolin. In: *Revista Italianística*, São Paulo, ano I, no 1, pp. 101-109, 1993.

\_\_\_\_\_. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

WILDE, Oscar. *Cinema sueco*. Coletânea de entrevistas. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1969.

WILLAIME, Jean-Paul. *Sociologia das religiões*. São Paulo: Editora Unesp, 2012.

ZUBIAUR, Francisco J. *Ingmar Bergman: fuentes creadoras del cineasta sueco*. Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias, 2004.



## LEITURAS COMPLEMENTARES

AMIEL, Vincent. *Estética da montagem*. Trad. Carla Bogalheiro Gamboa 1. ed. Lisboa, Ed. Texto e Grafia, 2007.

ARECCO, Sergio. *Ingmar Bergman: segreti e magie*. Genova: Le Mani, 2000.

ARIÈS, Philippe. *O homem diante da morte*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981, v. I e II.

AUMONT, Jacques. *A imagem*. Trad. Estela dos Santos Abreu e Claudio – 13. ed. Campinas, SP: Papirus, 1993.

BACHELARD, Gaston. *O ar e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

\_\_\_\_\_. *O direito de sonhar*. São Paulo: Difel, 1985.

BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

\_\_\_\_\_. *A câmara clara - nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BELLOUR, Raymond. *Entre-imagens*. Campinas: Papiros, 1997.

BENSE, Max. *Pequena estética*. 3. Ed. Tradução de Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, 2003.

BERNANOS, Georges. *Diário de um pároco de aldeia*. Trad. De Edgard G. da Maia Machado. Rio de Janeiro: Agir Editora, 1946.

BORDWELL, David. *Narration in the fiction film*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1985.

\_\_\_\_\_. O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. In RAMOS, Fernão. *Teoria contemporânea do cinema: documentário e narratividade ficcional*. v. II. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2005.

BOULHOSA, Patrícia Pires. *A mitologia escandinava de Georges Dumézil: uma reflexão sobre o método e improbabilidade*. Brathair, 2006, 6, pp. 3-31.

BRAGG, Melvyn. *O sétimo selo (Det Sjunde Inseglet)*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

CAMPOS, Augusto; CAMPOS, Haroldo; PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.

- CASSIRER, Ernest. *A filosofia das formas simbólicas*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- CATROGA, Fernando. *Entre deuses e césores: secularização, laicidade e religião civil*. 1. ed. Coimbra, Almedina, 2006.
- CAVALCANTI, Ann Hartmann. *Símbolos e alegorias: a gênese da concepção de linguagem em Nietzsche*. São Paulo: Annablume: Fapesp. Rio de Janeiro: DAAD, 2005.
- CHATELARD, Daniela. *O conceito de objeto na psicanálise: do fenômeno à escrita*. Brasília, Universidade De Brasília. Chemama, R. (1995). Dicionário De Psicanálise. Porto Alegre: Artes Médicas, 2005.
- CIFUENTES, Rafael Llano. *Relações entre a Igreja e o Estado*. 2. ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1989.
- COMPANY, Juan Miguel. *Ingmar Bergman* (Signo e Imagen. Cineastas). Madrid: Ediciones Cátedra, 1999.
- COSTA, Antonio. *Compreender o cinema*. São Paulo: Globo, 1989.
- COWIE, Peter. *Ingmar Bergman: Biographie Critique*. Paris: Seghers, 1986.
- DAVIS, Harold. *Iluminação criativa: truques e técnicas para fotógrafos*. Balneário Camboriú, SC: Photos, 2015.
- DELACAMPAGNE, Christian. *A filosofia política hoje*. 1. ed. Rio de Janeiro, Zahar, 2001.
- DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2007.
- DUMÉZIL, Georges. *Do mito ao romance*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- DURAND, Gibert. *A imaginação simbólica*. Lisboa, Edições 70, 1993.
- \_\_\_\_\_. *O imaginário: Ensaio acerca das Ciências Sociais e da Filosofia da imagem*. Rio de Janeiro: Difel, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Mito, símbolo e metodologia*. Lisboa: Presença, 1982.
- \_\_\_\_\_. *Mito e sociedade*. Lisboa: A Regra do Jogo, 1983.
- DURKHEIM, Émile. *As formas elementares de vida religiosa*. São Paulo: Paulinas, 1989.

\_\_\_\_\_. *Interpretação e Superinterpretação*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

\_\_\_\_\_. *Lector in fabula: a cooperação interpretativa nos textos narrativos*. São Paulo: Perspectiva, 2. ed., 2002.

\_\_\_\_\_. *Obra aberta: formas e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

\_\_\_\_\_. *Os limites da interpretação*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

EISENSTEIN, Sergei. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

ELIADE, Mircea. *Aspectos do mito*. Rio de Janeiro: Perspectivas do homem/Edições 70, 1963.

\_\_\_\_\_. *Mefistófeles e o andrógino: comportamentos religiosos e valores espirituais não-europeus*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

\_\_\_\_\_. *Mito e realidade*. Trad. Pola Civelli – 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

\_\_\_\_\_. *Tratado da história das religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

ESSLIN, Martin. *O teatro do absurdo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1968.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

FRANKL, Viktor. *Em busca de um sentido*. São Paulo: Vozes, 2015.

FREUD, Sigmund. *Algumas considerações para um estudo comparativo das paralisias motoras orgânicas e histéricas*. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas, v. XIX, 3a ed.. Rio de Janeiro: Imago, 1990.

\_\_\_\_\_. *A interpretação dos sonhos*. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas, v. IV e V, 2. ed. Rio de Janeiro: Imago, 1987.

\_\_\_\_\_. *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas, v. VII, 2. ed. Rio de Janeiro: Imago, 1989.

\_\_\_\_\_. *Caráter e erotismo anal*. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas, v. IX. Rio de Janeiro: Imago, 1976. p. 175-181.

\_\_\_\_\_. *Notas sobre um caso de neurose obsessiva*. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas, v. X. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

\_\_\_\_\_. *A disposição à neurose obsessiva*. Uma contribuição ao problema da escolha da neurose. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas, v. XII. Rio de Janeiro: Imago, 1969.

\_\_\_\_\_. *Pulsões e destinos da pulsão*. Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: escritos sobre a psicologia inconsciente. Coordenação geral da tradução de Luiz Alberto Hanns. Rio de Janeiro: Imago, 2004.

\_\_\_\_\_. *Conferencias introdutórias sobre psicanálise: conferência XXIV, o estado neurótico comum*. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas, v. XVI. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

\_\_\_\_\_. *Além do princípio do prazer*. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas, v. XVIII. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

\_\_\_\_\_. *O ego e o id*. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas, v. XIX. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

\_\_\_\_\_. *A organização genital infantil: uma interpolação na teoria da sexualidade*. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas, v. XIX. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

\_\_\_\_\_. *O problema econômico do masoquismo*. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas, v. XIX. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

\_\_\_\_\_. *O futuro de uma ilusão*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

\_\_\_\_\_. *O mal-estar na civilização*. Rio de Janeiro: Imago, 2011.

GELLNER, Ernest. *Pós-modernismo, razão e religião*. 1. ed. Lisboa, Instituto Piaget, 1994.

GIBSON, Arthur. *The silence of God: Creative response to the films of Ingmar Bergman*. New York: Haper & Row, 1969.

GOUVÊA, Ricardo Quadros. *A palavra e o silêncio: Kierkegaard e a relação dialética entre a razão e a fé em Temor e Tremor*. São Paulo: Custom, 2002.

GUBERNIKOFF, Giselle. *O aparato cinematográfico*. Revista Veredas, nº03, 2004, p. 178.

HEIDEGGER, Martin. *A caminho da linguagem*. Trad. Márcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes e Editora Universitária São Francisco, 2003.

\_\_\_\_\_. *Conferências e escritos filosóficos*. Trad. Ernildo Stein. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Editora Nova Cultural Ltda., 2005.

\_\_\_\_\_. *Marcas do caminho*. Trad. Ênio Paulo Giachini e Ernildo Stein. Petrópolis: Vozes, 2008.

\_\_\_\_\_. *Sobre a essência do fundamento*. Trad. Ernildo Stein. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

JUNG, Carl G. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Petrópolis: Vozes, 2002.

KANT, Emmanuel. *Crítica da razão pura*. São Paulo: Nova Cultural, 1991.

\_\_\_\_\_. *Introdução à problemática da psicologia religiosa da alquimia*. Em C.G. Jung. *Psicologia e alquimia* (4. ed., pp. 15-48). (M.L. Appy, M. Makray & D. M. R. F. Silva, Trans.). Petrópolis, RJ: Vozes. (Original publicado em 1944).

\_\_\_\_\_. *Observações sobre o sentimento do belo e do sublime*; Ensaio sobre as doenças mentais. Trad. Vinícius de Figueiredo – Campinas, SP: Papirus, 1993.

\_\_\_\_\_. *Tratado da história das religiões*. Lisboa: Cosmos, 1977.

KAMINSKY, Stuart M. e HILL, Joseph F., *Ingmar Bergman, Essays of Criticism*, New York, Oxford University Press, 1980.

LANDOWSKI, Eric. *A sociedade refletida*. São Paulo: EDUC/Pontes, 1992.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia estrutural I*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

\_\_\_\_\_. *As estruturas elementares do parentesco*. Petrópolis: Vozes, 1976.

\_\_\_\_\_. O totemismo hoje. In: *Lévi-Strauss (Coleção Os Pensadores)*. São Paulo: Abril, 1985.

\_\_\_\_\_. *O pensamento selvagem*. Campinas: Papirus, 1989.

MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas e pós-cinemas*. Campinas, SP: Papirus, 1997.

\_\_\_\_\_. *O sujeito na tela: modos de enunciação no cinema e no ciberespaço*. São Paulo: Paulus, 2007.

MAHOMED, Bamba. *O legível e o visível no cinema: o signo escrito na construção e na leitura fílmicas*. 1. ed. Curitiba: Apris, 2014.

MARCONDES, Danilo. *Iniciação à história da Filosofia: dos pré-socráticos à Wittgenstein*. 8. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

MARCUSE, Hebert. *Cultura e psicanálise*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

MARINI, Fabrizio. *Ingmar Bergman: Il Settimo Sigillo*. Torino: Lindau, 2002.

MARRAMAO, Giacomo. *Céu e terra: genealogia da secularização*. 1. ed. São Paulo, Unesp, 1995.

MATOS, Maria Vitalina Leal de. Alegoria. In: COELHO, Jacinto do Prado e outros. *Dicionário de Literatura*. São Paulo: Companhia Brasileira de Publicações, 1969. v. I.

METZ, Christian. *A significação no cinema*. Trad. Jean-Claude Bernardet. São Paulo: Perspectiva, 1972.

\_\_\_\_\_. *Linguagem e cinema*. Trad. Marilda Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1980.

MIRANDA, Júlia. *Horizontes de Bruma: Os limites questionados do religioso e do político*. São Paulo: Maltese, 1995.

MONGELLI, Lênia M. Ingmar Bergman e o jogo da morte. In: MACEDO, José Rivair & \_\_\_\_\_. (Orgs.). *A Idade Média no cinema*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

MORIN, Edgar. *Estrelas, mito e sedução no cinema*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

\_\_\_\_\_. *Cinema ou o homem imaginário: ensaio de antropologia*. Lisboa: Moraes Editores, 1980.

NAZARIO, Luiz. *As sombras móveis: atualidade do cinema mudo*. Belo Horizonte: Editora da UFMG/midiarte, 1999.

NIETZSCHE, Friedrich. *O anticristo*. São Paulo: Centauro, 2005.

PALLOTINI, Renata. *Dramaturgia: construção do personagem*. São Paulo: Editora Ática, 1989.

PASOLINI, Pier Paolo. *As últimas palavras do herege: entrevistas com Jean Dufлот*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

\_\_\_\_\_. *O Cinema de poesia in ciclo Pasolini – anos 60*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1985.

PESSINI, Leo. *Vida e morte: uma questão de dignidade*. In: F. S. Santos & D. Incontri (Orgs.). *A arte de morrer* (2. ed.; pp. 159-171). Bragança Paulista, SP: Comenius, 2009.

PESSOA, Fernão. *Teoria contemporânea do cinema*. São Paulo: Ed. Senac, 2005.

PIERUCCI, Antônio Flávio. Secularização segundo Max Weber. In: SOUZA, Jessé. (Org.). *A atualidade de Max Weber*. 1. ed. Brasília, Unb, 2000. cap. 3, p. 105-162.

\_\_\_\_\_. *Reencantamento e dessecularização* - a propósito do autoengano em sociologia da religião. Novos Estudos Cebrap, n. 49, p. 99-117, nov. 1997.

\_\_\_\_\_. *O desencantamento do mundo*. Todos os passos do conceito em Max Weber. 1. ed. São Paulo, Ed. 34, 2003.

PIETRO, Antonio Forte Vicente. *Semiótica visual: os percursos do olhar*. São Paulo: Contexto, 2007.

QUEIROZ, André. *Em direção a Ingmar Bergman*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

QUINET, Antonio (Org.). *Na mira do outro: a paranóia e seus fenômenos*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2002.

REALE, Giovanni & ANTISERI, Dario. *História da Filosofia*. São Paulo: Paulinas, v. I, 1990.

RIZZO JR, Sérgio Alberto. *O alusionismo e o desenvolvimento do clown no cinema de Woody Allen: uma análise de memórias*. 1994, 156 p. (Dissertação de Mestrado – Universidade de São Paulo).

RUAS, L. *Aparição do clown*. 2. ed. Manaus: Editora Valer, 1998.

\_\_\_\_\_. *Os graus do poético*. Manaus: Edições Rádio Rio Mar, 1979.

\_\_\_\_\_. *Poemeu*. Manaus: Puxirum, 1985.

SACCHET, Patrícia de Oliveira Freitas. *Da discussão “Clown ou Palhaço” às permeabilidades do clownear-palhaçar*. Dissertação de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2009.

SAFATLE, Vladimir. *A paixão do negativo: Lacan e a dialética*. São Paulo: UNESP, 2006.

\_\_\_\_\_. *O ato para além da Lei: Kant com Sade como ponto de viragem do pensamento lacaniano*. São Paulo: UNESP, 2003.

\_\_\_\_\_. *Sobre um riso que não reconcilia: ironia e certos modos de funcionamento da ideologia*. Margem Esquerda, [S.l.], n. 5, 2005.

SAMOSÁTA, Luciano de. *Diálogo dos mortos*. Trad. Henrique G. Murachco. São Paulo: Palas Athena – EDUSP, 1999.

SANTAELLA, Lucia. *Corpo e comunicação: sintoma da cultura*. São Paulo: Paulus, 2004.

\_\_\_\_\_; NÖTH, Winfried. *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras, 2008.

SANTOS, Jair Ferreira dos. *O que é pós-modernismo*. São Paulo: Brasiliense, 2004.

SICLIER, Jacques. *Ingmar Bergman*. Paris: Editions Universitaires, 1960.  
STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Trad. Fernando Mascarello – 3. ed. Campinas, SP: Papirus, 2003.

STEIN, Ernildo. *Seis estudos sobre "Ser e Tempo": comemoração dos sessenta anos de "Ser e Tempo" de Heidegger*. Petrópolis: Vozes, 1988.

SOBCHACK, Vivian. Inscrevendo o espaço ético: dez proposições sobre morte, representação e documentário. In: RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). *Teoria contemporânea do cinema*, v. II. São Paulo: Senac, 2005.

SOLANO, Luiz Alexandre; KUZMA, Cesar. *Cultura, religião e sociedade: um diálogo entre diferentes saberes*. Curitiba: Champagnat, 2010.

SORLIN, Pierre. *Sociologia del Cine: La apertura para la historia de mañana*. México, D.F: Fondo de Cultura Económica, 1992.

STRINDBERG, August. *Senhorita Júlia*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1992.

\_\_\_\_\_. *La danza macabra*. Montevideu: Fray Mocho, 1994.

SUMMERS, Ray. *A mensagem do Apocalipse: digno é o cordeiro*. Rio de Janeiro: Juerp, 1978.

THOMAS, Louis-Vicent. *Antropología de la muerte*. México, D.F: Fondo de Cultura Económica, 1993.

TRASATI, Sergio. *Ingmar Bergman*. Milano: Castoro, 2000.

TRUFFAUT, François. *O prazer dos olhos: escritos sobre cinema*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.



- TUBERT, Silvia. *Mulheres sem sombra: maternidade e novas tecnologias reprodutivas*. Rio de Janeiro: Rosa dos Ventos, 1996.
- TUDOR, Andrew. *Image and influence*. London: Allen & Union, 1968.
- TURNER, Graeme. *O cinema como prática social*. São Paulo: Summus, 1997.
- WAHL, Jean. *As filosofias da existência*. Lisboa: Europa-América, 1962.
- WASSERMAN, Raquel. *Filmología de Bergman*. Buenos Aires: Fraterna, 1988.
- WILDE, Oscar. *O retrato de Dorian Gray*. Rio de Janeiro: Abril Cultural, 1972.
- WILLIAMS, Gerhild Srholtz. A morte como texto e signo na literatura da Idade Média. In: *A morte na Idade Média*. São Paulo: EDUSP, 1996, Ensaios de Cultura, nº. 8, p. 131-145.
- WOOD, Robin. *Ingmar Bergman*. New York: Frederick A. Praeger, Inc. 1969.
- XAVIER, Ismail. A alegoria histórica, In: RAMOS, Fernão. *Teoria Contemporânea do Cinema: Pós-estruturalismo e filosofia analítica*. v. I. São Paulo: Ed. Senac, 2005.
- \_\_\_\_\_. *A experiência do cinema: antologia*. 1. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 1983.

## FILMOGRAFIA

A CARRUAGEM FANTASMA. Direção: Victor Sjöström. Suécia. 1921. DVD (104 min), pb. Título original: *Körkarlen*.

A FLAUTA MÁGICA. Direção: Ingmar Bergman. Suécia. 1974. DVD (135 min), cor. Título original: *Trollflöjten*.

A FONTE DA DONZELA. Direção: Ingmar Bergman. Suécia. 1959. DVD (89 min), pb. Título original: *Jungfrukällan*.

AS MELHORES INTENÇÕES. Direção: Bille August. Reino Unido. 1992. DVD (180 min), cor. Título original: *Den Goda Viljan*.

A PAIXÃO DE ANNA. Direção: Ingmar Bergman. Suécia. 1968. DVD (101 min), cor. Título original: *En passion*.

ATRAVÉS DE UM ESPELHO. Direção: Ingmar Bergman. Suécia. 1961. DVD (91 min), pb. Título original: *Såsom i en spegel*.

CENAS DE UM CASAMENTO. Direção: Ingmar Bergman. Suécia. 1972. DVD (169 min), cor. Título original: *Scener ur ett äktenskap*.

FILHOS DE DOMINGO. Direção: Daniel Bergman. Suécia. 1992. DVD (121 min), cor. Título original: *Söndagsbarn*.

DA VIDA DAS MARIONETES. Direção: Ingmar Bergman. Suécia. 1979. DVD (104 min), cor. Título original: *Aus dem Leben der Marionetten*.

DEPOIS DO ENSAIO. Direção: Ingmar Bergman. Suécia. 1983. DVD (90 min), cor. Título original: *Efter Repetitionen*.

FACE A FACE. Direção: Ingmar Bergman. Suécia. 1975. DVD (177 min), cor. Título original: *Ansikte mot ansikte*.

FANNY E ALEXANDER. Direção: Ingmar Bergman. Suécia. 1982. DVD (197 min) cor. Título original: *Fanny och Alexander*.

GRITOS E SUSSURROS. Direção: Ingmar Bergman. Suécia. 1971. DVD (91 min) cor. Título original: *Viskningar och rop*.

LUZ DE INVERNO. Direção: Ingmar Bergman. Suécia. 1961. DVD (81 min), pb. Título original: *Nattvardsgästerna*.

MÔNICA E O DESEJO. Direção: Ingmar Bergman. Suécia. 1952. DVD (96 min), pb. Título original: *Sommaren med Monika*.

MORANGOS SILVESTRES. Direção: Ingmar Bergman. Suécia. 1957. DVD (97 min), pb. Título original: *Smultronstället*.

MÚSICA NA NOITE. Direção: Ingmar Bergman. Suécia. 1947. DVD (87 min), pb. Título original: *Musik i mörker*.

NA PRESENÇA DE UM PALHAÇO. Direção: Ingmar Bergman. Suécia. 1997. DVD (119min), cor. Título original: *Lamar och Gor Sig Till*.

NO LIMIAR DA VIDA. Direção: Ingmar Bergman. Suécia. 1957. DVD (84 min), pb. Título original: *Nära livet*.

O ROSTO. Direção: Ingmar Bergman. Suécia. 1958. DVD (100 min), pb. Título original: *Ansiktet*.

O ROSTO DE KARIN. Direção: Ingmar Bergman. Suécia. 1986. DVD (14 min), pb. Título original: *Karins Ansiktet*.

O SÉTIMO SELO. Direção: Ingmar Bergman. Suécia. 1956. DVD (96 min), pb. Título original: *Det sjunde inseglet*.

O SILÊNCIO. Direção: Ingmar Bergman. Suécia. 1962. DVD (95 min), pb. Título original: *Tystnaden*.

PERSONA. Direção: Ingmar Bergman. Suécia, 1965. DVD (85 min), pb. Título original: *Persona*.

PRISÃO. Direção: Ingmar Bergman. Suécia, 1948. DVD (79 min), pb. Título original: *Fängelse*.

QUANDO AS MULHERES ESPERAM. Direção: Ingmar Bergman. Suécia, 1952. DVD (107 min), pb. Título original: *Kvinnors Väntan*.

SARABAND. Direção: Ingmar Bergman. Suécia. 2003. DVD (120 min), cor. Título original: *Saraband*.

SONATA DE OUTONO. Direção: Ingmar Bergman. Suécia. 1977. DVD (93 min), cor. Título original: *Höstsonaten*.

SONHOS DE MULHERES. Direção: Ingmar Bergman. Suécia. 1954. DVD (87 min), pb. Título original: *Kvinnodröm*.

UM BARCO PARA A INDIA. Direção: Ingmar Bergman. Suécia. 1947. DVD (98 min), pb. Título original: *Skepp till Indialand*.

VERGONHA. Direção: Ingmar Bergman. Suécia. 1967. DVD (103 min), pb.  
Título original: *Skammen*.

## LISTA DE FIGURAS

FIGURA 01 – FOTOGRAFIAS DE SVEN NYKVIST.....	23
FIGURA 02 – FOTOGRAFIA DE SVEN NYKVIST.....	24
FIGURA 03 – FOTOGRAFIA DE SVEN NYKVIST.....	25
FIGURA 04 – FOTOGRAFIA DE GUNNAR FISCHER.....	27
FIGURA 05 – FOTOGRAFIA DE GUNNAR FISCHER.....	37
FIGURA 06 – FOTOGRAFIA DE SVEN NYKVIST.....	38
FIGURA 07 – FOTOGRAFIA DE SVEN NYKVIST.....	38
FIGURA 08 - FOTOGRAFIA DE GUNNAR FISCHER.....	43
FIGURA 09 – FOTOGRAFIA DE GUNNAR FISCHER.....	44
FIGURA 10 – FOTOGRAFIA DE GUNNAR FISCHER.....	45
FIGURA 11 – FOTOGRAFIA DE GUNNAR FISCHER.....	45
FIGURA 12 – FOTOGRAFIA DE GUNNAR FISCHER.....	46
FIGURA 13 – FOTOGRAFIA DE GUNNAR FISCHER.....	48
FIGURA 14 – FOTOGRAFIA DE GUNNAR FISCHER.....	51
FIGURA 15 – FOTOGRAFIA DE GUNNAR FISCHER.....	51
FIGURA 16 – FOTOGRAFIA DE GUNNAR FISCHER.....	52
FIGURA 17 – FOTOGRAFIA DE GUNNAR FISCHER.....	52
FIGURA 18 - FOTOGRAFIA DE GUNNAR FISCHER.....	53
FIGURA 19 – FOTOGRAFIA DE GUNNAR FISCHER.....	54
FIGURA 20 – FOTOGRAFIA DE GUNNAR FISCHER.....	54
FIGURA 21 – FOTOGRAFIA DE GUNNAR FISCHER.....	55
FIGURA 22 – FOTOGRAFIA DE GUNNAR FISCHER.....	55
FIGURA 23 – FOTOGRAFIA DE GUNNAR FISCHER.....	56
FIGURA 24 – FOTOGRAFIA DE GUNNAR FISCHER.....	57
FIGURAS 25 – FOTOGRAFIAS DE GUNNAR FISCHER.....	57
FIGURAS 26 – FOTOGRAFIAS DE GUNNAR FISCHER.....	57
FIGURAS 27 – FOTOGRAFIAS DE GUNNAR FISCHER.....	58
FIGURAS 28 – FOTOGRAFIAS DE GUNNAR FISCHER.....	58
FIGURAS 29 – FOTOGRAFIA DE GUNNAR FISCHER.....	59

FIGURAS 30 – FOTOGRAFIA DE GUNNAR FISCHER.....	59
FIGURAS 31 – FOTOGRAFIAS DE GUNNAR FISCHER.....	60
FIGURAS 32 – FOTOGRAFIAS DE GUNNAR FISCHER.....	60
FIGURA 33 – FOTOGRAFIA DE GUNNAR FISCHER.....	65
FIGURA 34 – FOTOGRAFIA DE GUNNAR FISCHER.....	65
FIGURA 35 – FOTOGRAFIA DE GUNNAR FISCHER.....	66
FIGURA 36 – FOTOGRAFIA DE GUNNAR FISCHER.....	67
FIGURA 37 – FOTOGRAFIA DE GUNNAR FISCHER.....	67
FIGURA 38 – FOTOGRAFIA DE GUNNAR FISCHER.....	68
FIGURA 39 - FOTOGRAFIA DE GUNNAR FISCHER.....	70
FIGURA 40 – FOTOGRAFIA DE GUNNAR FISCHER.....	73
FIGURA 41– FOTOGRAFIA DE GUNNAR FISCHER.....	75
FIGURA 42 – FOTOGRAFIA DE GUNNAR FISCHER.....	75
FIGURA 43 – FOTOGRAFIA DE GUNNAR FISCHER.....	76
FIGURA 44 – FOTOGRAFIA DE GUNNAR FISCHER.....	76
FIGURA 45 – FOTOGRAFIA DE GUNNAR FISCHER.....	78
FIGURA 46 – FOTOGRAFIA DE GUNNAR FISCHER.....	79
FIGURA 47 – FOTOGRAFIA DE GUNNAR FISCHER.....	79
FIGURA 48 – FOTOGRAFIA DE GUNNAR FISCHER.....	81
FIGURA 49 – FOTOGRAFIA DE GUNNAR FISCHER.....	82
FIGURA 50 – FOTOGRAFIA DE GUNNAR FISCHER.....	85
FIGURA 51 – FOTOGRAFIA DE GUNNAR FISCHER.....	85
FIGURAS 52 – FOTOGRAFIAS DE GUNNAR FISCHER.....	86
FIGURAS 53 – FOTOGRAFIAS DE GUNNAR FISCHER.....	86
FIGURA 54 – FOTOGRAFIA DE SVEN NYKVIST.....	92
FIGURA 55 – FOTOGRAFIA DE SVEN NYKVIST.....	92
FIGURA 56 – FOTOGRAFIA DE SVEN NYKVIST.....	93
FIGURA 57 – FOTOGRAFIA DE SVEN NYKVIST.....	96
FIGURAS 58 – FOTOGRAFIAS DE SVEN NYKVIST.....	97
FIGURAS 59 – FOTOGRAFIAS DE SVEN NYKVIST.....	97
FIGURAS 60 – FOTOGRAFIAS DE SVEN NYKVIST.....	99

FIGURAS 61 – FOTOGRAFIAS DE SVEN NYKVIST.....	99
FIGURA 62 – FOTOGRAFIA DE SVEN NYKVIST.....	104
FIGURAS 63 – FOTOGRAFIA DE SVEN NYKVIST.....	104
FIGURAS 64 – FOTOGRAFIA DE SVEN NYKVIST.....	105
FIGURAS 65 – FOTOGRAFIA DE SVEN NYKVIST.....	105
FIGURA 66 – FOTOGRAFIA DE SVEN NYKVIST.....	112
FIGURA 67 – FOTOGRAFIA DE SVEN NYKVIST.....	112
FIGURA 68 – FOTOGRAFIA DE SVEN NYKVIST.....	117
FIGURA 69 – FOTOGRAFIA DE SVEN NYKVIST.....	119
FIGURA 70 – FOTOGRAFIA DE SVEN NYKVIST.....	119
FIGURA 71 – FOTOGRAFIA DE SVEN NYKVIST.....	124
FIGURA 72 – FOTOGRAFIA DE SVEN NYKVIST.....	130
FIGURA 73 – FOTOGRAFIA DE SVEN NYKVIST.....	130
FIGURA 74 – FOTOGRAFIA DE SVEN NYKVIST.....	131
FIGURA 75 – FOTOGRAFIA DE SVEN NYKVIST.....	133
FIGURA 76 – FOTOGRAFIA DE SVEN NYKVIST.....	133
FIGURA 77 – FOTOGRAFIA DE SVEN NYKVIST.....	137
FIGURA 78 – FOTOGRAFIA DE SVEN NYKVIST.....	138
FIGURA 79 – FOTOGRAFIA DE SVEN NYKVIST.....	141
FIGURA 80 – FOTOGRAFIA DE SVEN NYKVIST.....	143
FIGURA 81 – FOTOGRAFIA DE SVEN NYKVIST.....	144
FIGURA 82 – FOTOGRAFIA DE SVEN NYKVIST.....	146
FIGURA 83 – FOTOGRAFIAS DE SVEN NYKVIST.....	151
FIGURA 84 – FOTOGRAFIA DE SVEN NYKVIST.....	155
FIGURA 85 – FOTOGRAFIA DE SVEN NYKVIST.....	157
FIGURA 86 – FOTOGRAFIA DE SVEN NYKVIST.....	158
FIGURA 87 – FOTOGRAFIA DE SVEN NYKVIST.....	158
FIGURA 88 – FOTOGRAFIA DE SVEN NYKVIST.....	159
FIGURA 89 – FOTOGRAFIA DE SVEN NYKVIST.....	160
FIGURA 90 – FOTOGRAFIA DE SVEN NYKVIST.....	161
FIGURA 91 – FOTOGRAFIA DE SVEN NYKVIST.....	162

FIGURA 92 – FOTOGRAFIA DE SVEN NYKVIST.....	164
FIGURA 93 – FOTOGRAFIA DE SVEN NYKVIST.....	165
FIGURA 94 – FOTOGRAFIA DE SVEN NYKVIST.....	168