

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
ESCOLA DE BELAS ARTES

Hellen Silvia Marques Gonçalves

**O cinema de Ingmar Bergman:**  
A construção dos elementos estilísticos e existencialistas em *Gritos e Susurros*

Belo Horizonte  
2020

Hellen Silvia Marques Gonçalves

**O cinema de Ingmar Bergman:**

A construção dos elementos estilísticos e existencialistas em *Gritos e Susurros*

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de concentração: Cinema.

Orientador: Prof. Dr. Leonardo Álvares Vidigal.

Belo Horizonte  
Escola de Belas Artes da UFMG  
2020

**Ficha catalográfica**

(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG)

Gonçalves, Hellen Silvia Marques, 1993-

O cinema de Ingmar Bergman [manuscrito] : a construção dos elementos estilísticos e existencialistas em Gritos e Sussurros / Hellen Silvia Marques Gonçalves. – 2020.

171 p. : il. + 1 DVD

Orientador: Leonardo Álvares Vidigal.

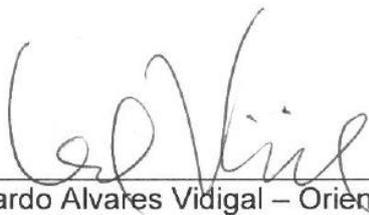
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, 2019.

1. Bergman, Ingmar, 1918- – Teses. 2. Diretores e produtores de cinema – Suécia – Teses. 3. Cinema – Estética – Teses. 4. Cinema – Filosofia – Teses. 5. Cinema – Teses. I. Vidigal, Leonardo Álvares, 1967- II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.

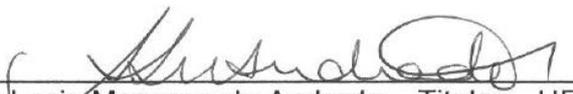
CDD 791.430233

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Dissertação da aluna **HELLEN SILVIA MARQUES GONÇALVES** Número de Registro **2018664047**.

**Título: "O Cinema de Ingmar Bergman: A Construção dos Elementos Estilísticos e Existencialistas em Gritos e Sussurros"**



Prof. Dr. Leonardo Alvares Vidigal – Orientador – EBA/UFMG



Profa. Dra. Ana Lucia Menezes de Andrade – Titular – UFMG



Profa. Dra. Ursula de Almeida Rösele – Titular – UNA

Dedicada à memória de  
Silvio Alves Gonçalves.

## AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, meu primeiro agradecimento. À minha mãe, Maria Tereza, por ser esta mulher extremamente forte, que sempre cuidou de mim e por me instigar à busca pelo conhecimento. A meu pai, Silvio (*in memoriam*), apenas queria dizer que minha saudade é infinita, que sempre vou te agradecer por ter me ensinado a perder o medo da vida e por acreditar que eu ocuparia este lugar um dia. Agradeço também, ao meu irmão Ramon, à minha tia Maria Aparecida, à minha madrinha Marília e aos meus primos, Jéssica e Diogo, por me fazerem feliz nos dias mais improváveis.

É muito importante ser grato, reconhecer os bons momentos e as pessoas que passam por nossas vidas. Agradeço imensamente aos meus amigos Cássio, Ludymila, Iolanda, Ângela e Caio, especialmente a Ana Beatriz, Brenda e Janaína pelo apoio incondicional, por sempre apontarem meus erros e minhas qualidades, sempre me incentivando a ver as coisas boas que estão à minha frente. E como já dizia Drummond: “Precisa-se de um amigo que faça a vida valer a pena, não porque a vida é bela, mas por já se ter um amigo. Precisa-se de um amigo que nos bata no ombro, sorrindo ou chorando, mas que nos chame de amigo. Precisa-se de um amigo para ter-se a consciência de que ainda se vive”.

Existem muitas formas de ver e ouvir um filme, a problematização do olhar já era do meu conhecimento, mas a do ouvir era completamente desconhecida. Assim, agradeço ao meu orientador, Leonardo Álvares Vidigal, por me ensinar a ouvir um filme, por todo aprendizado obtido, pela paciência, pelos conselhos e pela orientação dedicada e competente. Um agradecimento especial ao Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, a todos os professores que participaram da minha formação e por terem me proporcionado um ensinamento de qualidade.

Agradeço também aos professores do Departamento de História da Universidade Federal de Viçosa por terem me instruído a procura do conhecimento crítico, por enxergar a sociedade de outra maneira e por terem contribuído para a minha trajetória, principalmente a Karla Denise Martins, que tanto incentivou o início deste projeto e a minha entrada na pós-graduação.

Aos membros da banca, as professoras Ana Lúcia Menezes de Andrade e Úrsula de Almeida Rösele, agradeço por terem aceitado a fazer parte deste trabalho, pelas observações subsequentes e de grande enriquecimento para a análise.

Agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pelo financiamento da pesquisa, a todos aqueles que implementaram políticas públicas e que lutam por uma educação pública e de qualidade.

“Era difícil distinguir entre o que eu fantasiava e o que era considerado real. Se me esforçasse, podia fazer com que a realidade se conservasse real, mas lá havia, por exemplo, fantasmas e espectros. O que fazer com eles? E as histórias, eram reais? Deus e os anjos? Jesus Cristo? Adão e Eva? O Dilúvio? Como era mesmo o caso de Abraão e Isaac? Ele realmente tinha a intenção de cortar a garganta do filho? Eu olhava excitado para as gravuras de Doré e me identificava com Isaac, era algo real: o pai está prestes a cortar a garganta de Ingmar, imagine o que acontecerá se o anjo chegar atrasado. Eles vão chorar.

O sangue escorre e Ingmar está pálido. Realidade.

Então chegou o cinematógrafo. ”

(Ingmar Bergman).

## RESUMO

Esta pesquisa tem como objetivo analisar a construção de elementos estilísticos visuais e sonoros de um exemplar da extensa obra cinematográfica de Ingmar Bergman, aproximando-os da teoria existencialista, buscando compreender como o cineasta realiza uma discussão sobre determinados conceitos filosóficos por meio de suas personagens, da narrativa empregada e da interação entre imagem e som. Para tanto, o recorte do trabalho estabeleceu como fonte primária o filme *Gritos e Sussurros* (1972), dado que seu conteúdo se caracteriza pelo retorno da aproximação do cineasta sueco ao existencialismo elaborado por Søren Kierkegaard, tornando-se um índice de exceção da predominância do existencialismo agnóstico que perdurou por quase vinte anos na filmografia bergmaniana, no período de 1963 a 1981. Primeiramente, procurou-se discutir alguns pressupostos de Marc Ferro para empreender uma análise sobre a mentalidade sueca, na qual estava impregnado o diretor, de acordo com o que foi buscado e evidenciado em sua cinematografia, salientando a influência da tradição romântica sueca e eslava, na literatura e pintura. Nesse sentido, foram explicitadas algumas coordenadas conceituais referentes às imagens pictóricas, à trilha sonora e aos fundamentos existencialistas. Logo, a partir da investigação dos elementos estilísticos abordados por Bergman, abriu-se uma cadeia de possibilidades que corroboram paralelos com a filosofia kierkegaardiana, demonstrando como as personagens se situam nos estádios do caminho da vida expostos pelo filósofo dinamarquês.

**Palavras-chave:** Artes, Cinema, Estilo, Ingmar Bergman, Existencialismo.

## ABSTRACT

This research aims to analyze the creation of the audio and visual stylistic elements from a sample of the extensive cinematographic work of Ingmar Bergman, approaching them to the existentialist theory, seeking to understand how the filmmaker discusses certain philosophic concepts through his characters and narratives, and the interaction between image and audio. In order to do so, the scientific clipping established as the primary font was the movie *Cries and Whispers* (1972), considering that this work is distinguished by the return of the proximity between the Swedish filmmaker and the existentialism of Søren Kierkegaard, becoming an exception amid the agnostic existentialism that prevailed during almost twenty years in Bergman's filmography, between 1963 and 1981. Firstly the premises of Marc Ferro were discussed to analyze the Swedish mentality, that permeated the director accordingly to what was pursued and applied in his cinematography, enhancing the influence of romantic Swedish and Slavic tradition, in literature and painting. In this regard, pictorial images, the soundtrack, conceptual coordinates and the existentialist foundations of the movie were analyzed. Therefore, from researching the stylistic elements brought up by Bergman, a chain of possibilities that relate his work to Kierkegaardian philosophy, displaying how the characters stand in the stages of the life path exposed by the Danish philosopher.

**Key-words:** Art, Cinema, Style, Ingmar Bergman, Existentialism.

## LISTA DE FIGURAS

- Figura 01: Fotograma de Agnes e Anna fazendo uma alusão simbólica a obra *Pietà* (1499), de Michelangelo. Fonte: *Gritos e Sussurros* (1972).....59
- Figura 02: Michelangelo, *Pietà*. 1498-99, mármore, altura 174 cm, base 195 cm, São Pedro, Roma.....60
- Figura 03: Michelangelo, *A Embriaguez de Noé* na abóbada da Capela Sistina, 1508-12, afrescos, Museu do Vaticano, Roma.....61
- Figura 04: Digitalização da foto anatômica do hemitórax direito: (a) gradeado costal com as costelas seccionadas, (b) área cardíaca (contorno direito do coração), (c) diafragma, (d) seio costofrênico. Fonte: BARRETO, Gilson; OLIVEIRA, Marcelo G. **A Arte Secreta de Michelangelo: Uma Lição de Anatomia na Capela Sistina**. São Paulo: Arx, 2004. p. 189.....62
- Figura 05: Digitalização da parte da inferior da *Pietà* de Michelangelo. Fonte: **Secreta de Michelangelo: Uma Lição de Anatomia na Capela Sistina**. São Paulo: Arx, 2004. p. 189.....62
- Figura 06: Digitalização de parte da *A Embriaguez de Noé* de Michelangelo. Fonte: Fonte: BARRETO, Gilson; OLIVEIRA, Marcelo G. **A Arte Secreta de Michelangelo: Uma Lição de Anatomia na Capela Sistina**. São Paulo: Arx, 2004. p. 97.....63
- Figura 07: Digitalização da foto anatômica do hemitórax direito. Fonte: Fonte: BARRETO, Gilson; OLIVEIRA, Marcelo G. **A Arte Secreta de Michelangelo: Uma Lição de Anatomia na Capela Sistina**. São Paulo: Arx, 2004. p. 97.....63
- Figura 08: Fotograma do primeiro *close-up* de Maria. Fonte: *Gritos e Sussurros* (1972).....99
- Figura 09: Fotograma do último *close-up* de Maria. Fonte: *Gritos e Sussurros* (1972).....99
- Figura 10: Fotograma do primeiro *close-up* de Karin. Fonte: *Gritos e Sussurros* (1972).....99
- Figura 11: Fotograma do último *close-up* de Karin. Fonte: *Gritos e Sussurros* (1972).....99
- Figura 12: Fotograma do primeiro *close-up* de Anna. Fonte: *Gritos e Sussurros* (1972).....99
- Figura 13: Fotograma do último *close-up* de Anna. Fonte: *Gritos e Sussurros* (1972).....99
- Figura 14: Fotograma das três mulheres vestidas de branco. Fonte: *Gritos e Sussurros* (1972).....102

Figura 15: Fotograma da luz divina em Agnes antecedendo a sua morte. Fonte: <i>Gritos e Sussurros</i> (1972).....	120
Figura 16: Primeiro fotograma do leito de morte de Agnes. Fonte: <i>Gritos e Sussurros</i> (1972).....	121
Figura 17: Segundo fotograma do leito de morte de Agnes. Fonte: <i>Gritos e Sussurros</i> (1972).....	121
Figura 18: Terceiro fotograma do leito de morte de Agnes. Fonte: <i>Gritos e Sussurros</i> (1972).....	121
Figura 19: Quarto fotograma do leito de morte de Agnes. Fonte: <i>Gritos e Sussurros</i> (1972).....	121
Figura 20: Quinto fotograma do leito de morte de Agnes. Fonte: <i>Gritos e Sussurros</i> (1972).....	121
Figura 21: Sexto fotograma do leito de morte de Agnes. Fonte: <i>Gritos e Sussurros</i> (1972).....	121
Figura 22: Edvard Munch, <i>O Leito de Morte</i> , 1895. Disponível em: < <a href="https://www.edvardmunch.org/edvard-munch-paintings.jsp#prettyPhoto[paintings]/141/">https://www.edvardmunch.org/edvard-munch-paintings.jsp#prettyPhoto[paintings]/141/</a> >. Acesso em: 28 ago. 2019.....	122
Figura 23: Edvard Munch, <i>A Criança Doente</i> , 1885. Disponível em: < <a href="https://www.edvardmunch.org/edvard-munch-paintings.jsp#prettyPhoto[paintings]/167/">https://www.edvardmunch.org/edvard-munch-paintings.jsp#prettyPhoto[paintings]/167/</a> >. Acesso em: 28 ago. 2019.....	123
Figura 24: Fotograma de Karin de frente para o espelho. Fonte: <i>Gritos e Sussurros</i> (1972).....	128
Figura 25: Fotograma do nu de costas de Karin. Fonte: <i>Gritos e Sussurros</i> (1972).....	129
Figura 26: Edvard Munch, <i>Nu de Paris</i> , 1896. Disponível em: < <a href="https://www.edvardmunch.org/edvard-munch-paintings.jsp#prettyPhoto[paintings]/90/">https://www.edvardmunch.org/edvard-munch-paintings.jsp#prettyPhoto[paintings]/90/</a> >. Acessado em: 25 ago. 2019.....	130
Figura 27: Edvard Munch, <i>Nu</i> , 1896. Disponível em: < <a href="https://www.edvardmunch.org/edvard-munch-paintings.jsp#prettyPhoto[paintings]/90/">https://www.edvardmunch.org/edvard-munch-paintings.jsp#prettyPhoto[paintings]/90/</a> >. Acessado em: 25 ago. 2019.....	130
Figura 28: Primeiro fotograma de Karin nua se vestindo. Fonte: <i>Gritos e Sussurros</i> (1972).....	132
Figura 29: Segundo fotograma de Karin nua se vestindo. Fonte: <i>Gritos e Sussurros</i> (1972).....	132
Figura 30: Terceiro fotograma de Karin nua se vestindo. Fonte: <i>Gritos e Sussurros</i> (1972).....	132

Figura 31: Quarto fotograma de Karin nua se vestindo. Fonte: <i>Gritos e Sussurros</i> (1972).....	132
Figura 32: Fotograma de Agnes e Anna antecipando a alusão simbólica a obra Pietà (1499), de Michelangelo. Fonte: <i>Gritos e Sussurros</i> (1972).....	140
Figura 33: Fotograma de Jan e Eva encolhidos no barco fazendo a alusão simbólica a obra Pietà (1499), de Michelangelo. Fonte: <i>Vergonha</i> (1968).....	142
Figura 34: Fotograma de Johan confortando Marianne em a alusão simbólica a obra Pietà (1499), de Michelangelo. Fonte: <i>Cenas de Casamento</i> (1973).....	142
Figura 35: Fotograma de Emily confortando Alexander em a alusão simbólica a obra Pietà (1499), de Michelangelo. Fonte: <i>Fanny e Alexander</i> (1982).....	142
Figura 36: Fotograma de Agnes e Anna fazendo uma alusão simbólica a obra <i>Pietà</i> (1499), de Michelangelo. Fonte: <i>Gritos e Sussurros</i> (1972).....	143
Figura 37: Michelangelo, <i>Pietà</i> . 1498-99, mármore, altura 174 cm, base 195 cm, São Pedro, Roma.....	144
Figura 38: Edvard Munch, <i>O Broche – Eva Mudocci</i> , 1903. Disponível em: < <a href="https://www.edvardmunch.org/edvard-munch-paintings.jsp#prettyPhoto[paintings]/137/">https://www.edvardmunch.org/edvard-munch-paintings.jsp#prettyPhoto[paintings]/137/</a> >. Acesso em: 13 nov. 2019.....	164

## **LISTA DE TABELAS**

Tabela 01: Repetição de Trechos de Música Clássica nos Filmes de Ingmar Bergman (1949-2003).....	109-110
--	---------

## SUMÁRIO

Introdução.....	15
Capítulo 01 - O Cinema Bergmaniano Incutido no Imaginário Sueco.....	25
1. Cinema e História: Uma Discussão Metodológica.....	25
2. Breve Panorama Sueco – Do <i>Folkhemmet</i> à Tradição Romântica Sueca.....	30
2.1 O Modelo de Bem-estar Social Sueco ou <i>Folkhemmet</i> .....	31
2.2 A Tradição Romântica Sueca.....	42
3. <i>Gritos e Sussurros</i> : Orientações para uma Pesquisa.....	48
Capítulo 02 – Coordenadas Conceituais para uma Pesquisa: O Pictórico, A Trilha Sonora e os Fundamentos Existencialistas.....	53
1. Cor e Luz: O Pictórico no Filme.....	53
2. Índices de Análise da Trilha Sonora.....	64
3. Pressupostos Existencialistas para a Investigação da Obra Bergmaniana.....	68
3.1 Existencialismo de Søren Aabye Kierkegaard.....	72
3.1.1 O Estádio Estético.....	76
3.1.2 O Estádio Ético.....	80
3.1.3 O Estádio Religioso.....	83
Capítulo 03 – <i>Gritos e Sussurros</i> (1972): Dos Elementos Cinematográficos aos Estádios do Caminho da Vida de Kierkegaard.....	89
1. A Construção da Narrativa: A Onipresença da Cor Vermelha e do Tique-taque do Relógio.....	95
1.1 As Três Mulheres de Branco que Esperam o Falecimento da Quarta.....	101
1.2 O Elemento Sonoro na Construção da Narrativa Bergmaniana.....	105
1.2.1 A Repetição Musical.....	108
1.2.2 A <i>Mazurka</i> , de Chopin, e a Relação Maternal entre Anna e Agnes.....	111
2. A Sedução Estética de Maria como Estádio Primário da Existência.....	113
3. Agonia e Angústia: A Contradição da Fé Mediante à Figura da Morte.....	119
4. A Nudez Ascética de Karin: O Emaranhado de Mentiras no Questionamento do Eu Irônico.....	127
5. O Desespero Humano em Face da Proximidade com a Morte.....	135
6. A <i>Pietà</i> de Ingmar Bergman: O Cavaleiro da Fé em Contraposição ao Existencialismo Agnóstico.....	139
7. A União Metafísica entre Anna e Agnes.....	156
Considerações Finais.....	160
Referências.....	165
Anexo A: Fontes Documentais.....	169
Anexo B: Ficha Técnica da Fonte Documental Primária.....	172

## INTRODUÇÃO

Poucos cineastas infligiram sua personalidade em suas obras como Ingmar Bergman. Suas personagens, suas novelas e seus filmes se parecem com um diário, caracterizados pelo fluir constante do pensamento que, simultaneamente, apresenta variáveis demonstrando a consciência do indivíduo perante o seu interior. Nascido em uma família protestante burguesa, no dia 14 (quatorze) de julho de 1918, Bergman foi um menino doentio, cuja chegada ao mundo foi obscurecida por uma crise no casamento de seus pais, que havia afetado a vida familiar; além disso, Karin e Erik Bergman também estavam doentes devido à gripe espanhola. Em um trecho do diário de Karin Bergman, citado na autobiografia do filho, percebe-se a infelicidade e o estado de espírito desesperado de sua família no nascimento de Ingmar:

Doente demais para escrever durante as últimas semanas. Erick foi atingido pela gripe uma segunda vez. Nosso filho nasceu domingo pela manhã. Imediatamente teve febre alta e forte diarreia. Ele parece um pequeno feixe de ossos com um grande nariz vermelho. Recusa-se a abrir os olhos. Depois de alguns dias não tive mais leite por causa da doença. Então ele foi batizado às pressas no hospital. Chama-se Ernest Ingmar. Mamãe o levou para Varoms, onde arranjou uma ama. Ela está amargurada com a incapacidade de Erick de resolver nossos problemas práticos. Erick está amargurado com a invasão de mamãe em nossa vida privada. Eu estou aqui deitada, impotente e miserável. Às vezes, quando estou sozinha, choro. Se o garoto morrer, mamãe disse que cuidará de Dag e que poderei voltar a minha profissão. Ela quer que Erick e eu nos separemos o mais depressa possível, ‘antes que ele, com seu ódio maluco, apronte alguma nova loucura’. Acho que não tenho o direito de deixar Erik. Ele está esgotado e tem andando fraco dos nervos durante toda a primavera. Mamãe disse que ele finge, mas não acredito nisso. Rezo a Deus sem confiança. A gente tem de se arranjar como pode<sup>1</sup>.

O casamento Bergman, embora alicerçado em sentimentos afetivos, era um tanto incompatível socialmente. Karin Bergman, nascida Åkerblom, veio de uma confortável classe burguesa de engenheiros e educadores, enquanto que Erik Bergman possuía uma origem mais humilde: seu pai foi um farmacêutico que morreu relativamente jovem, ocasionando alguns sacrifícios por parte de sua mãe que se viu obrigada a recorrer a alguns parentes mais abastados para dar uma educação universitária ao seu filho. A família Åkerblom desaprovava o casamento e suas ressalvas não estavam somente baseadas nas condições modestas de Erik; sua preocupação também se reservava com as consequências genéticas em decorrência do fato de que Erik Bergman e Karin Åkerblom serem primos distantes em uma família com registro de transtornos mentais<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> BERGMAN, Ingmar. **Lanterna Mágica**. Trad: Marion Xavier, São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 305-306.

<sup>2</sup> STEENE, Birgitta. **Ingmar Bergman: A Reference Guide**. Amsterdam University Press, Amsterdam, 2005. p. 24.

Erik Bergman foi um pastor congregacional e funcionário público, ocupações tradicionalmente respeitadas na sociedade sueca, sendo bem apreciado por seus paroquianos; Karin Bergman cumpriu tão bem seu trabalho voluntário na comunidade que, posteriormente, recebeu uma medalha por tal feito. Isso adicionou um status para a família, em que Erick Bergman foi, às vezes, chamado a servir de capelão no Tribunal Royal Sueco e como conselheiro espiritual para a Rainha. Tais conexões foram de grande importância para os pais de Ingmar Bergman, pois ambos eram pessoas socialmente ambiciosas. Consequentemente, era inevitável que seus filhos perseguiriam carreiras profissionais: o filho mais velho Dag, apesar de ser sido uma criança desafiante, tornou-se diplomata e Margareta, a irmã mais nova de Ingmar, também obteve um diploma universitário e tornou-se bibliotecária. A criança do meio, Ingmar Bergman, nunca completou um grau universitário ou qualquer outra educação formal além do ginásio. Na leitura do diário de Karin Bergman, percebe-se uma triste resignação na escolha do filho mais novo por uma carreira artística e um estilo de vida que, do seu ponto de vista, semeava a boemia e a desordem<sup>3</sup>.

Quando Bergman nasceu, a Suécia ainda era um local bastante remoto e provincial do norte europeu, uma sociedade homogênea enraizada na cultura luterana. Para todas as três crianças Bergman, parecia que a vida era regulada por um conjunto de regras autoritárias ditadas pelos pais, professores, oficiais do governo e pelo próprio Deus. Era um mundo em que a maioria das crianças deviam ser quietas, silenciosas e obedientes, sendo ensinadas por meio de castigos e aprendendo a se considerarem criaturas culpadas<sup>4</sup>. Nos últimos anos de sua vida, Ingmar Bergman compararia esta situação a um estágio de performance, no qual foram atribuídos a ele, seus pais e seus irmãos certos papéis preconcebidos pela comunidade em que viviam<sup>5</sup>.

Central em tal cultura era ensinar uma criança a nunca mentir, porém Bergman, sendo um jovem imaginativo, teve dificuldade em distinguir entre veracidade e simpatia. Semelhante a Alexander Ekdahl, no filme *Fanny e Alexander* (1982), o cineasta inventava histórias na escola sobre se juntar a um circo, sendo severamente punido posteriormente. Como o bispo Vergérus explica: o uso de uma viva imaginação foi reservado por Deus para grandes artistas, incumbindo as crianças sempre de dizer a verdade, em que a mentira seria o pecado contra o propósito divino<sup>6</sup>.

---

<sup>3</sup> STEENE, Birgitta. **Ingmar Bergman: A Reference Guide**. Amsterdam University Press, Amsterdam, 2005. p. 25.

<sup>4</sup> Ibidem, p. 26.

<sup>5</sup> BERGMAN, Ingmar. **Lanterna Mágica**. Trad: Marion Xavier, São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 289.

<sup>6</sup> Ibidem, p. 25.

A infância pode ter proporcionado ao artista adulto Ingmar Bergman os motivos centrais e um universo fundamental; também ofereceu a ele o primeiro instrumento rudimentar para seu trabalho no teatro e no cinema. Sendo um filho bastante tímido, um tanto gaguejante e contido, o jovem Bergman encontrou uma saída para sua imaginação em marionetes e projeção de filmes. De fato, seus pais não eram fundamentalistas em suas opiniões sobre o teatro e o cinema, já que sempre encorajaram suas crianças a se engajar na atividade dramática<sup>7</sup>.

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

Conhecido no mundo todo principalmente por obras como *Mônica e o Desejo* (1953), *O Sétimo Selo* (1956), *Morangos Silvestres* (1957) e *Persona* (1965), enxerga-se que pouco se tem escrito ou falado sobre seus primeiros filmes: *Crise* (1945), *Chove Sobre o Nosso Amor* (1946), *Um Barco para a Índia* (1947), *Música na Noite* (1947), *Porto* (1948), *Prisão* (1949) e *Rumo à Alegria* (1949). Nessas primeiras películas vemos um Bergman ainda jovem, confuso em relação à técnica e à produção, realizando uma série de misturas de estilo<sup>8</sup>, chegando até a trabalhar com alguns elementos do *film noir* e tendo uma veia fatalista com um gosto amargo de morte.

Entretanto, a partir desses filmes, alguns aspectos estilísticos e filosóficos já nos são apresentados, como em *Rumo à Alegria*, cujo nome foi inspirado no quarto movimento da Nona Sinfonia de Ludwig van Beethoven (*Ode à Alegria*), sendo este o tema musical do filme; ocorrência que também pode ser vista em *Sarabanda* (2003), último longa-metragem do diretor sueco, que também leva o nome do tema musical composto por Johann Sebastian Bach. A maior

---

<sup>7</sup> STEENE, Birgitta. **Ingmar Bergman: A Reference Guide**. Amsterdam University Press, Amsterdam, 2005. p. 27.

<sup>8</sup> BJORKMAN, Stig; MANNIS, Torsten; SIMA, Jonas. **O Cinema Segundo Bergman**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1977. p. 51.

parte dessas personagens são artistas, principalmente músicos, característica que recai em todo decorrer da obra cinematográfica, principalmente em *Sonata de Outono* (1978). Do mesmo modo, já começa a ser demarcado o uso excessivo do *close-up* que será pela primeira vez intensamente evidente em *Mônica e o Desejo*, com o plano demasiadamente demorado de Harriet Andersson que literalmente encara o espectador.

Ao se falar da produção cinematográfica após a Segunda Guerra Mundial, a discussão sempre acaba por recair no debate referido ao cinema de autor e à conceituação relativa ao cinema clássico e moderno. David Bordwell, em *O Cinema Clássico Hollywoodiano: Normas e Princípios Narrativos*, pondera que, entre todos os modos narrativos, o clássico conforma-se mais claramente com a história canônica postulada como normal na nossa cultura. O filme clássico respeita o estabelecimento de um estado inicial de coisas que é violado e deve ser restabelecido (princípio, meio e fim) através da fórmula do roteiro fechado, que perpassa pelo estágio de equilíbrio, perturbação, luta e eliminação do elemento perturbador. Tais características resultam em uma subordinação ao movimento de linearidade e causa e efeito, em que tudo é intencional e deve servir à narrativa.

Philippe Dubois identifica o cinema moderno, como “um cinema de ruptura, mas de ruptura em relação a um jogo funcionalista articulado”<sup>9</sup>, estabelecendo como referência histórica para o seu surgimento a produção do pós-guerra a partir do enfoque cronológico, situando a revista *Cahiers du Cinéma* e a teoria do cinema de autor. Dubois estipula a existência de três gerações de autores, em que a primeira delas, tida como as grandes individualidades fundadoras, se constitui por Roberto Rossellini, Robert Bresson, Orson Welles, Jacques Tati, Alain Resnais e Ingmar Bergman.

Efetivamente, a obra filmográfica de Ingmar Bergman acabou por influenciar toda uma geração de cineastas a partir do final da década de 1950, aspecto que se torna visível no documentário *Trespassing Bergman* (2013), dos diretores Jane Magnusson e Hynek Pallas, realizado na Ilha de Farö e que conta com os depoimentos de diversos realizadores de cinema sobre o impacto bergmaniano em seus filmes: Tomas Alfredson, Woody Allen, Wes Anderson, Francis Ford Coppola, Wes Craven, Michael Haneke, Claire Denis, Martin Scorsese, Ang Lee, Alejandro González Iñárritu e John Landis; além no movimento francês *Nouvelle Vague*, com o artigo de Jean-Luc Godard, nomeado *Bergmanorama*, publicado na *Cahiers du Cinéma*, em 1958.

---

<sup>9</sup> DUBOIS, Philippe. **Cinema, Vídeo, Godard**. Cosac & Naify, 2ª. Edição, São Paulo, 2011. p. 147.

Entretanto, essa influência que o cineasta sueco exerceu na filmografia mundial a partir do final da década de 1950 possui como fator preponderante o Festival de *Cannes* de 1956, onde os críticos franceses alardeavam estupefatos e surpresos a descoberta de um novo cineasta através do filme *Sorrisos de uma Noite de Amor*. O novo cineasta de que tanto falavam era Ingmar Bergman que, no entanto, acabara de lançar seu 16º (décimo sexto) filme. Considerado como marco da fama internacional de Bergman, este ano ignora, ou ao menos desconhece, que a crítica brasileira, mais necessariamente a imprensa especializada paulista, o havia descoberto dois anos antes durante o Festival de Cinema do IV Centenário de São Paulo, onde *Noites de Circo* (1953) foi aplaudido de pé pela plateia, filme que os franceses só veriam em 1957, quando a obra bergmaniana chegava aos Estados Unidos e ao resto do mundo<sup>10</sup>.

Segundo Carlos Armando, em *O Planeta Bergman*, antes de *Noites de Circo*, o cineasta sueco era apenas conhecido no Brasil por colecionadores de minúcias que o descobriram como roteirista nos créditos de filmes como *Tortura* (1944), de Alf Sjöberg, que consistiam em raridades do cinema sueco lançadas casualmente nas telas por exibidores que rejeitavam o valor artístico e que pretendiam somente explorar o aspecto erótico. Posteriormente à exibição de *Noites de Circo* no festival de São Paulo, seriam lançados no Brasil, desordenadamente, outros filmes de Ingmar Bergman e que também haviam sido ignorados em outros países, como: *Mônica e o Desejo* (1951), *Quando as Mulheres Esperam* (1952), *Juventude* (1950) e *Sede de Paixões* (1949), circunstância que manteve a crítica atenta e sensível à sua grande descoberta. Embora o diretor sueco ainda não tivesse adquirido um alto grau de controle sobre o processo de produção de suas obras, já existiam algumas indicações que sugerem um grande cineasta, com excelente direção artística e profundidade temática de seus roteiros, como a morte, a transitoriedade do ser no tempo, a angústia e Deus, que perpassam inicialmente de maneira distinta e crua por todas essas narrativas.

Logo, esta pesquisa tem como objetivo geral investigar a formação artística de Ingmar Bergman, apresentando suas principais influências, que englobam desde a sua genealogia até a tradição romântica sueca, com a finalidade de compreender como o cineasta estabelece uma discussão com a filosofia existencialista através dos elementos estilísticos e das suas personagens. Nesse sentido, foi realizado um recorte com o filme *Gritos e Sussurros* (1972), que se comporta como fonte primária da análise e que situa a sua narrativa por meio da vida de um grupo de cinco mulheres: três irmãs – Maria (Liv Ullmann), Karin (Ingrid Thulin) e Agnes (Harriet Andersson) - sua falecida mãe e Anna (Kari Sylwan), sua empregada. Em uma casa no

---

<sup>10</sup>ARMANDO, Carlos. **O Planeta Bergman**. Belo Horizonte: Oficina de Livros, 1988. p. 21.

campo, Agnes está bastante enferma e recebe cuidados de suas duas irmãs e de Anna, que precocemente perdera sua filha e por isso extravasa seu amor de mãe, dando o maior carinho possível para aquela mulher tão debilitada com câncer abdominal.

O recorte espaço-temporal apontado acima se fundamenta uma vez que o conteúdo do filme se caracteriza por uma lacuna referente à predominância do existencialismo agnóstico que persistiu por aproximadamente duas décadas na filmografia bergmaniana, no período de 1963 a 1981. Para tanto, torna-se necessário confrontar a película citada seguindo os pressupostos de Marc Ferro para pesquisar a condição sócio-histórica do objeto fílmico, indo ao além-filme e salientando que tanto o artista quanto a obra podem ser condicionados pelo ambiente em que se encontram, mas possivelmente não sendo determinados por ele.

Outro ponto imprescindível para alcançar o objetivo geral do trabalho é a análise da construção do discurso fílmico empregado na obra, dando relevância para as diversas nuances da cor vermelha que evidenciam a constituição de imagens pictóricas e os diversos usos da luz, tendo como destaque a cena em que é possível a percepção da reprodução e a associação simbólica da obra *Pietà* (1499), de Michelangelo. Essa questão adentra o estilo e a direção de arte, sendo consoante ao projeto estético e aos aspectos que o diretor desejava ressaltar no filme. Desse modo, a investigação direcionada à parte sonora também é indispensável, dado que oferece ritmo para a narrativa, despertando sensações no espectador e a sua relevância se origina pela repetição musical da *Mazurka em Lá menor, Op. 17, n° 4*, de Frédéric Chopin, e a *Sarabanda Suite n° 5*, de Johann Sebastian Bach.

A partir desses tópicos levantados, a leitura dos elementos estilísticos de *Gritos e Sussurros* desencadeia uma aproximação do pensamento bergmaniano ao existencialismo edificado por Søren Kierkegaard, principalmente em decorrência do retorno de um resplendor de esperança relacionado a um diálogo com o divino. Perspectiva que entra em contradição com as demais obras dessa fase da filmografia, revelando a metamorfose da reflexão de Ingmar Bergman ao não se prender em uma teoria postulada e conduzindo a averiguação propensa a se desenvolver pelos temas da morte, da angústia, do tempo e de Deus; assinalando como as personagens se posicionam perante os estádios do caminho da vida delineados pelo filósofo dinamarquês.

O primeiro capítulo deste trabalho se concentra em perpassar, inicialmente, por uma discussão metodológica referente às áreas de Cinema e História para compreender o desenvolvimento da historiografia no decorrer do século XX, de acordo com a Escola dos *Annales*, situando a inserção do filme como fonte para o trabalho do historiador. Preliminarmente, será assinalado a respeito da necessidade da desmontagem do documento

enquanto monumento, determinada por Jacques Le Goff, em seu texto *Documento/Monumento*, que posteriormente foi utilizada por Marc Ferro, um dos teóricos mais importantes a contribuir para o tema, sendo ressaltando o artigo *O Filme: Uma Contra Análise da Sociedade?*, da coletânea *História: Novos Objetos*, organizada por Jacques Le Goff e Pierre Nora e, em seguida, o livro *Cinema e História*. Entretanto, antes de adentrar nas questões propostas por Ferro, apresentam-se alguns registros que antecedem os argumentos dos historiadores sobre o reconhecimento do filme como documento histórico, que precedem os de realizadores e críticos de cinema.

Os pressupostos delineados por Ferro se tornam adequados para o empreendimento de uma análise pertinente à mentalidade sueca que entendemos Ingmar Bergman ter apreendido e destacado em sua filmografia. Logo, em dado momento do capítulo, procurou-se elaborar o ideário da mentalidade sueca que é atravessada por um caráter de neutralização, também configurando o Modelo de Bem-estar Social. Essa conjuntura foi exposta com a finalidade de estabelecer o filme e o próprio cineasta em um contexto histórico específico atravessado pelo discurso, no qual alguns padrões de comportamento, linguagens e crenças podem ajudar a traçar o cenário sociocultural em que ambos estavam imersos, corroborando à interdependência entre indivíduo e sociedade.

O pensamento relativo à mentalidade sueca acaba por recair na arte, evidenciando a influência e fomento mútuo. Assim sendo, a chamada Tradição Romântica Sueca que engloba a Literatura, o Teatro e o Cinema, se torna primordial para a compreensão da obra filmográfica bergmaniana, transformando esse momento de contexto fundamental para o trabalho. No final do capítulo também foram esboçadas algumas coordenadas para a pesquisa, evidenciando alguns questionamentos para a análise, conceitos delineados por David Bordwell e metodologia empregada.

No segundo capítulo foram especificados alguns conceitos relacionados ao escopo da análise, visando guiar os possíveis olhares diante da fonte. Primeiramente, foram destacadas algumas hipóteses referentes à cor e à luz, dado que Ingmar Bergman realizou apenas treze filmes coloridos e a luz pode ser considerada sua obsessão estilística primordial. Tendo como base os livros *O que é Cenografia?*, de Pamela Howard, e *O Olho Interminável [cinema e pintura]*, de Jacques Aumont, foi explicitado como o diálogo entre cor e luz pode ser utilizado para a constituição de imagens pictóricas aliado ao conjunto da cenografia, principalmente a formação de Anna e Agnes que se assemelha à escultura do artista renascentista Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni, no qual também apresentou-se um estudo detalhado desta obra original.

Como a trilha sonora se comporta como uma das principais preocupações da pesquisa devido à repetição musical já apontada, nesse capítulo também foram delineados os pressupostos de Michel Chion, em seu livro *A Audiovisão: Som e Imagem no Cinema*, procurando destacar como a trilha sonora pode ser construída e quais os seus efeitos no espectador. Através da interdependência da imagem e do som, a hipótese corroborada almeja a compreensão da analogia entre o objeto fílmico e a filosofia existencialista. Desse modo, foi evidenciada a relação de Ingmar Bergman com o existencialismo e as cinco fases da filmografia, elaboradas por Jordi Puigdomènech López, que foram definidas a partir da presença da análise das personagens. Seguidamente, foi explanado o cerne do existencialismo kierkegaardiano e o sistema dos estádios do caminho da vida, situando o estético, o ético e o religioso, assim como suas zonas-limite, a ironia e o humor; e os conceitos de angústia e desespero.

O terceiro capítulo da dissertação foi expressamente o da análise de *Gritos e Sussurros*, no qual a sua edificação se estabeleceu através de determinadas cenas consideradas fundamentais para o andamento da narrativa. Inicialmente, destacou-se o processo das primeiras ideias do filme e o momento de contextualização da escrita do roteiro, que foi publicado e também dos livros *Imagens*, no qual Ingmar Bergman comenta seus filmes até o ano de 1982, *Cuaderno de trabajo (1955-1974)*, anotações do cineasta que se assemelham a um diário e que foram publicadas em 2018, e *Lanterna Mágica*, autobiografia do diretor.

Ao se concentrar na análise, discorreu-se acerca da funcionalidade das diversas nuances da cor vermelha, do tique-taque do relógio, do silêncio e do uso excessivo do *close-up*, este último sendo baseado na teoria de Gilles Deleuze, em *Cinema 01: Imagem-Movimento*. Sucessivamente foi colocada em evidência a sequência de apresentação das personagens para dar entrada ao uso da música por Bergman e à aplicabilidade da repetição musical, acentuando que a *Mazurka* de Chopin se repete quatro vezes, enquanto que a *Sarabanda* de Bach é ouvida apenas em duas ocasiões, salientando os argumentos de Alexis Luko, em *Sonatas, Screams, and Silence: Music and Sound in the Films of Ingmar Bergman*.

O filme pode ser dividido em três movimentos, em que o primeiro destaca um *flashback* de Maria, o segundo recorda algumas memórias de Karin e o terceiro parte de Anna com a volta do túmulo de Agnes. Nesses movimentos foram explicitados os estádios da existência em que as quatro mulheres se encontram, investigação que foi possibilitada através da leitura dos elementos estilísticos que ocasionam as sensações no espectador. Para fundamentar a construção das imagens pictóricas foram realizadas algumas comparações com a obra do artista norueguês Edvard Munch, como o *Nu de Paris* (1896), *Nu* (1896) e *O Leito de Morte* (1895).

Sendo esta última de grande relevância para a análise do leito de morte de Agnes, que tem como ponto central o discurso de um pastor, figura que se aproxima de Tomas Ericsson, sacerdote do filme *Luz de Inverno*. Do mesmo modo, foi ponderado o desespero de Karin e Maria em face de um ambiente que espera a chegada da morte.

No terceiro movimento, parte principal do capítulo, foi efetuada a análise da formação imagética de Anna e Agnes que se assemelha à *Pietà*, de Michelangelo, notabilizando a existência de outros planos analógicos à escultura que podem ser vistos em diferentes filmes do cineasta sueco. Ademais, foi exposto em como *Gritos e Sussurros* se comporta como um índice de exceção nessa fase da filmografia, esmiuçando em detalhes toda essa sequência. Finalizando o capítulo foi demonstrada a união metafísica dessas duas mulheres nos momentos finais da película, frisando o processo da função narrativa da repetição musical.

Com base na bibliografia já estudada, é preciso destacar que Ingmar Bergman, em seus escritos e entrevistas, não assume explicitamente a influência do existencialismo em si e nem dos filósofos que se encaixam nesta corrente. Assim sendo, o objetivo da análise é realizar uma discussão com os aspectos utilizados por este estudo da filosofia kierkegaardiana, em que uma das questões primordiais é a temática divina, dado que tanto o cineasta quanto o filósofo tiveram a formação da sua personalidade em um ambiente estritamente protestante e burguês. Ressaltando também que o diretor pode vir a questionar a crença em Deus ou aquela referente à religião, mas jamais a existência metafísica:

[...] você nasceu sem intenção, vive sem um sentido, porém o viver é o seu sentido. Quando morrer, vai apagar. Do ser você se transforma no não-ser. Um deus não tem necessariamente que morar entre os nossos caprichosos átomos.

Minha compreensão trouxe consigo certa segurança, que decididamente empurrou para longe angústia e tumulto. Entretanto, nunca neguei minha outra (ou primeira) vida, minha vida espiritual<sup>11</sup>.

Reforçando essa junção com o existencialismo, principalmente o kierkegaardiano, o discorrimento do tempo carrega inerentemente uma tristeza profunda, um gosto de morte. O tempo caracterizado pela infinidade acaba por matar toda felicidade no plano estritamente físico, ignorando a possibilidade de revisar o passado, nos trazendo a questão da memória e como o pretérito geralmente vem carregado de nostalgia. Esse pressuposto torna-se contraditório com a auréola de esperança desencadeada pelos elementos de composição da narrativa:

---

<sup>11</sup> BERGMAN, Ingmar. **Lanterna Mágica**. Trad: Marion Xavier, São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 216.

As cores foram provadas com extremo cuidado. Quando Sven e eu fizemos nosso primeiro filme em cores, foi depois de ter feito todas as provas possíveis, não apenas quanto à maquilagem, cor dos cabelos, das roupas, mas também no que se referia a objetos, papéis de parede, tecidos de móveis, até restos de comida. Tudo controlado no mínimo detalhe. E tudo o que iria ser usado fora de casa foi testado fora de casa. Também as maquilagens para as sequências à luz do dia. Numa palavra: quando começamos o trabalho, não havia um só detalhe que não tivesse já estado diante da objetiva.

Quando quatro atrizes fenomenais se juntam num filme, podem surgir colisões tremendas de sentimentos. Mas aquelas meninas foram muito razoáveis, leais e prestativas. Além de transbordarem talento. Por minha parte, não tive nenhum motivo para me lamentar. O que nunca fiz, evidentemente<sup>12</sup>.

Isto posto, pretendemos com esta pesquisa alcançar certo entendimento de como se elabora a filosofia da existência em *Gritos e Sussurros*, no qual, para realizar tal feito, torna-se necessário nos aprofundar na faceta do próprio Bergman como pensador subjetivo e analisar em detalhes as características das personagens. Destacando que não se tem a intencionalidade de interpretar a obra bergmaniana muito próxima aos dados biográficos, para evitar cair em um culto à personalidade do cineasta, que seguramente acabaria por deixar o foco do trabalho em segundo plano.

---

<sup>12</sup> BERGMAN, Ingmar. **Imagens**. São Paulo: Martins Fonte, 1996. p. 102-103.

## CAPÍTULO 01 – O CINEMA BERGMANIANO INCUTIDO NO IMAGINÁRIO SUECO

### 1. Cinema e História: Uma Discussão Metodológica

Em meados do século XX, assistiu-se a uma profunda renovação do conhecimento científico, principalmente nas ciências humanas, cujo reconhecimento como entidade científica já era uma novidade consagrada. Três aspectos podem caracterizar essa emergência de um novo campo do saber: a afirmação de ciências que perpassam o início da divulgação universitária; a renovação, seja em nível de problemática e/ou de ensino de ciências tradicionais e a interdisciplinaridade<sup>13</sup>. A História Nova, movimento de renovação da historiografia francesa empreendida pela Escola dos *Annales*, nasceu em grande parte como uma revolta contra a história positivista do século XIX e teve como uma das suas principais características a identificação de novos objetos e métodos, ampliando em termos quantitativos e qualitativos os domínios tradicionais da história<sup>14</sup>.

O historiador francês Jacques Le Goff, pertencente à terceira geração da Escola dos *Annales*, desenvolveu, em seu texto *Documento/Monumento*, um questionamento referente à noção de documento histórico, pontuando a necessidade da desmontagem do documento enquanto monumento, pois o que sobrevive do passado não é o conjunto daquilo que existiu, mas a escolha efetuada quer pelas forças que operam ou pelos historiadores. De acordo com Le Goff, a memória coletiva e a sua forma científica, a história, aplicam-se a dois tipos de materiais: os monumentos (herança do passado) e os documentos (escolha do historiador)<sup>15</sup>.

A concepção do documento/monumento é, pois, independente da revolução documental e entre os seus objetivos está o de evitar que esta revolução necessária se transforme num derivativo e desvie o historiador do seu dever principal: a crítica do documento – qualquer que ele seja – enquanto monumento. O documento não é qualquer coisa que fica por conta do passado, é um produto da sociedade que o fabricou segundo as relações de forças que aí detinham o poder. Só a análise do documento enquanto monumento permite à memória coletiva recuperá-lo e ao historiador usá-lo cientificamente, isto é, com pleno conhecimento de causa<sup>16</sup>.

Certamente, os estudos de Le Goff como procedimento metodológico tornaram-se de extrema importância para qualquer pesquisa concernente à crítica ao documento histórico

---

<sup>13</sup> LE GOFF, Jacques. A História Nova. In: LE GOFF, Jacques. **A História Nova**. Trad. Eduardo Brandão. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p. 26-64. p. 25.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 28-30.

<sup>15</sup> LE GOFF, Jacques. Documento/Monumento. In: LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Trad. Bernardo Leitão *et al.* 3ª ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1994, p. 535-553. p. 535.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 545.

enquanto evidência, mesmo não se referindo em nenhum momento ao cinema como fonte historiográfica.

A modernidade compreendida como expressão das mudanças concernente à experiência subjetiva ou como aquilo que abrange as amplas transformações sociais, econômicas e culturais, na virada do século XIX para o XX, possui como uma das suas principais características algumas inovações: o telégrafo, o telefone, a estrada de ferro, o automóvel, a fotografia e o cinema. “Desses emblemas da modernidade, nenhum personificou e ao mesmo tempo transcendeu esse período inicial com mais sucesso do que o cinema”<sup>17</sup>. No entanto, os primeiros registros sobre o reconhecimento do filme como documento histórico procedem de realizadores e críticos de cinema; não de historiadores<sup>18</sup>.

Situando o final do século XIX, quando a busca pela verdade e certeza fundamentava todos os âmbitos intelectuais e sociais, o polonês Boleslas Matuszewski, câmera que trabalhou com os irmãos Lumière, reconheceu a importância do filme enquanto documento histórico e a sua relevância para o ensino, defendendo o valor da imagem cinematográfica como testemunho ocular, verídico, infalível e capaz de controlar a tradição oral. Matuszewski mesmo admitindo que o cinematógrafo não pudesse registrar a história integral, pelo menos fornecia algo incontestável e verdadeiro, no qual o evento filmado seria mais passível da verdade que o fotografado<sup>19</sup>.

Durante a primeira metade do século XX, o reconhecimento do cinema como valor documental para os historiadores permaneceu ligado à identificação da imagem produzida como a verdade pelo registro da câmera, prevalecendo o mesmo ideário de Matuszewski, formulado nos primórdios do cinema<sup>20</sup>. A partir de 1960, devido à ampliação do termo documento promovido pela História Nova, as questões metodológicas sobre a relação entre cinema e história passaram a ser discutidas no campo historiográfico. Logo, o cinema foi elevado à categoria de novo objeto, sendo definitivamente incorporado ao fazer histórico, e o francês Marc Ferro foi um dos pioneiros responsáveis pela reflexão sobre as relações entre cinema e história; único historiador da Escola dos *Annales* a desenvolver estudos sobre o tema<sup>21</sup>.

---

<sup>17</sup> CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa. **O cinema e a Invenção da Vida Moderna**. São Paulo: Cosac & Naif, 2004. p. 17.

<sup>18</sup> KORNIS, Mônica Almeida. **Cinema, Televisão e História**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008. p. 16.

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 17.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 20.

<sup>21</sup> MORETTIN, Eduardo Victorio. O Cinema como Fonte História na Obra de Marc Ferro. **História: Questões & Debates**, Curitiba, n. 38, p. 11-42, 2003. Editora UFPR. p. 11.

Apesar de não propor um método de trabalho e de ter sido bastante criticado posteriormente, o que leva a indagações dos limites das suas considerações sobre o discurso cinematográfico e a utilização do filme como fonte para o conhecimento histórico, Marc Ferro propôs algumas questões pontuais sobre assunto que se encontram dispersas em seus vários trabalhos publicados, o transformando em uma referência nos estudos de Cinema e História entre os historiadores<sup>22</sup>.

Em seu livro *Cinema e História*, mais necessariamente no artigo *O Filme: Uma Contra Análise da Sociedade?*, que anteriormente já havia sido publicado na coletânea *História: Novos Objetos*, organizada por Jacques Le Goff e Pierre Nora, Ferro inicia uma discussão assinalando que o filme não faz parte do universo mental do historiador, já que não era nascido quando a história se constituiu, se aperfeiçoou e parou de narrar para explicar, além de que o seu discurso se revela ininteligível e de interpretação incerta. No entanto, tais observações não são satisfatórias para justificar essa recusa do historiador a enxergar o filme como fonte; no caso, tal recusa seria proveniente de um processo inconsciente, procedendo de causas mais complexas.

A primeira forma para compreender tal recusa fez Ferro retomar o debate relacionado ao documento/monumento: “fazer o exame de quais ‘monumentos do passado’ o historiador transformou em documentos e depois, hoje, que “documentos a história transforma em monumentos”<sup>23</sup>. Destacando a virada do século XX, quando as fontes utilizadas pelo historiador formavam um corpo tão hierarquizando quanto a sociedade à qual ele destinava a obra; o cinema era visto como uma cultura de massa, entretenimento puro. “Assim, para os juristas, para as pessoas instruídas, para a sociedade dirigente e para o Estado, aquilo que não é escrito, a imagem, não tem identidade: como os historiadores poderiam referir-se a ela, e mesmo citá-la?”<sup>24</sup>, salientando a ingenuidade do historiador ao se referir à montagem como justificava para a não utilização do filme, já que as outras fontes também são passíveis de montagens<sup>25</sup>. Contudo, a história se renovou enquanto teoria e o filme continuou à sua margem.

Os esforços do historiador em demonstrar que o filme constitui um documento importante são visíveis no momento em que o cinema é traçado como testemunho ocular do seu tempo, já que se encontra fora do controle de qualquer instância de produção e também da

---

<sup>22</sup> KORNIS, Mônica Almeida. **Cinema, Televisão e História**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008. p. 25.

<sup>23</sup> FERRO, Marc. **Cinema e História**. Trad: Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992. p. 79.

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 83.

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 84.

censura<sup>26</sup>. Para Ferro, o filme também deve ser visto como um agente da história e não só como um produto; isso ocorre devido à relação autor/tema/espectador que pode evocar o imaginário social<sup>27</sup>.

O filme tem essa capacidade de desestruturar aquilo que diversas gerações de homens de Estado e pensadores conseguiram ordenar em um belo equilíbrio. Ele destrói a imagem do duplo que cada instituição, cada indivíduo conseguiu construir diante da sociedade. A câmera [...] apresenta o avesso de uma sociedade, seus lapsos. Ela atinge suas estruturas. Isso é mais do que seria necessário para que após o tempo do desprezo venha o da suspeita, o do temor [...] A ideia de que um gesto poderia ser uma frase, ou um olhar um longo discurso é completamente insuportável: isso não significa que a imagem, as imagens sonoras [...] constituem a matéria de uma outra história que não é a História, uma contra análise da sociedade?<sup>28</sup>

Restando agora estudar o filme e associá-lo com o mundo que o produz torna-se necessário aplicar uma metodologia a cada substância, às relações entre os componentes dessas substâncias, analisando a narrativa, o cenário, o texto, as relações do filme com o que não é filme: o autor, a produção, o público, a crítica, o regime, relativizando também a realidade que representa com as diversas subjetividades existentes por trás. Somente assim, pode-se chegar à compreensão da obra e da realidade que ela representa<sup>29</sup>, assinalando que o cinema pode constituir reveladores privilegiados através de lapsos que podem ser deixados pelo criador, ideologia e sociedade. Distinguir tais lapsos, “bem como suas concordâncias ou discordâncias com a ideologia, ajuda a descobrir o que está latente por trás do aparente, o não-visível através do visível”<sup>30</sup>. Reconhecendo que existe uma manipulação ideológica prévia das imagens, assim como uma associação do discurso cinematográfico com a produção do filme e com o contexto de sua realização<sup>31</sup>.

Para Ferro, todos os gêneros cinematográficos são válidos para a pesquisa histórica, incumbindo ao historiador entendê-los, não permitindo que as diferenças se tornem um impedimento para o seu trabalho. Independente do gênero e dada a sua amplitude, a obra fílmica pode captar realidades sobre algum aspecto da sociedade<sup>32</sup>. A crítica histórica e social ao documento cinematográfico deve ser realizada por meio de três dimensões: a crítica de autenticidade, de identificação e de análise. A primeira é caracterizada por certa ambiguidade que pode ser justificada pelo fato das pessoas saberem ou não que estão sendo filmadas,

<sup>26</sup> MORETTIN, Eduardo Victorio. O Cinema como Fonte História na Obra de Marc Ferro. **História: Questões & Debates**, Curitiba, n. 38, p. 11-42, 2003. Editora UFPR. p. 13.

<sup>27</sup> KORNIS, Mônica Almeida. **Cinema, Televisão e História**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008. p. 26.

<sup>28</sup> FERRO, Marc. **Cinema e História**. Trad: Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992. p. 86.

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 87.

<sup>30</sup> *Ibidem*, p. 88.

<sup>31</sup> KORNIS, Mônica Almeida, op. cit., p. 239.

<sup>32</sup> MORETTIN, Eduardo Victorio, op. cit., p. 24.

existindo alguns elementos que possibilitam a verificação de reconstituição ou modificação do documento, como: os ângulos das tomadas, a distância das diferentes imagens de um mesmo plano, as condições de leitura da imagem e a intensidade da ação<sup>33</sup>. Após a crítica de autenticidade, o pesquisador deve fazer a de identificação, ao que concerne à busca pela origem do documento, sua data, identificação das personagens e locais do conteúdo. Enquanto a crítica analítica tende a averiguar a fonte emissora, as condições de produção e de recepção, observando que não existe documento neutro ou objetivo<sup>34</sup>.

Sujeita a críticas, a maior parte da produção do autor é composta por artigos e coletâneas, não tendo sido elaborado um trabalho de maior profundidade<sup>35</sup>. Mônica Almeida Kornis, em *Cinema, Televisão e História*, discorre que a obra do autor traz desvantagens devido a sua recusa em assentar as imagens em seu aspecto estético, envolvendo a questão do debate dos “gêneros do discurso”, indispensável para elucidar as relações entre narrativas audiovisuais e a história. Para a autora, apenas a análise fílmica permite delinear as possíveis inquietações contidas no filme e a sua relação com os distintos contextos políticos e ideológicos de uma sociedade; no entanto, a ideia de que o filme pode revelar uma realidade se iguala ao abandono da existência de uma mediação entre o real e o objeto. Essa concepção é o que justifica os termos inseridos por Ferro como imprescindíveis pela busca de uma autenticidade e veracidade do documento fílmico<sup>36</sup>, no qual a sua vulgarização pode levar a uma ilusão por parte do historiador sobre quão autêntico e verídico é um filme<sup>37</sup>.

Eduardo Morettin questiona a dicotomia de visível/não-visível estabelecida por Ferro para a esclarecer a análise das relações entre Cinema e História. Ao ressaltar a ideia do historiador francês de que o cinema não é uma expressão direta dos projetos ideológicos que lhe dão suporte, já que um filme apresenta tensões próprias.

Essas, porém, não devem ser pensadas nos termos de sua inclusão ou no campo da “história” ou de sua “contra história. Por outro lado, afirmar a possibilidade de recuperar o “não visível” através do “visível” é contraditório, já que essa análise vê a obra cinematográfica como portadora de dois níveis de significado independentes, perdendo de vista o caráter polissêmico da imagem. Este raciocínio só tem sentido para aqueles que, ao analisarem um filme, separam da obra um enredo, um “conteúdo”, que caminha paralelamente às combinações entre imagem e som, ou seja, aos procedimentos especificamente cinematográficos. Pelo contrário, afirmamos

<sup>33</sup> KORNIS, Mônica Almeida. **Cinema, Televisão e História**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008. p. 28.

<sup>34</sup> *Ibidem*, p. 29.

<sup>35</sup> MORETTIN, Eduardo Victorio. O Cinema como Fonte História na Obra de Marc Ferro. **História: Questões & Debates**, Curitiba, n. 38, p. 11-42, 2003. Editora UFPR. p. 20.

<sup>36</sup> KORNIS, Mônica Almeida. **Cinema, Televisão e História**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008. p. 30.

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 31.

que um filme pode abrigar leituras opostas acerca de um determinado fato, fazendo desta tensão um dado intrínseco à sua própria estrutura interna<sup>38</sup>.

Dado que o cinema bergmaniano encontra prerrogativas muito pessoais em sua narrativa e que uma das características mais contundentes da personalidade de Bergman é a sua capacidade de entender o seu tempo, refletindo um âmbito intelectual que nos possibilita compreender as questões de um indivíduo que carrega uma historicidade; alguns pressupostos de Marc Ferro se fazem úteis para empreender uma análise sobre a mentalidade sueca que o cineasta pode ter apreendido e evidenciado em sua obra cinematográfica. Utilizando a abordagem macrocontextualista com a finalidade de situar o filme e o próprio cineasta em um contexto histórico específico permeado pelo discurso; alguns determinados padrões de comportamento, linguagens e crenças podem ajudar a esboçar o cenário sociocultural no qual ambos estavam imersos, evidenciando a relação de interdependência entre indivíduo e sociedade no momento de contextualização do filme.

## 2. Breve Panorama Sueco – Do *Folkhemmet* à Tradição Romântica Sueca

Na época dos pais fundadores, Marc Bloch e Lucien Febvre, a história das mentalidades não era mais do que um aspecto, uma faceta mais ampla, do que era comumente chamado de história social, ou história econômica e social, que já se pretendia total<sup>39</sup>. Em sua primeira geração, o compartimento das mentalidades ainda não estava bem separado do da economia, ou do socioeconômico, no qual a sua junção constituía a história total ou que se pensava ser total<sup>40</sup>.

A renovação de geração para geração dos *Annales* ocasionou, a partir da década de 1960, o reaparecimento das mentalidades de forma subvertida devido à mudança dos temas, assinalam pelo declínio dos assuntos socioeconômicos e a invasão de questões outrora desconhecidas ou raríssimas. Somente nesse momento é que se pode falar de uma história das mentalidades como fenômeno significativo da cultura contemporânea<sup>41</sup>, deixando transparecer uma constante preocupação de compreender melhor a passagem à modernidade<sup>42</sup>.

A percepção da diferença entre duas mentalidades permeia uma que se supõe conhecida, ou ingenuamente conhecida, posta como testemunha e outra tida como enigmática:

Ela pode nascer do reconhecimento, na mentalidade estrangeira, de pontos de semelhança com a nossa, a nossa atual, que por sua vez, é

<sup>38</sup> MORETTIN, Eduardo Victorio. O Cinema como Fonte História na Obra de Marc Ferro. **História: Questões & Debates**, Curitiba, n. 38, p. 11-42, 2003. Editora UFPR. p. 15.

<sup>39</sup> ARIÈS, Philippe. A História das Mentalidades. A História Nova. In: LE GOFF, Jacques. **A História Nova**. Trad. Eduardo Brandão. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p. 154-176. p. 155.

<sup>40</sup> Ibidem, p. 156.

<sup>41</sup> Ibidem, p. 160.

<sup>42</sup> Ibidem, p. 163.

ingenuamente conhecida: as permanências. Também pode nascer da constatação de diferenças irreduzíveis. A diferença torna-se então a condição da particularidade, e da inteligência da particularidade: ela separa essa cultura da nossa e assegura-lhe uma originalidade. Portanto, é primeiro em relação à nossa mentalidade contemporânea que uma cultura se apresenta como diferente para nós<sup>43</sup>.

O contato da História com as outras ciências humanas foi ao encontro do inconsciente coletivo ou, de outro modo, ao não-consciente coletivo. De acordo com Phelippe Ariès, o coletivo seria o comum a toda sociedade em determinado momento, enquanto que o não-consciente se encaixaria como o mal percebido ou totalmente despercebido pelos contemporâneos. Isso ocorre em razão dos dados imutáveis da natureza, ideias recebidas ou ideias no ar, lugares-comuns, códigos de conveniência e de moral, conformismos ou proibições, expressões admitidas, impostas ou excluídas dos sentimentos e dos fantasmas. Os historiadores designam os traços coerentes e rigorosos de uma mentalidade psíquica que se impõe aos contemporâneos sem que eles saibam como “estrutura mental” ou “visão de mundo”; caminhando para uma “pesquisa subterrânea das sabedorias anônimas: não sabedoria ou verdade atemporal, mas sabedorias empíricas que regem as relações familiares entre as coletividades humanas e de cada indivíduo, a natureza, a vida, a morte, Deus e o além”<sup>44</sup>.

### 2.1 O Modelo de Bem-estar Social Sueco ou *Folkhemmet*

Poucas experiências sociais atraíram a idealização de políticos e pesquisadores como o modelo sueco, no qual o imaginário acabou por inserir a Suécia, tida como idílica, em uma espécie de utopia com um governo social-democrata funcional e que combinava altas taxas de crescimento econômico com níveis sem precedentes de igualdade. O modelo sueco ou *folkhemmet*, que é a palavra comumente usada na Suécia para o que os estrangeiros chamam de “modelo sueco”, advém literalmente da combinação dos termos *folk* (povo) e *hem* (lar), foi uma tentativa única de criar um estado de bem estar social que atendesse a todos, substituindo a segurança do estado de tutela para os velhos e tradicionais laços de família e comunidade<sup>45</sup>.

A existência do modelo sueco realmente se torna inquestionável, tanto o âmbito político quanto o econômico, mas, sobretudo, o modelo societário; tendo sido atribuído à sociedade sueca um referente filosófico (“a felicidade”) que vai além do material e político<sup>46</sup>. De fato, o

<sup>43</sup> ARIÈS, Philippe. A História das Mentalidades. A História Nova. In: LE GOFF, Jacques. **A História Nova**. Trad. Eduardo Brandão. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p. 154-176. p. 171.

<sup>44</sup> Ibidem, p. 174.

<sup>45</sup> ROJAS, Mauricio. *Sweden after the Swedish Model: From Tutorial State to Enabling State*. Timbro publishers 1996, 1998 and 2005. Disponível em: <https://timbro.se/valfard/sweden-swedish-model-tutorial-state-enabling-state/>. Acesso em: 05 de janeiro de 2019. p. 04.

<sup>46</sup> ORFALI, Kristina. Um Modelo de Transparência: A Sociedade Sueca. In: ARIES, Phelippe; DUBY, Georges. **História da Vida Privada 05: Da Primeira Guerra a Nossos Dias**. Trad: Denise Bottman. 4ª Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 581-613. p. 381.

*folkhemmet* é, mais do que parece, um modelo de ética social que possivelmente constituiu uma categoria de representação antecipada de uma nova ordem social que se encontrava acima de qualquer suspeita, revestindo-se de uma pretensão de universalidade, no qual o consenso e a transparência constituíam o fundamento ideológico<sup>47</sup>.

Mauricio Rojas, em *Sweden after the Swedish Model: From Tutorial State to Enabling State*, procura explicar os fatores que possibilitaram a hegemonia social-democrata na Suécia, assim como a sua crise. Para o autor, o *folkhemmet* foi mais uma ponte do que uma ruptura na história sueca, já que ofereceu continuidade durante um período de rápidas mudanças trazidas pela modernização, dispondo como seu principal poder a capacidade de entrelaçar o passado com o futuro em uma promessa de preservar as distintas tradições suecas, enquanto explorava a prosperidade material da era industrial. Rojas argumenta que a subsequente crise da socialdemocracia teve um profundo efeito na identidade nacional e nas tradições suecas, representando mais do que um simples fracasso de um projeto político particular.

A característica central da Suécia, segundo o autor, é o seu fundamento em tradições particulares e atitudes herdadas que proporcionaram a abertura para a hegemonia política da socialdemocracia. Essa mesma herança tornou a Suécia do folclore em um país moderno, industrializado e de Bem-Estar Social no decorrer de poucas décadas<sup>48</sup>, considerando alguns fatores evidentes: o interesse de um Estado na educação da população, a convergência de interesses de grupos antagônicos e o desenvolvimento de uma estrutura nacional de transporte e comunicação<sup>49</sup>.

A Suécia pré-moderna se caracterizava pela liberdade dos camponeses e pela ausência de servidão ou tradição feudal, estabelecendo como duas de suas particularidades históricas mais distintas a posição central do campesinato e a autonomia local dada a ele. A Igreja, a monarquia e a nobreza nunca alcançaram o mesmo controle da sociedade como nas regiões mais densamente povoadas da Europa; por esta razão, nenhuma servidão se desenvolveu na Suécia e os camponeses puderam, portanto, desempenhar algum papel na política. Sendo assim, o país era uma nação agrária baseada em um campesinato pobre, porém livre<sup>50</sup>.

---

<sup>47</sup> ORFALI, Kristina. Um Modelo de Transparência: A Sociedade Sueca. In: ARIES, Philippe; DUBY, Georges. **História da Vida Privada 05**: Da Primeira Guerra a Nossos Dias. Trad: Denise Bottman. 4ª Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 581-613. p. 382.

<sup>48</sup> ROJAS, Mauricio. *Sweden after the Swedish Model: From Tutorial State to Enabling State*. Timbro publishers 1996, 1998 and 2005. Disponível em: <https://timbro.se/valfard/sweden-swedish-model-tutorial-state-enabling-state/>. Acesso em: 05 de janeiro de 2019. p. 07.

<sup>49</sup> BARBOSA, Naylini Sobral Barboza. "**Saraband**": O *habitus* sueco no filme de Ingmar Bergman. 2015. 122p. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Universidade Federal do Sergipe, Sergipe, 2015. p. 57.

<sup>50</sup> ROJAS, Mauricio, op. cit., p. 09.

O surgimento das instituições responsáveis por aspectos vitais da vida social, como assistência médica, educação e bem-estar social não emergiram, como em muitas outras sociedades, de uma amarga luta entre um aparato estatal, considerado ameaçador, e uma sociedade civil defensora de sua independência material e espiritual. Na Suécia houve uma complementaridade e uma cooperação que tornaram as pretensões sociopolíticas e educacionais do estado tão espontâneas quanto o direito da comunidade local em nível básico de administrar a vida social por si mesma<sup>51</sup>. Nesta perspectiva, torna-se explícito que o projeto unificador e intervencionista do estado de *folkhemmet* não é precisamente uma novidade para os suecos, evidenciando o elo comum da tensão entre liberdade e submissão que ocorre claramente na história sueca<sup>52</sup>.

Com o Partido Social Democrata chegando ao poder em 1930, a metáfora básica do novo projeto adotado era a família e o bom lar, em que a comunidade de relações próximas ou do mundo pequeno foi elevada a um modelo para toda a estrutura da sociedade, o que pode ser visto no discurso de Per Albin Hanson, presidente do partido e primeiro-ministro da Suécia, entre 1932 e 1946:

Em ocasiões especiais, e mesmo cotidianas, nos referimos à sociedade – o estado, o município – como nosso lar comum, o lar das pessoas (*folkhemmet*), o lar cívico ... As bases do lar são a comunidade e o senso de pertencimento coletivo. O bom lar não reconhece privilégios ou desvantagens, não tem favoritos ou filhos postiços. Nenhum membro é condescendente, ninguém busca levar vantagem à custa dos outros, os fortes não oprimem ou saqueiam os fracos. No lar bom prevalecem a igualdade, a consideração, a cooperação e a ajuda mútua. Aplicada ao lar comunal das pessoas e cidadania, isso significaria a queda de todas as barreiras socioeconômicas que atualmente dividem cidadãos então privilegiados e prejudicados, governantes e dependentes, ricos e pobres, proprietários e empobrecidos, aqueles que exploram e os explorados<sup>53</sup>.

A mescla de uma herança coletiva de um antigo povo agrário, marcado por ideais igualitários e solidários de ordem paternalista, com o oferecimento de uma vida de prosperidade

---

<sup>51</sup> ROJAS, Mauricio. *Sweden after the Swedish Model: From Tutorial State to Enabling State*. Timbro publishers 1996, 1998 and 2005. Disponível em: <https://timbro.se/valfard/sweden-swedish-model-tutorial-state-enabling-state/>. Acesso em: 05 de janeiro de 2019. p. 11.

<sup>52</sup> Ibidem, p. 10.

<sup>53</sup> HANSSON, Per Albin apud ROJAS, Mauricio. *Sweden after the Swedish Model: From Tutorial State to Enabling State*. Timbro publishers 1996, 1998 and 2005. Disponível em: <https://timbro.se/valfard/sweden-swedish-model-tutorial-state-enabling-state/>. Acesso em: 05 de janeiro de 2019. p. 23 (tradução nossa do original: “On special and indeed on everyday occasions, we often speak of society – the state, the municipality – as our common home, the people’s home (*folkhemmet*), the civic home ... The foundations of the home are community and the sense of belonging together. The good home knows no privileged and disadvantaged, no favourites and no stepchildren. None there looks down on any other, none tries to gain an advantage at the expense of others, the strong does not oppress and plunder the weak. In the good home, equality, consideration, cooperation, helpfulness prevail. Applied to the great home of the people and citizenry, this would signify the breaking down of all social and economic barriers which now divide citizens into privileged and disadvantaged, rulers and dependants, rich and poor, propertied and impoverished, exploiters and exploited”).

material proporcionada pela era industrial constituiu a grande parte da força esmagadora e do apoio popular do *folkhemmet*, aproximando-o mais de uma continuidade no desenvolvimento da Suécia<sup>54</sup>. As novas reformas sociais contribuíram para reforçar esse caráter acima de tudo comunitário da sociedade sueca, privilegiando tudo o que integra o indivíduo ou o núcleo familiar ao grupo e à sociedade<sup>55</sup>.

Sem sofrer praticamente nenhum questionamento nas décadas de 1940 e 1950, o modelo sueco desfrutou sua predominância, colocando vários de seus componentes em prática. No entanto, durante os anos 1960 três mudanças importantes ocorreram no funcionamento básico da economia sueca: o emprego industrial começa a declinar, assim como a importância econômica relativa da indústria; o sistema de formação e transferência de salários tende a mudar o princípio distributivo básico da sociedade; e, finalmente, a expansão do setor público acelera, aumentando drasticamente a pressão tributária. O efeito combinado dessas três mudanças acabou por romper completamente os mecanismos centrais de geração de crescimento, que caracterizaram o desenvolvimento sueco desde a Segunda Guerra Mundial<sup>56</sup>.

Essa transição mudou as fundações, não apenas da economia sueca, mas também de todo o edifício da sociedade. Um país que havia sido extremamente bem-sucedido como uma nação industrial chegou nesse momento a um ponto de inflexão histórica que significava que a base de sua força comparativa e de prosperidade seriam insuficientes para mover a sociedade. Os fundamentos dinâmicos modernos estavam enfraquecidos e não havia qualquer outro modelo capaz de gerar prosperidade crescente e sucesso internacional<sup>57</sup>. O espírito positivo que tanto engendrou como tornou crível o sonho do *folkhemmet*, o sonho de uma comunidade melhor, fundada nos grandes avanços econômicos da época e na recém-despertada solidariedade popular foi substituído por uma sensação de perda irreparável e irreversível, marcado pelo afastamento de uma era de ouro em direção a um futuro incerto<sup>58</sup>. Logo, em meados da década de 1970, a Suécia havia entrado em uma fase de crescimento lento e difícil e estava perdendo terreno para outros países industrializados. Essas dificuldades, segundo

---

<sup>54</sup> ROJAS, Mauricio. *Sweden after the Swedish Model: From Tutorial State to Enabling State*. Timbro publishers 1996, 1998 and 2005. Disponível em: <https://timbro.se/valfard/sweden-swedish-model-tutorial-state-enabling-state/>. Acesso em: 05 de janeiro de 2019. p. 07.

<sup>55</sup> ORFALI, Kristina. Um Modelo de Transparência: A Sociedade Sueca. In: ARIES, Philippe; DUBY, Georges. **História da Vida Privada 05: Da Primeira Guerra a Nossos Dias**. Trad: Denise Bottman. 4ª Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 581-613. p. 594.

<sup>56</sup> ROJAS, Mauricio, op. cit., p. 44.

<sup>57</sup> ROJAS, Mauricio. *Sweden after the Swedish Model: From Tutorial State to Enabling State*. Timbro publishers 1996, 1998 and 2005. Disponível em: <https://timbro.se/valfard/sweden-swedish-model-tutorial-state-enabling-state/>. Acesso em: 05 de janeiro de 2019. p. 45.

<sup>58</sup> Ibidem, p. 46.

Rojas, ajudaram a explicar a derrota histórica dos social-democratas nas eleições de 1976 e a formação do primeiro governo não-socialista no pós-guerra.

Ao que concerne a crítica externa, Kristina Orfali situa a distinção entre privado e público que se tornou muito significativa no modelo sueco. O deslocamento dessa fronteira que objetivava o desvendamento do secreto, desprivatização e gestão pública do privado; que outrora foram concebidos como ideais, principalmente para os franceses, começaram a ser vistos como violações do espaço privado individual e “o modelo de anti-segredo se tornou um imperialismo intolerável”<sup>59</sup>.

O modelo de anti-segredo atinge todos os setores da vida social, até o privado, característico por uma obsessão da ética comunitária e social-democrata para atingir uma transparência completa em todas as relações e de todos os domínios da vida social, como, por exemplo, as declarações de renda que são públicas e o livre acesso a documentos fiscais, derivado da lei de liberdade de imprensa de 1766 que garante a todos o direito de tomar conhecimento dos documentos oficiais, todos os documentos recebidos, redigidos e enviados por um serviço público nacional ou local.

A Suécia é de longa data uma sociedade da transparência nos contatos, em que a informatização intensificou este estado de coisas. A informatização da sociedade pode ser vista como um instrumento muito eficaz, e até perigoso, de controle social e muitos observadores estrangeiros enxergaram nela a confirmação de um caminho para um Estado policial regido pela manipulação na sombra de todas as esferas do privado. Despertando a crítica pelos estrangeiros, o mesmo não ocorre com o povo sueco, pois todos estão persuadidos de que a informatização jamais será utilizada contra o cidadão, estando sempre a seu favor. Esse consenso revela uma profunda relação de confiança no Estado: “no espírito dos suecos, todo o sistema (do indivíduo privado às administrações públicas) está integrado numa mesma moral coletiva e, por conseguinte, obedece às mesmas imposições”<sup>60</sup>.

Essa combinação de sociedade moderna, informatizada, e antigos costumes sempre muito atuantes constitui uma das singularidades mais originais e menos conhecidas da sociedade sueca, em que tal paradigma pode ser conhecido por meio da religião. A Igreja Sueca pertence ao Estado, sendo o Luteranismo a religião oficial desde 1523, data do advento da Reforma. Funcionando como uma instituição integrada ao aparelho estatal, a Igreja

---

<sup>59</sup> ORFALI, Kristina. Um Modelo de Transparência: A Sociedade Sueca. In: ARIES, Philippe; DUBY, Georges. **História da Vida Privada 05: Da Primeira Guerra a Nossos Dias**. Trad: Denise Bottman. 4ª Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 581-613. p. 582.

<sup>60</sup> Ibidem, p. 584.

desempenhou um papel de instrumento na unificação política sueca, em que a participação nos ofícios religiosos era considerada um dever cívico e o pastor que celebra o casamento religioso é também o funcionário do registro civil, portanto, o casamento religioso também vale como casamento civil.

A força dos elos que unem a Igreja da Suécia ao Estado é ilustrada pelo fato de que foi apenas a partir de 1860 que os suecos tiveram autorização de abandonar a Igreja. E para isso, na época, deviam se tornar membros de uma outra comunidade cristã. Essa condição foi abolida em 1951. Todavia, toda criança que nasce como cidadão sueco se torna automaticamente membro da Igreja da Suécia, se os pais o forem. Assim, 95% da população sueca faz parte oficialmente da Igreja da Suécia [...] A Suécia, portanto, é um dos Estados oficialmente mais cristãos e mais secularizados. A Igreja está entre as mãos do Estado, que nomeia bispos, e uma parte do clero, que decide sobre seus salários, recolhe o montante dos impostos religiosos etc<sup>61</sup>.

Como é bem conhecido, Ingmar Bergman foi filho do pastor luterano Erik Bergman. O progenitor do cineasta, ocupando o cargo de pastor congressional e, conseqüentemente, de funcionário público, era bem apreciado por seus paroquianos, sendo às vezes chamado a servir de capelão no Tribunal Royal Sueco e como conselheiro espiritual para a Rainha, o que adicionou um status de importância para a família. No entanto, na visão do cineasta, tal condição se tornou um dos aspectos que afetou drasticamente a vida familiar, já que, para todas as três crianças Bergman, parecia que a vida era regulada por um conjunto de regras autoritárias ditadas pelos pais, professores, oficiais do governo e pelo próprio Deus, no qual o aprendizado se baseava a considerarem-se criaturas culpadas<sup>62</sup>. Nos últimos anos de sua vida, Ingmar Bergman compararia esta situação a um estágio de performance aonde foram atribuídos a ele, a seus pais e aos seus irmãos certos papéis preconcebidos pela comunidade em que viviam<sup>63</sup>.

Entretanto, essa presença formal do aparato eclesiástico não encobre a nítida indiferença pela religião na Suécia, que pode ser enxergada pelo número de fiéis realmente praticantes e principalmente pela inquietude de tipo metafísico, que constitui um profundo componente do temperamento sueco, em que para o imaginário o Inferno pode não existir, mas o sobrenatural certamente sim, retomando a questão do paganismo e do folclore. Dessa maneira, de um modo mais tênue do que transparece, conciliam-se o real e o espiritual; a angústia metafísica e o sentimento de culpa tenaz marcam profundamente o imaginário sueco, acabando por levar a

---

<sup>61</sup> ORFALI, Kristina. Um Modelo de Transparência: A Sociedade Sueca. In: ARIES, Philippe; DUBY, Georges. **História da Vida Privada 05: Da Primeira Guerra a Nossos Dias**. Trad: Denise Bottman. 4ª Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 581-613. p. 586.

<sup>62</sup> STEENE, Birgitta. **Ingmar Bergman: A Reference Guide**. Amsterdam University Press, Amsterdam 2005. p. 26.

<sup>63</sup> BERGMAN, Ingmar. **Lanterna Mágica**. Trad: Marion Xavier, São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 289.

uma contradição: a Suécia como um país comunitário, porém a necessidade de solidão do indivíduo prevalece.

A primeira vez que um pesquisador social sueco tentou descrever a mentalidade sueca foi em 1989, com o livro *Swedish Mentality*, do antropólogo Åke Daun. Segundo o autor, depois da Segunda Guerra Mundial, foi eventualmente considerado tabu na Suécia discutir características nacionais em consequência às teorias raciais nazistas, em que duas circunstâncias reforçaram essa atitude. A primeira ocorreu diante uma relativa falta de minorias culturais e de estrangeiros vindos de culturas muito diferentes das suecas; ambos existiam, mas em geral a população era notavelmente homogênea, não havendo motivos reais para pensar em termos de diferenças culturais. A segunda relacionava-se com o cerne da identidade nacional sueca, a ideia da Suécia como um país moderno, diferenciado pela justiça, racionalidade e notável sucesso econômico, o que dava sustentabilidade à proposição de que os suecos não tinham uma cultura especial e dificilmente aceitariam uma distinção por qualquer perfil psicológico<sup>64</sup>.

Daun procurou compreender os padrões comportamentais que eram destinados aos suecos: timidez, frieza, evitação de conflitos e melancolia. A partir de uma perspectiva de contraste com outras nacionalidades mediada por dados quantitativos, o autor intenciona destacar como esses comportamentos eram percebidos pelos suecos e estrangeiros. Analisando o grau de ansiedade e insegurança em determinadas situações, como interações sociais, conflitos com outras pessoas e ficar sozinho; o autor esboça por meio da comparação as causas pelas quais essas características são mais acentuadas ou omissas entre os suecos e os estrangeiros.

A partir do termo evitação de conflitos, tido como característica marcante do comportamento sueco, o autor discorre sobre o controle das emoções e a racionalização dos sentimentos. Os sentimentos considerados fortes, abertamente expostos, como raiva, alegria ou tristeza, mesmo na vida privada, não são bem vistos no interior da cultura sueca<sup>65</sup>; com relação ao âmbito público, o esperado é saber controlar as emoções e conversar sobre assuntos que não originem conflitos. A visão predominante é a de que as relações entre as pessoas devem ser regidas pela compreensão mútua, pela amizade e pelo controle civilizado das emoções<sup>66</sup>, já que muitos consideram não moderno e um obstáculo ao desenvolvimento da personalidade natural inculcar o autocontrole<sup>67</sup>.

---

<sup>64</sup> DAUN, Åke. *Swedish Mentality*. University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania Press, 2008. p. 17-18.

<sup>65</sup> Ibidem, p. 181.

<sup>66</sup> Ibidem, p. 131.

<sup>67</sup> Ibidem, p. 189.

Alguns desses aspectos citados pelo autor acabam por recair no próprio comportamento de Ingmar Bergman, porém, deve-se salientar que o cineasta sueco pode ter sido condicionado pelo ambiente em que viveu, não sendo determinado por ele. A evitação de conflitos reincide em uma variante de ansiedade da comunicação, ocasionando certa passividade que pode ser vista principalmente em uma discussão com outros participantes. Nas entrevistas do cineasta sueco percebe-se esse costume, ao que Daun cita um relato de uma jovem americana intercambista em uma universidade sueca que participou de um painel de entrevistas com Ingmar Bergman:

Quando eu estudava no Instituto Cinematográfico [Sueco] por dois períodos, recebemos a visita de Ingmar Bergman", me contou uma jovem americana. Nós o entrevistamos em um painel, quatro suecos e eu, com trezentas pessoas na audiência. Há anos ele não visitava o lugar, logo aquilo era um grande acontecimento. Ainda assim, ninguém na audiência ousava perguntar nada, e, ao contrário de mim, os quatro suecos haviam preparado suas perguntas minuciosamente. Eu fazia perguntas de maneira espontânea, à medida que elas surgiam. O próprio Bergman respondia da mesma maneira que os outros suecos, parecendo muito preocupado em responder "da maneira certa". Tudo que ele dizia já havia sido dito, muitas vezes palavra por palavra iguais às pronunciadas em entrevistas passadas, ainda assim ele representava como um ator seguindo um roteiro, mas tentando soar espontâneo e natural<sup>68</sup>.

Um dos exemplos que o autor desenvolve acerca da evitação dos conflitos é a questão do divórcio na Suécia. A distância emocional entre os cônjuges pode ser um dos muitos fatores que contribuem para isso, pois o sentimento que provoca a briga é tão fortemente experimentado que impede o casal de continuar vivendo juntos. A falta de experiência de sentimentos tão fortes, em qualquer caso, pode produzir choque quando explodem de forma súbita<sup>69</sup>. O descontrole emocional é entendido como um fracasso da capacidade de se comportar como pessoa civilizada, em que o indivíduo recebe uma reprovação social e questionamento sobre sua própria identidade ao falar sobre seus descontroles emocionais<sup>70</sup>.

Essa falta de habilidade para lidar com sentimentos fortes leva a uma interpretação errônea de que os suecos desconsideram as emoções ou que não possuem simpatia. O ato de

---

<sup>68</sup> DAUN, Åke. *Swedish Mentality*. University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania Press, 2008. p. 75-76 (tradução nossa do original: "When I was studying at the [Swedish] Film Institute for two terms, Ingmar Bergman came there," a young American woman related to me. We interviewed him in a panel, four Swedes and me, with three hundred people in the audience. He hadn't been there for many years, so it was a great event. But no one in the audience dared to ask any questions, and the four Swedes had thoroughly prepared all their questions, but not me. I asked questions as they came up—spontaneously. Even Bergman himself answered in the same way as the other Swedes, and seemed very anxious to "answer right". Everything he said he'd said many times before, often word for word the same as he'd said in previous interviews, but he performed like an actor who's following a script but tries to sound spontaneous and natural").

<sup>69</sup> Ibidem, p. 130.

<sup>70</sup> BARBOSA, Naylini Sobral Barboza. "*Saraband*": O *habitus* sueco no filme de Ingmar Bergman. 2015. 122p. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Universidade Federal do Sergipe, Sergipe, 2015. p. 82.

evitar entrar em contato com pessoas que sofrem ocorre em parte devido à preocupação com a capacidade de controlar os sentimentos; não porque consideram, necessariamente, que deixar as pessoas tristes em paz é atencioso. Além disso, na Suécia, o luto individual é considerado parte da esfera absolutamente mais privada, na qual se espera que os forasteiros se mantenham à distância e, portanto, mostrem respeito.

Outro aspecto importante levantado por Daun é a questão da independência para os suecos. Utilizando como aporte teórico o livro *Suicide and Scandinavia*, de Herbert Hendin, o antropólogo analisou a independência como meta para a criação dos filhos. Hendin interpretou a luta pela independência, típica dos suecos em sua concepção, como consequência da criação específica de crianças, não uma aplicação consciente de uma dada pedagogia tradicional, mas um padrão comportamental amplamente não refletido<sup>71</sup>. A família sueca encoraja a independência e autossuficiência em seus filhos, ou seja, as crianças são incentivadas a se separar de suas mães desde o início, social e psicologicamente, tendo como consequência o ideário de dependência como algo inaceitável, a negação da existência de tal necessidade e o seu mascaramento por uma autossuficiência ostensiva<sup>72</sup>.

Para os suecos, o fator de independência é visto como algo desejável para todas as crianças; sendo assim nas escolas e nas creches é ensinado a autossuficiência e estabelecimento dos próprios limites<sup>73</sup>. Isso pode ser observado através de uma proposta para um programa pedagógico para centros recreativos, publicado pelo Conselho Nacional de Saúde e Bem-estar. Uma das responsabilidades de tais centros é apoiar as crianças a se libertar da dependência dos adultos, estabelecendo que “o desenvolvimento das competências sociais que fortalecem a habilidade da criança de cuidar de si mesma será cada vez mais importante”<sup>74</sup>. A criança é considerada simultaneamente como cidadão pleno e indivíduo indefeso e a evolução mais patente que caminha para a desprivatização da família se manifesta no estatuto da criança, principalmente a lei sobre a proibição dos castigos físicos de 1979, que não permitia nenhuma forma de castigos físicos, punição moral ou tratamento vexatório<sup>75</sup>.

Ingmar Bergman, em sua autobiografia *Lanterna Mágica*, relata que aos quatro anos seu coração era consumido por um amor canino pela sua mãe, sendo que sua devoção, suas

---

<sup>71</sup> DAUN, Åke. *Swedish Mentality*. University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania Press, 2008. p. 100.

<sup>72</sup> Ibidem, p. 101.

<sup>73</sup> Ibidem, p. 87.

<sup>74</sup> Ibidem, p. 102 (tradução nossa do original: “the development of social competence that strengthens children’s ability to manage by themselves will become increasingly important”).

<sup>75</sup> ORFALI, Kristina. Um Modelo de Transparência: A Sociedade Sueca. In: ARIES, Philippe; DUBY, Georges. **História da Vida Privada 05: Da Primeira Guerra a Nossos Dias**. Trad: Denise Bottman. 4ª Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 581-613. p. 591-593.

manifestações de ternura e o ímpeto de suas explosões a preocupavam. Convencido de que sua adoração não surtia efeito, começou desde cedo a experimentar um comportamento que a agradava e que despertaria seu interesse. Sendo uma criança enfermiça, o cineasta deu início a simulações de doenças para conquistar sua atenção, mas que logo eram descobertas (sua mãe possuía formação em enfermagem) e severamente castigadas<sup>76</sup>. Desta maneira, Karin Bergman, afligida com o filho, consultou um famoso pediatra no começo dos anos 1920, que a advertiu e aconselhou-a a repelir as aproximações do filho, que em sua visão poderiam perturbá-lo na vida adulta<sup>77</sup>.

Se, para Bergman, sua mãe o tratava com frieza, os castigos físicos e morais ficavam reservados a cargo de seu pai. As punições nunca eram questionadas e o seu grau era relativo ao tipo da má conduta, podendo ser rápidas e simples, como bofetadas e palmadas<sup>78</sup>, ou sofisticadas: se uma criança urinasse nas calças devia passar o resto do dia usando uma saia vermelha curta; enquanto que, nas infrações mais graves, inicialmente, a criança confessava e era-lhe dado o tratamento do silêncio por todos da casa, seguido por um novo interrogatório, no qual o próprio culpado determinava a quantidade de pancadas desferidas por uma ripa de bater tapete e ao término dos golpes era preciso beijar a mão de Erik Bergman, que prontamente anunciava o perdão. Além desses castigos, havia a punição espontânea, em que a criança era trancafiada em um guarda-roupa por um tempo estipulado<sup>79</sup>. Logo, para o cineasta, a humilhação feria bem mais do que a dor física, o que o compeliu a mentir e a criar uma personalidade exterior que tinha muito pouco a ver com o seu verdadeiro eu<sup>80</sup>.

Paradoxalmente, a libertação do lar e da geração adulta é problematizada no debate sueco, pois esta independência prematura pode criar uma ansiedade de separação entre as crianças. A sua luta pela independência contribui para disciplinar os problemas, dificulta a internalização das normas para os adultos e aprofunda o hiato de gerações<sup>81</sup>. “O processo de tornar-se um indivíduo na Suécia exige da criança uma habilidade de refletir sobre seu próprio comportamento e de ser capaz de suprimir seus desejos para conseguir ser respeitada e ser acolhida pelos seus pais, amigos ou professores”<sup>82</sup>, compreendendo como comportamento positivo a não demonstração de emoções expressivas tanto verbal quanto fisicamente.

---

<sup>76</sup> BERGMAN, Ingmar. **Lanterna Mágica**. Trad: Marion Xavier, São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 17.

<sup>77</sup> Ibidem, p. 18.

<sup>78</sup> Ibidem, p. 21.

<sup>79</sup> Ibidem, p. 22.

<sup>80</sup> Ibidem, p. 23.

<sup>81</sup> DAUN, Åke. **Swedish Mentality**. University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania Press, 2008. p. 103.

<sup>82</sup> BARBOSA, Naylini Sobral Barboza. "**Saraband**": O *habitus* sueco no filme de Ingmar Bergman. 2015. 122p. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Universidade Federal do Sergipe, Sergipe, 2015. p. 87.

A dificuldade de comunicação que suscita o silêncio e a solidão é encarada de maneira positiva pela sociedade sueca<sup>83</sup>. A questão da “solidão sueca” é interessante à luz da insegurança social, já que estar só liberta o indivíduo de sentimentos e de pressões sociais, fazendo com que o contato com a natureza se torne importante.

Uma boa parcela de suecos provavelmente considera que a voz humana na natureza deve se subordinar à natureza em si – o som de pássaros, o sussurrar do vento através das árvores. Deve-se ouvir à natureza em silêncio. Quando se vaga pelo campo, colhendo bagas selvagens, ou sentando-se à beira de um lago segurando uma vara de pescar – em ocasiões como estas algumas pessoas talvez conversem, mas é primordial que “a natureza fale”. A conduta individual em um diálogo interno com a natureza – ou com seu ou sua pessoa interior com a natureza como um santuário ao seu redor. Experiências naturais afetam as emoções e despertam memórias. Na natureza essas atividades mentais podem seguir seu rumo sem dar-se conta ou adaptar-se às demandas alheias. Na natureza muitos suecos experimentam uma liberdade similar à sensação de relaxamento total que pode ser sentida na companhia de um cão<sup>84</sup>.

Esse aspecto da mentalidade sueca pode ser sentido na própria personalidade de Ingmar Bergman, principalmente ao que concerne à ilha de Farö, local de escrita de alguns roteiros e da filmagem das películas *Através de um Espelho* (1961), *Persona* (1966), *Vergonha* (1968), *A Paixão de Ana* (1969), além de alguns documentários. Durante as gravações de *Através de um Espelho*, o cineasta mencionou a Sven Nykvist que desejava morar na ilha o resto de sua vida, acabando por construir uma casa, entre 1966 e 1967. De acordo com Bergman, seu vínculo com Farö advém da necessidade de se isolar, de se expressar, já que na praia ele poderia ficar furioso e gritar, onde no máximo uma gaiivota levantaria voo; porém, o motivo principal se encontra em sua intuição:

Esta é a sua paisagem, Bergman. Corresponde a suas representações mais profundas de forma, proporções, cores, horizontes, som, silêncios, luz e reflexos. Aqui há segurança. Não pergunte por quê, as explicações serão acanhadas racionalizações feitas *a posteriori*. Assim, por exemplo: em sua profissão você busca simplificação, proporção, tensão, relaxamento, respiração. A paisagem de Farö lhe proporciona tudo isso em grande medida<sup>85</sup>.

<sup>83</sup> BARBOSA, Naylini Sobral Barboza. "*Saraband*": O *habitus* sueco no filme de Ingmar Bergman. 2015. 122p. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Universidade Federal do Sergipe, Sergipe, 2015. p. 79.

<sup>84</sup> DAUN, Åke. *Swedish Mentality*. University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania Press, 2008. p. 99 (tradução nossa do original: “good many Swedes probably feel that the human voice in nature should be subordinated to nature’s own—the sounds of birds, the sougning of the wind through the trees. One should listen to nature in silence. When wandering in the countryside, picking wild berries, or sitting beside a lake with a fishing rod—on these and similar occasions people may converse, but it is primarily “nature that speaks”. The individual conducts an inner dialogue with nature—or with his or her inner self with nature as a surrounding sanctuary. Experiences of nature affect the emotions, release memories. In nature these mental activities can go on without needing to take account of or adapt to the demands of other people. In nature many Swedes feel a freedom akin to the totally relaxed feeling they can experience in the company of a dog”).

<sup>85</sup> BERGMAN, Ingmar. *Lanterna Mágica*. Trad: Marion Xavier, São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 220.

Os temas do isolamento, da natureza, do arquipélago são onipresentes na literatura e no cinema suecos. O espaço íntimo, privado, pode se tornar similarmente uma reclusão trágica em que os indivíduos procuram desesperadamente reencontrar uma comunicação primitiva com certa pureza original. Nesse isolamento angustiante que também empreende um embate pela busca da própria palavra e pelo silêncio é assinalado por um contato que nunca ocorre, podendo ser particularmente encontrado na obra cinematográfica de Ingmar Bergman ou no teatro de August Strindberg. Nunca se grita, gesticula-se pouco, guarda-se o silêncio e o sufocamento é tempestuoso. A Literatura e o Cinema se conservam como um eco do mundo espiritual, da angústia metafísica e do sentimento de culpa tenaz. É a partir disso que se deve indagar a sociedade sueca, tentando apreender seus paradoxos e contradições que abrangem a coexistência de um sentimento comunitário e de um individualismo tão acentuado, voltado sobre o eu mais privado<sup>86</sup>.

## 2.2 A Tradição Romântica Sueca

Michelle Facos, em *Nationalism and the Nordic Imagination: Swedish Art of the 1890s*, procura analisar como o trabalho dos artistas, principalmente os pintores, estava vinculado à construção da identidade nacional sueca, durante a virada do século XIX para o XX. Segundo a autora, vários jovens artistas suecos, ao se mudarem para Paris, devido à forte identificação dos ideais de liberdade, igualdade e solidariedade da Revolução Francesa, acabaram influenciados pelo Romantismo francês. O objetivo desses artistas consistia em uma dimensão social e pessoal que perpassava a busca pela promoção de uma identidade nacional sueca genérica e baseada em hábitos por meio de sua arte; eles também procuravam expressar os próprios sentimentos íntimos.

Suas inquietações sociais faziam parte do movimento político da democracia social que ganhou força ao longo da década de 1890 e que se estabeleceu a partir de 1930. Rebelando-se contra a academia de artes que somente permitia trabalhos com bases clássicas constituídas pela hierarquia acadêmica, esses artistas se uniram e criaram um movimento na França, buscando o que consideravam realmente sueco<sup>87</sup>. A vida comum do campesinato ligada à natureza rememorou

---

<sup>86</sup> ORFALI, Kristina. Um Modelo de Transparência: A Sociedade Sueca. In: ARIES, Philippe; DUBY, Georges. **História da Vida Privada 05: Da Primeira Guerra a Nossos Dias**. Trad: Denise Bottman. 4ª Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 581-613. p. 588.

<sup>87</sup> FACOS, Michelle. *Nationalism and the Nordic Imagination: Swedish Art of the 1890s*. Berkeley, Calif: University of California Press, c1998 1998. Disponível em: <https://catalog.princeton.edu/catalog/1781625>. Acesso em: 05 de janeiro de 2019. p. 117.

a nostalgia do passado mais simples e ligado a vida no campo que muitas vezes evocavam lembranças da infância se tornaram propagandas para a construção de um sentimento que unia a todos. Os intelectuais seguiram a mesma linha ao criar museus para a preservação de artefatos (construções arquitetônicas e objetos usados na vida rural) materiais e imateriais (como contos de fadas, histórias folclóricas) que exaltavam a vida no campo e a origem dos suecos como sendo um povo homogêneo e democrático<sup>88</sup>.

A única maneira de alcançar o sonho utópico de uma sociedade igualitária harmoniosa, percebida por esses artistas, era desafiar as fronteiras tradicionais entre classes, história e vida cotidiana, progresso e preservação, indivíduo e sociedade, e entre a consciência e forças invisíveis<sup>89</sup>. A reintegração do indivíduo na sociedade de maneira significativa só ocorreria por meio do compromisso entre natureza e experiência subjetiva; e não apenas pela segurança de um mundo interior<sup>90</sup>.

Se por volta 1900 a Pintura estava profundamente impregnada pelas lembranças da antiga cultura rural, em vias de extinção, procurando traduzi-la em notas idílicas; o mesmo ocorreu com a Literatura. O surto da rápida industrialização que atingiu a Suécia fez com que os escritores se refugassem nas lendas e nos mitos do passado; as suas obras estavam por esta razão muito ligadas à terra, descrevendo a vida das grandes casas senhoriais sob uma óptica romântica, que, principalmente devido à influência de Selma Lagerlöf, August Strindberg e Hjalmar Bergman, iria imprimir ao cinema mudo sueco um acento vincadamente nostálgico<sup>91</sup>.

Logo, os temas da natureza e a tentativa de uma volta a esse passado simples também se encontram nas características do cinema sueco. A produção cinematográfica sueca iniciou-se efetivamente em 1909, com a *Svenska Briografteatern*, que havia sido fundada em 1907, já possuindo numerosas salas. A direção da produção foi confiada a Charles Magnusson que contratou Victor Sjöström e Mauritz Stiller, vindos do meio teatral, pois desejava que o Cinema fosse tão respeitado quanto o Teatro. Para atingir tal objetivo, uma das iniciativas foi investir na qualidade das salas de cinema em relação ao conforto e à decoração; e, em 1911, criou-se o Serviço Nacional de Censura (primeiro do mundo) que classificava os filmes em diferentes escalões para conquistar o público adulto, em que paradoxalmente, os realizadores desfrutaram de uma maior liberdade de ação<sup>92</sup>. Em 1919, as duas primeiras sociedades cinematográficas

<sup>88</sup> BARBOSA, Naylini Sobral Barboza. "*Saraband*": O *habitus* sueco no filme de Ingmar Bergman. 2015. 122p. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Universidade Federal do Sergipe, Sergipe, 2015. p. 94.

<sup>89</sup> FACOS, Michelle. *Nationalism and the Nordic Imagination: Swedish Art of the 1890s*. Berkeley, Calif: University of California Press, c1998 1998. Disponível em: <https://catalog.princeton.edu/catalog/1781625>. Acesso em: 05 de janeiro de 2019. p. 130.

<sup>90</sup> Ibidem, p. 125.

<sup>91</sup> WALDEKRANZ, Rune. O realismo psicológico – A herança literária do cinema sueco. In \_\_\_\_ **O cinema sueco**. Bianco e Nero, *Cahiers du Cinéma*, *Cinéma 69*, *Svenska Institute*, *Tantivy Press* e Publicações Dom Quixote, 1969. p. 61.

<sup>92</sup> Ibidem, p. 58.

suecas, *Svenska Biografteatern* e *Skandia*, se fundiram e se tornaram a *Svenska Filmindustri*, edificando uma sociedade de cinema em Rasunda, nos arredores de Estocolmo.

O objetivo primordial de Sjöström consistia em explorar os recursos culturais dos suecos em seu próprio meio congênito, recorrendo, unicamente ao naturalismo, todavia também à mitologia sueca popular, na mais pura linha romântica, obtendo um aspecto de inovação ao introduzir o realismo social<sup>93</sup>.

A lição principal consistia em dar ao cenário natural todo o seu sentido, fazendo o contexto revelador das ações humanas. O cenário, que se assemelha às personagens ou as contradiz, age pela única presença. Ainda nos espantamos nos nossos dias pela arte com que, nas obras-primas suecas desta época, os cenários construídos se ligam aos cenários naturais, magnificamente percorridos pela objetiva. As paisagens – terra, céu e água –, encerradas pelo horizonte, rodeiam as personagens e os seus estados de alma, enquanto as estações criam o seu clima de vida<sup>94</sup>.

Seu filme *Terje Vigen* (1916) foi a primeira obra da cinematografia sueca que refletiu as lutas internas e externas das personagens, situando uma mensagem que sugere a presença constante de Deus na natureza e em tudo o que rodeia o ser humano. O filme deu origem a toda uma simbologia naturalista que teria continuidade não somente em Sjöström, como também nos demais realizadores suecos: o curto verão escandinavo simboliza a exuberância da vida e a natureza efêmera da felicidade humana; o inverno longo e frio, com suas chocantes tempestades de neve, representa a inexorabilidade da morte e a agonia do espírito; os vales insinuam a esperança de alcançar a paz interior para os angustiados habitantes das montanhas, enquanto os rios, açoitados por redemoinhos, simbolizam o andar das almas pelo caos e pelo infortúnio<sup>95</sup>.

A princípio, os filmes de Stiller tinham um pouco a ver com a tradição literária e pastoral sueca, contudo, no decurso da sua carreira, a influência da paisagem, dos traços românticos e fatalistas das novelas de Selma Lagerlöf começaram a penetrar em sua obra. Em seu filme *Johan* (1920), torna-se evidente sua evocação das forças naturais tão ardentes, como em qualquer obra de Sjöström<sup>96</sup>. Seus trabalhos eram mais meticulosos do que os de Sjöström, no entanto, a grande diferença entre ambos residia no fato de que Stiller possuía talento tanto para a comédia quanto para o drama e a obra de Sjöström estava dominada por uma veia de fatalismo que impedia a leviandade<sup>97</sup>.

<sup>93</sup> LÓPEZ, Jordi Puigdomènech. *Ingmar Bergman: El Último Existencialista*. Madrid: Ediciones JC, 2ª Ed, 2007. p. 24.

<sup>94</sup> ESNAULT, Philippe. Victor Sjöström. In \_\_\_\_ **O cinema sueco**. Bianco e Nero, *Cahiers du Cinéma*, *Cinéma 69*, *Svenska Institute*, *Tantivy Press* e Publicações Dom Quixote, 1969. p. 45.

<sup>95</sup> LÓPEZ, Jordi Puigdomènech, op. cit., p. 25.

<sup>96</sup> COWIE, Peter. Mauritz Stiller. In \_\_\_\_ **O cinema sueco**. Bianco e Nero, *Cahiers du Cinéma*, *Cinéma 69*, *Svenska Institute*, *Tantivy Press* e Publicações Dom Quixote, 1969. p. 15.

<sup>97</sup> *Ibidem*, p. 16.

A partir de 1920, a arte de Stiller se aproxima da de Sjöström se tornando mais sombria. Em sua obra máxima, *Herr Arnes Pengar* (1919), a influência do rigor climático é o que oferece a narrativa: as paisagens e o clima estão expressamente ligados ao destino de cada uma das personagens e o filme acaba por se comportar como uma tragédia inserida na tradição fatalista do cinema sueco; entretanto, aponta também motivos e efeitos de ordem psicológica de uma forma muito mais madura do que a maioria das obras de Sjöström<sup>98</sup>.

O primeiro grande realizador sueco depois de Sjöström e Stiller foi Alf Sjöberg, que iniciou sua carreira com o filme *Den Starkaste* (1929), no qual recriou a dureza das inóspitas paisagens suecas e uma série de paralelismos entre as forças que regem o destino do universo e as que regem o destino do ser humano, sendo tudo permeado por certo ar de melancolia<sup>99</sup>. Obtendo êxito decisivo e consagrando sua carreira, em 1944 o cineasta dirigiu *Tortura* (1944), que havia sido roteirizado pelo desconhecido diretor de teatro Ingmar Bergman, atraindo novamente a atenção internacional para o cinema sueco<sup>100</sup>.

Segundo o historiador de cinema Lewis Jacob, a obra de Bergman anunciava uma nova época da arte cinematográfica. De maneira muito mais consciente e diligente que os seus antecessores, Bergman fez da alma o centro da narrativa, dando ao filme uma nova dimensão que, até então, estava ausente: a profundidade do interior do ser. Utilizando a câmera para explorar os refúgios desconhecidos dessa alma, Bergman dissecou o que lhe era oculto, revelando a verdadeira face do indivíduo, que impiedosamente se encontra descoberta<sup>101</sup>.

Visto no mundo todo primeiramente como diretor cinematográfico, na Suécia temos Bergman caracterizado especialmente pelas suas atividades no Teatro, fator preponderante para sua atuação no Cinema, já que ambas foram artes muito próximas em sua carreira, a tal ponto que o âmbito cinematográfico não era visto como um trabalho isolado do diretor e, sim, um cinema de comunidade<sup>102</sup>.

Ingmar Bergman demonstrou de modo brilhante que a arte cinematográfica podia edificar um meio de expressão extremamente pessoal. A afirmação do cineasta como mestre incontestável se justifica pela sua retomada e aperfeiçoamento de uma tradição própria do

<sup>98</sup> COWIE, Peter. Mauritz Stiller. In\_\_\_\_ **O cinema sueco**. Bianco e Nero, *Cahiers du Cinéma*, *Cinéma 69*, Svenska Institute, Tantivy Press e Publicações Dom Quixote, 1969. p. 25.

<sup>99</sup> LÓPEZ, Jordi Puigdomènech. *Ingmar Bergman: El Último Existencialista*. Madrid: Ediciones JC, 2ª Ed, 2007. p. 27.

<sup>100</sup> WALDEKRANZ, Rune. O realismo psicológico – A herança literária do cinema sueco. In\_\_\_\_ **O cinema sueco**. Bianco e Nero, *Cahiers du Cinéma*, *Cinéma 69*, Svenska Institute, Tantivy Press e Publicações Dom Quixote, 1969. p. 65.

<sup>101</sup> Ibidem, p. 55.

<sup>102</sup> BJORKMAN, Stig; MANNIS, Torsten; SIMA, Jonas. **O Cinema Segundo Bergman**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1977. p. 52.

cinema sueco, tornando legítimo o questionamento se Bergman teria feitos seus filmes do mesmo modo em quaisquer outros estúdios que não fossem os suecos. Sua obra se comporta como uma síntese de aspirações que, depois de terem permanecido parcialmente latentes no interior do cinema sueco, vieram a se manifestar e a se concretizar em seus filmes<sup>103</sup>.

Um dos principais diferenciais de Bergman era sua criação literária como produtor dos seus próprios argumentos, sendo que seu processo de criação cinematográfica e libertação artística foram influenciados principalmente por August Strindberg e Hjalmar Bergman: “a ironia romântica e o conhecimento da natureza humana, desprovida de ilusões, mas plena de compreensão, que caracterizam os romances a um tempo humorísticos e trágicos de Hjalmar Bergman, surgem igualmente nos filmes de Bergman”<sup>104</sup>.

A influência do dramaturgo August Strindberg acaba por introduzir a relação de pertencimento de Ingmar Bergman para com a tradição romântica sueca, aspecto salientado pelo próprio cineasta: “é absolutamente impossível dizer, hoje, como e, em que medida, eu lhe pertença. É uma parte de minha vida, de minhas experiências pessoais. Onde podemos encontrar esta influência e qual é a sua importância? Ela está tão integrada em mim mesmo que sou incapaz de lhes dizer”<sup>105</sup>. A leitura da obra de Strindberg marcou profundamente a juventude de Bergman, quando o dramaturgo se tornou um companheiro de estrada; às vezes, inspirando uma espécie de repulsa e, em outras ocasiões, suscitando momentos de atração.

Ao que concerne à obra cinematográfica de Bergman, Strindberg inspirou, sobretudo, a figura das personagens com a expressão “espetáculo de câmara”, em analogia à música de câmara. Para Strindberg, o espetáculo de câmara é o procedimento íntimo e Bergman o incorporou nos filmes de câmara, repartindo certo número de temas entre um número extremamente restrito de vozes de personagens. Os filmes de câmara também se inserem na relação de Bergman com a sua quarta esposa, a realizada pianista de concerto Käbi Laretei, de quem recebeu orientação musical especializada, conselhos e diversas colaborações.

Nessa perspectiva, Bergman extrai o passado/presente das personagens, coloca-os numa espécie de nevoeiro, juntando tudo em um espaço bem condensado<sup>106</sup>. Porém, nenhum dos elementos (personagem/espaço/tempo) são lineares, apresentam-se como o próprio pensamento em modo onírico, misturando-se estranhamente nas cenas apenas ligado pela irrupção do

---

<sup>103</sup> WALDEKRANZ, Rune. O realismo psicológico – A herança literária do cinema sueco. In \_\_\_\_\_. **O cinema sueco**. Bianco e Nero, *Cahiers du Cinéma*, *Cinéma 69*, *Svenska Institute*, *Tantivy Press* e Publicações Dom Quixote, 1969. p. 56.

<sup>104</sup> Ibidem, p. 67.

<sup>105</sup> BJORKMAN, Stig; MANNIS, Torsten; SIMA, Jonas. **O Cinema Segundo Bergman**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1977. p. 23.

<sup>106</sup> Ibidem, p. 138-139.

narrador, cuja função é tentar racionalizar o estranho mundo que se apresenta. Trata-se da noção de multitempo e multiespaços, ainda inovadora para a época. Na década de 1960, o cineasta realizou a trilogia dos filmes de câmara, com *Através de um Espelho*, *Luz de Inverno* e *O Silêncio*.

Seus primeiros filmes giram em torno do tema de conflito entre gerações, no qual a trágica incapacidade que o homem tem de dar um sentido à sua existência, de fazê-la como algo essencial e útil, é um dos pontos angulares da arte dramática que, no decorrer de sua obra, se encontra sempre mais amadurecida. Em *Morangos Silvestres* (1957), Bergman mescla passado e presente de maneira notável, utilizando uma técnica que lembra a do sonho de Strindberg, com extraordinário sentido dos efeitos dramáticos, surgindo aqui o mesmo tema de *A Carruagem Fantasma* (1921), de Sjöström: o tempo que a alma necessita para atingir a maturidade antes da morte<sup>107</sup>. Enquanto que o estilo de comédia elegante e fino de Stiller teve de esperar *Sorrisos de uma Noite de Amor* (1955), para reviver na arte cinematográfica sueca moderna<sup>108</sup>.

O primeiro encontro com Sjöström se deu quando Bergman possuía 15 anos, através do filme *O Cocheiro*, película de tão grande significado para Bergman, que até em sua velhice ele a via todos os anos, pelo menos uma vez no verão, sozinho ou acompanhado de pessoas mais jovens. *O Cocheiro*, para o cineasta, influenciou-o claramente, até nos mínimos detalhes, no exercício de sua profissão<sup>109</sup>.

O segundo encontro entre os dois cineastas se deu durante a produção do primeiro filme de Bergman (*Crise*). Dando-se conta de que estava no meio de uma engrenagem que não podia controlar, tendo a percepção de que todos o consideravam incompetente (alguns o chamando de “merda de amador”), além dos problemas técnicos (a câmera possuía um defeito, uma parte das cenas ficou fora de foco; o som também possuía defeito, em que as vozes dos atores eram ouvidas com dificuldade; e o orçamento do filme também fora estourado); Bergman enfrentou as dificuldades com ataques de raiva, brigando com todos que faziam parte da produção<sup>110</sup>. Sendo assim, Sjöström que, na época, era diretor artístico da *Filmstaden* (estúdio da *Svenka Filmindustri*) começou a aparecer no set de filmagens dando conselhos, vistoriando as

---

<sup>107</sup> WALDEKRANZ, Rune. O realismo psicológico – A herança literária do cinema sueco. In \_\_\_\_ **O cinema sueco**. Bianco e Nero, *Cahiers du Cinéma*, *Cinéma 69*, *Svenska Institute*, *Tantivy Press* e Publicações Dom Quixote, 1969. p. 68.

<sup>108</sup> Ibidem, p. 70.

<sup>109</sup> BERGMAN, Ingmar. **Imagens**. São Paulo: Martins Fonte, 1996. p. 24.

<sup>110</sup> BERGMAN, Ingmar. **Lanterna Mágica**. Trad: Marion Xavier, São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 80.

filmagens do dia. Segundo, o próprio Bergman, a maior parte do tempo eles andavam calados, mas, de repente, Sjöström dizia:

Você faz cenas muito complicadas, nem você nem Roosling, sabem resolver essas complicações. Trabalhe de forma mais simples. Fotografe os atores de frente, eles gostam, fica melhor assim. Não brigue tão ferozmente com todo mundo, eles só ficam zangados e fazem um trabalho pior. Não faça de tudo coisas essenciais, você sufoca o público. Uma cena de ligação tem de ser tratada como tal, sem que se perceba necessariamente que é uma ponte<sup>111</sup>.

Outras obras de Sjöström também exerceram uma influência especial em Bergman, como *A Carroça Fantasma* e *Os Proscritos*, filmes que nunca foram simplificados, em que a forma como esteta empregava a exigência de verdade e a observação da realidade tiveram grande importância na construção do trabalho bergmaniano<sup>112</sup>. Similarmente, sua obra carrega certa continuidade entre a herança luterana e o romantismo: em suas películas, encontramos um vínculo inapagável da luta da interioridade humana aliada a cenários naturais e à busca existencial das personagens<sup>113</sup>.

Quanto mais a obra de Bergman se concentra numa análise profundamente pessoal dos problemas humanos e religiosos mais se caracteriza por um estilo narrativo de uma nudez ascética. É para o verdadeiro rosto do ser humano que Bergman dirige a câmera, porém, por outro lado, suas personagens possuem cada vez mais uma nítida individualidade. O exemplo de Bergman como autor dramático que se tornou seu próprio realizador encorajou vários escritores a seguir o mesmo caminho, como Vilgot Sjöman, Jörn Donner e Bo Widerberg; além da influência externa que é mais perceptível no movimento francês da *Nouvelle Vague*, principalmente no artigo de Jean-Luc Godard, intitulado *Bergmanorama*, escrito para a *Cahiers du Cinéma*, em 1958.

### 3. *Gritos e Sussurros*: Orientações para uma Pesquisa

Em *Gritos e Sussurros* (1972), em que o morto não poder morrer e, então, é obrigado a perturbar os vivos, o tema do isolamento é a característica mais visível nesta obra extremamente sutil de Ingmar Bergman. O filme estabelece sua narrativa por meio da vida de um grupo de cinco mulheres: três irmãs – Maria (Liv Ullmann), Karin (Ingrid Thulin) e Agnes (Harriet Andersson) - sua falecida mãe e Anna (Kari Sylwan), sua empregada. Em uma casa no campo, Agnes está bastante enferma e recebe cuidados de suas duas irmãs e de Anna, que precocemente

<sup>111</sup> BERGMAN, Ingmar. **Lanterna Mágica**. Trad: Marion Xavier, São Paulo: Cosac Naify, 2013 p. 81.

<sup>112</sup> BJORKMAN, Stig; MANNIS, Torsten; SIMA, Jonas. **O Cinema Segundo Bergman**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1977. p. 114.

<sup>113</sup> LÓPEZ, Jordi Puigdomènech. **Ingmar Bergman: El Último Existencialista**. Madrid: Ediciones JC, 2ª Ed, 2007. p. 25.

perdeu sua filha e por isto extravasa seu amor de mãe dando o maior carinho possível para aquela mulher tão debilitada com câncer abdominal.

Passando-se absolutamente, até a cena final, no interior de uma casa que apresenta todas as suas paredes e alguns objetos em diversas nuances da cor vermelha; o tema do refúgio, do espaço privado e íntimo, insere uma reclusão possivelmente trágica em decorrência da procura desesperada por reencontrar uma comunicação primitiva e pura<sup>114</sup>, devido ao confronto com a morte. Nesse fechamento entre quatro paredes, empreende-se a busca pela palavra e pelo contato que dificilmente ocorre. A atmosfera abafada, as tensões sufocadas e a violência contra o próprio eu ou na relação com o outro é ligeiramente velada e contida, colocando-os em uma tormenta penosamente sufocante.

Ao observar o filme que se configura como objeto desta pesquisa, nos deparamos com diversas interrogações que, à primeira vista, se demonstram válidas para a análise. Bergman realizou *Gritos e Sussurros* como um filme de época, com sua história se passando na virada do século XIX para o XX. Contudo, como já mencionado acima, a película não possui tomadas exteriores, exceto a última cena, se passando totalmente no interior da casa em que Agnes habita. A partir dessa prerrogativa, abre-se o questionamento que gerou a motivação do cineasta a inserir o filme nesse contexto, que aparentemente se envolta em um ambiente burguês em franca decadência, embora sem aprofundar qualquer consideração política. O único amor natural e original da narrativa se encontra na figura da empregada, única personagem que contrasta com as demais. Toda a vestimenta das mulheres é rica e trabalhada, escondendo e desvelando ao mesmo tempo; o mesmo se torna válido para os interiores que são precisos e detalhados. Sendo assim, Ingmar Bergman estabeleceu o filme nessa determinada época devido à questão do figurino e do cenário? O que a cor implica para o estudo? A influência da direção de arte em constituir um cenário praticamente todo em diversas nuances da cor vermelha aliada a um possível projeto estético que o diretor objetivava ressaltar no filme resulta em qual impacto na percepção do espectador no momento da projeção?

Acompanhando essas questões, outro tópico relevante que se relaciona com o uso da cor vermelha é a constituição de imagens pictóricas, possuindo como destaque a cena em que é possível a percepção da reprodução e a associação simbólica à obra *Pietà* (1499), de Michelangelo. É visível durante toda a carreira cinematográfica de Ingmar Bergman o seu conflito com a religião, no entanto, nos filmes que antecedem a *Gritos e Sussurros*, parece

---

<sup>114</sup> ORFALI, Kristina. Um Modelo de Transparência: A Sociedade Sueca. In: ARIES, Philippe; DUBY, Georges. **História da Vida Privada 05**: Da Primeira Guerra a Nossos Dias. Trad: Denise Bottman. 4ª Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 581-613. p. 605.

existir uma desesperança referente ao divino. Logo, a construção da *Pietà* por meio das personagens Anna e Agnes nos instiga a refletir se nesse momento haveria uma mudança ou uma brecha no pensamento bergmaniano, além de direcionar a sua própria pertinência no interior da narrativa.

A partir da década de 1960, Bergman experimenta um novo tratamento e uma nova estética relacionada à banda sonora de seus filmes, se distanciando do uso mais ou menos convencional da música de seus primeiros trabalhos, marco que possui como fator preponderante o seu casamento em 1959 com a pianista sueca-estoniana Käbi Laretei, de quem recebeu orientação musical especializada, conselhos e diversas colaborações. Em *Gritos e Sussurros*, como o próprio nome nos diz, somente ouvimos gritos, sussurros, o marcante som do relógio onipresente, a repetição da *Mazurka em Lá menor, Op. 17, n° 4*, de Chopin, e a *Sarabanda Suite n° 5*, de Bach; além do silêncio. Concomitante à análise das imagens, o estudo do som nos incita a preponderar a respeito da relevância dessa repetição musical que se configura como tema para o filme, interpelando qual o papel da trilha musical para este estudo.

Por conseguinte, quanto ao alicerce do diálogo entre som e imagem, interroga-se de que forma tal aparato pode constituir um paralelo com a filosofia existencialista, buscando apreender como o diretor trabalhou os temas: a transitoriedade do ser no tempo, a angústia, a solidão e o divino. A casa que fecha as personagens, fazendo-as se voltar para o próprio interior e originando o conflito, nos revela a maneira peculiar de Bergman ao abordar a obra de arte através de sua iconografia específica que possibilita ao espectador a busca pelo ser interior, questão fundamental da filosofia bergmaniana e particular da existência: o ser individual, a morte, o significado da vida e a busca por ou a crítica a Deus.

Ao que concerne à análise fílmica, perpassando por alguns conceitos, encontramos em David Bordwell algumas coordenadas que se tornam substanciais para o estudo. Segundo o autor, quando se empreende tal objetivo, procurando dar sentido a uma obra, estamos pensando em significados. Contudo, deve-se evidenciar que um filme possa causar sensações e emoções que não estão apartadas da nossa compreensão racional. Os significados construídos, de acordo com Bordwell, são de apenas quatro tipos possíveis<sup>115</sup>:

- a) Referenciais: o observador, ao dar sentido a um filme narrativo, constrói a partir dos seus próprios referenciais alguma versão do mundo da diegese ou do espaço-temporal, atraindo não apenas o conhecimento de convenções fílmicas e extra-fílmicas, mas

---

<sup>115</sup> BORDWELL, David. *Making Meaning: inference and rhetoric in the interpretation of cinema*. Boston: Harvard University Press, 1991. p. 8-9.

também concepções de causalidade e itens concretos de informação do seu próprio repertório cultural.

- b) Explícitos: o perceptor pode atribuir um nível de abstração e significado à diegese, supondo que o filme intencionalmente indique como isso deva ser feito. Os sentidos referenciais e explícitos compõem o que é usualmente chamado de sentido literal, como, por exemplo, um elemento estereotipado: a balança da Justiça, a pomba da paz, símbolos nazistas e pacifistas. Entretanto, deve-se atentar para as diferentes interpretações que podem surgir de acordo com a formação e o lugar do espectador.
- c) Implícitos: por meio da experiência fílmica também existe a viabilidade de constituir significados encobertos, simbólicos ou implícitos, que são sentidos de maneira inevidente. Sendo objeto de polêmica ou discussão por outros espectadores, críticos e estudiosos, esses significados podem ser reconhecidos como problemas ou questões. Ao procurar construí-los, o espectador deve ter em vista a sua coerência com os sentidos literais.
- d) Sintomáticos: alguns elementos da obra podem escapar à intencionalidade do autor ou dos autores, estando divulgados involuntariamente, expressando significados reprimidos ou sintomáticos. Se o significado explícito é como uma veste transparente e o implícito é como uma cortina semi-opaca, o significado sintomático é como um disfarce que necessita ser apontado. Situado como expressão individual, o significado reprimido pode ser delineado como a consequência das obsessões do artista, sendo apenas considerado efetivamente por meio da apresentação de provas e argumentos sólidos por parte de quem analisa.

Ainda segundo o autor, a prática da crítica de cinema, jornalística ou acadêmica, na qual não se aceita apenas uma leitura ou uma interpretação explícita de um determinado objeto, pode vir a ocorrer por meio de uma lógica de solução de problemas ou uma lógica do descobrimento, além da lógica de justificativa ou retórica. Logo, a prática da análise seria composta por quatro tipos de problemas<sup>116</sup>:

- a) Adequação: como o estudioso pode fazer com que um filme estabelecido seja um objeto adequado para interpretação?;

---

<sup>116</sup> BORDWELL, David. *Making Meaning: inference and rhetoric in the interpretation of cinema*. Boston: Harvard University Press, 1991. p. 29-30.

- b) Dados recalcitrantes: como o crítico pode ajustar seus conceitos, princípios e métodos às características específicas de cada filme? Como os aspectos do filme, a princípio não interpretáveis de maneira aceitável, podem ser interpretados?;
- c) Novidade: o estudioso pode apresentar novidades suficientes sobre o filme? Espera-se que o intérprete: (1) inicie uma nova teoria ou método, (2) revise ou refine uma teoria ou método já existente, (3) “aplique” uma teoria ou método de modo novo, ou (4) se um filme é familiar ou já muito estudado, aponte aspectos significativos que outros teriam ignorado ou minimizado;
- d) Plausibilidade: tratando-se de um problema retórico, como o crítico pode tornar sua interpretação suficientemente persuasiva?

A lógica de solução de problemas necessita de uma unidade e coerência, não somente baseada nos elementos superficiais, como o enredo, mas, sobretudo, de que maneira estes elementos se articulam com os significados ocultos. Como exemplo, pode-se citar a trilha sonora, que se divide em vozes, ruídos e música, em que quase sempre há a oportunidade de alcançar os significados implícitos e sintomáticos, já que o som, geralmente oferece movimento e a imagem informação. Alguns momentos da narrativa, como a abertura, o clímax e o encerramento, se tornam importantes componentes para a interpretação; no entanto, deve-se dialogá-los com os demais aspectos que não se encontram na superfície da obra. Ademais, abordamos diversas bibliografias relacionadas direta ou indiretamente ao objeto, que podem oferecer algumas argumentações condizentes para a construção do tema aqui alicerçado.

Suscitados os questionamentos e as suposições propostas por David Bordwell, o terceiro capítulo desta pesquisa, que será expressamente o da análise de *Gritos e Sussurros*, se concentrará em uma abordagem microtextualista (vertical) para investigar as interações e implicações mútuas entre imagem e som. Em conjunto, a abordagem microcontextualista (horizontal) será utilizada, do mesmo modo, para averiguar o contexto de determinadas cenas e o seu efeito no filme com um todo, no qual alguns elementos podem atuar como catalizadores das ações da trama, inserindo o paralelo da filosofia existencialista, que se configura como um dos objetivos do estudo. No entanto, para realizar esta investigação proposta torna-se de primordial importância explicitar os pressupostos teóricos que serão utilizados. Para tanto, no próximo capítulo, serão especificados alguns conceitos relacionados ao escopo das interrogações para guiar os possíveis olhares diante da fonte.

## CAPÍTULO 02 - COORDENADAS CONCEITUAIS PARA UMA PESQUISA: O PICTÓRICO, A TRILHA SONORA E OS FUNDAMENTOS EXISTENCIALISTAS

### 1. Cor e Luz: O Pictórico no Filme

Ao perpassar a filmografia de Ingmar Bergman, um dos elementos mais notáveis é a preferência pelo uso do monocromático nas películas e a obsessão pela luz, sendo geralmente caracterizada por uma resistência frente às modas e estéticas sucessoras. O cinema do diretor sueco parece ter ignorado muitas das inovações técnicas que o meio cinematográfico experimentou na segunda metade do século XX, proporcionando a ideia de que, em algumas ocasiões, o discurso empregado em seus filmes oferece a impressão de que estes pertencem a um estilo próprio de outro tempo.

Essa demonstração é possível ser realizada a partir do emprego da cor no cinema por Bergman, já que seu primeiro filme colorido foi realizado somente em 1964, três décadas após a aparição da cor no celuloide. Tal aspecto pode ser visualizado de modo quantitativo em sua filmografia, dado que esta totaliza mais de cinquenta filmes, em que somente treze se constituem como coloridos: *Para não Falar de Todas essas Mulheres* (1964), *A Paixão de Ana* (1969), *A Hora do Amor* (1971), *Gritos e Sussurros* (1972), *Cenas de um Casamento* (1973), *A Flauta Mágica* (1974), *Face a Face* (1976), *O Ovo da Serpente* (1977), *Sonata de Outono* (1978), *Fanny e Alexander* (1982), *Depois de um Ensaio* (1984), *Na Presença de um Palhaço* (1997) e *Sarabanda* (2003).

Apesar dessa circunstância, o diretor sueco sempre manteve um tom vanguardista em seu discurso cinematográfico, independente das especificações técnicas utilizadas, situação que ocorre devido à maneira peculiar de Bergman para abordar a obra de arte formando uma iconografia visual específica que leva o espectador a buscar a sua interioridade. De fato, o cineasta, em seus escritos e entrevistas, salienta que todos os seus filmes poderiam ser filmados em preto-e-branco, exceto *Gritos Sussurros*, tópico que corrobora a utilização das diversas nuances da cor vermelha<sup>117</sup>.

Efetivamente, o vermelho toma conta da cenografia, se comportando como um tom indiscutivelmente perturbador, ao conceber os objetos em um estranho conjunto onírico. Além do mais, no roteiro, Ingmar Bergman coloca em evidência a importância do uso do vermelho para os objetivos a serem alcançados no filme:

---

<sup>117</sup> BERGMAN, Ingmar. **Imagens**. São Paulo: Martins Fonte, 1996. p. 90.

Há, não obstante, uma particularidade: - Todos nossos interiores são vermelhos, em diferentes nuances. Não me perguntem porque razão deve ser assim, pois não o sei. Eu mesmo meditei sobre o motivo e acabei achando que uma explicação era mais cômica do que a outra. A mais absurda, mas também a mais consistente, é que, tudo isto, vem a ser, possivelmente, alguma coisa de interiorizado, e que eu, desde a infância, sempre me figurei o lado de dentro da alma como uma membrana úmida, em nuances vermelhas<sup>118</sup>.

No discurso fílmico a seleção das imagens se concretiza em função do enquadramento, sendo que a cultura teatral, na qual Bergman está incontestavelmente ligado, o levou a escolher dentre vários títulos, como *Uma Lição de Amor*, *Gritos e Sussurros* e *Fanny e Alexander*, enquadramentos que chegam a coincidir com o ponto de vista que teria um suposto espectador na plateia de um teatro. A necessidade do uso da cor vermelha em *Gritos e Sussurros* se aproxima mais dessa questão cenográfica aliada ao estilo e à direção de arte, sintonizada com o projeto estético e os aspectos relevantes desejados para o filme. Logo, para realizar a análise da obra, se torna primordial apresentar alguns pressupostos referentes à ambiência que serão utilizados para a investigação, de acordo com as finalidades propostas deste trabalho.

Pamela Howard, em *O que é Cenografia?*, discorre que a cor e a composição são pontos cruciais para a arte de um cenógrafo, em que, após a pesquisa do texto e do conhecimento do espaço cênico, o próximo desafio é compor e colorir o local com figuras e formas, criando uma visualidade cinética para o espetáculo. A conciliação entre a composição e a cor resulta na direção do olhar do espectador para os pontos focais de cada cena durante o transcorrer da obra.

Os objetos e os elementos não falam por si mesmos: devem ser posicionados em um relacionamento com o espaço e de uns com os outros, para terem eloquência e significado. A maneira pela qual a imagem é localizada transforma a realidade em arte. Em uma composição cênica, o objeto é muito mais do que seu caráter literal. Torna-se um emblema para o mundo oculto da peça, algo que está por trás, mas que apoia as palavras do ator. Sua força e apropriabilidade transmitirão um significado para além do que se vê, e também uma noção gratificante de beleza e autoridade. O objetivo é criar imagens visuais que cativem o espectador<sup>119</sup>.

A composição cenográfica pode se desdobrar para que o espectador unifique os atores e os objetos em um encadeamento de enunciados poéticos, em que de maneira análoga às formas e aos formatos, as cores possam se equilibrar no espaço. Estas podem direcionar a percepção do espectador para determinado ponto focal e orientá-lo para o significado da composição em face do posicionamento cuidadoso do enquadramento. Assiduamente, a compreensão da cor pode ser vista como um truque do olhar, sendo o que pode ser enxergado a distância pelo observador como uma única cor, na prática possa ser constituído por diversas

<sup>118</sup> BERGMAN, Ingmar. **Gritos e Sussurros**. Trad: Jaime Bernardes. Editora Nórdica: Rio de Janeiro, 2ª ed, 1973. p. 12-13.

<sup>119</sup> HOWARD, Pamela. **O que é Cenografia?**. Tradução Carlos Szlak. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2015. p. 125.

cores, apenas visíveis de perto<sup>120</sup> e o seu uso possa ser direcionado para liberar uma ressonância emocional<sup>121</sup>.

O discurso expresso pela cor pode ser aproveitado tanto para destacar os objetos em uma composição quanto para unificar o espaço, uma vez que o seu uso engenhoso pode ser evocativo e poderoso a ponto de criar um enunciado de peso, em que, às vezes, as características de um ambiente ao lado da sua atmosfera podem simplesmente sugerir uma cor dominante<sup>122</sup>. O diretor e o cenógrafo, somente por meio desses aspectos, podem mover os elementos e construir composições de cor realmente significativas, considerando a forma, o tamanho e a qualidade de cada item da mobília como um objeto escultural a ser cuidadosamente escolhido e posicionado.

As cores quando colocadas dentro de uma composição do espaço, estando totalmente unidas, não por acaso, mas por uma concepção e investigação rigorosa, podem apresentar uma qualidade metafísica de quietude, salientando o arranjo dos planos e as formas:

A cor – sua concepção e manipulação dentro da composição da imagem – é a ferramenta que modifica de maneira fluente e orgânica o espaço cênico. Os atores [...] podem ser vistos como ícones coloridos em movimento [...]. Eles têm o potencial, se assim dirigidos, para utilizar seus figurinos como elementos cênicos em movimento, o que é um grande recurso para o criador<sup>123</sup>.

A contribuição especial de um cenógrafo à produção se norteia pela sua capacidade de entender a estrutura da composição pictórica e associá-la à cor, fornecendo um equilíbrio entre claro e escuro, do contraste entre verticais, horizontais e diagonais, da colocação e do entrelaçamento dos formatos<sup>124</sup>; assim bem como sua sensibilidade relativa ao conhecimento de realçar ou não uma cor com luz extra e ao peso, o tom e o impacto de cada figurino, individualmente e no relacionamento com os outros<sup>125</sup>.

Jacques Aumont, ao relacionar luz e cor para compreender o pictórico no conteúdo fílmico, relativiza a História do Cinema, quando este começou a se compreender enquanto arte, porém não tendo sentido completo quando separado da História da Pintura. Em contraposição, Cinema e Pintura não empregam totalmente os mesmos meios e possuem uma estrutura distinta, dado que não visam a representar o espaço, o tempo e a ficção da mesma maneira. Para tanto,

---

<sup>120</sup> HOWARD, Pamela. **O que é Cenografia?**. Tradução Carlos Szlak. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2015. p. 126.

<sup>121</sup> Ibidem, p. 127.

<sup>122</sup> Ibidem, p. 128.

<sup>123</sup> Ibidem, p. 143.

<sup>124</sup> Ibidem, p. 136.

<sup>125</sup> Ibidem, p. 137.

o autor salienta que o colorido é diferente de cor, visto que o colorido está para a cor assim como o adjetivo está para o substantivo<sup>126</sup>:

Só um cinema não narrativo, uma cinetização da pintura pode ter por categorias formais os valores puramente plásticos tais como a pintura os conhece. É preciso, portanto, dar um passo atrás, renunciar a aprender imediatamente e em seu modo bruto esses valores no filme, voltar ao que, na fotografia, é o primeiro operador formal e, potencialmente, plástico, à luz. É preciso fazer um desvio pela luz<sup>127</sup>.

Para efetuar uma aproximação do conceito e do significado da luz no filme, Aumont destaca que, primeiramente, haveria respostas quanto a sua natureza que abrem a possibilidade de apontar as diferenças com a Pintura. Dessa maneira, o autor enumerou três empregos da função da luz na representação, sendo o primeiro deles a função simbólica que se rege pelo vínculo presente da luz na imagem concedendo um sentido, que pode se comportar à primeira vista como um princípio banal, porém, sempre havendo o vínculo com o sobrenatural, o sobre humano, a graça e a transcendência. A luz divina, que pode ter como modelo os raios de luz que saem das nuvens de modo abrupto, é um caso raro entre a maioria dos cineastas quando toma a forma do seu negativo: a sombra, em que são perceptíveis as variadas astúcias dos diretores para mostrá-la. No entanto, o simbolismo da luz no cinema é sempre um pouco rasteiro ou chapado, podendo ter como exemplo a sua redução condizente a um significado vago do princípio do Bem, dando a entender que a Pintura esgotou os seus possíveis ao fazê-la encarnar, sucessivamente, os valores materiais; enquanto que, nos cineastas mais pintores, a luz é pensada de forma contida, conforme um perigo permanente de ceder o símbolo demasiadamente<sup>128</sup>.

O segundo emprego da luz se dá pela função dramática, ligando-se à organização do espaço, mais precisamente à estruturação deste espaço como cênico, evidenciando que a luz ao banhar o conjunto da cena pode indicar profundidade, salientar e até mesmo definir os lugares das figuras, tendo como exemplo as sombras de personagens que oferecem a sua corporeidade. “Aqui, ao contrário da operação simbólica na qual a luz se produz sobretudo na forma de raio, a representação das fontes luminosas ganha uma importância nova, ligada a um trabalho de verossimilização”<sup>129</sup>. O cinema aprendeu desde cedo a singularizar certas zonas da imagem e da cena por uma iluminação apropriada para evidenciar significativamente certos elementos. O esforço dos primeiros câmeras foi o de escapar da iluminação chapada, sem contrastes e possibilidades de diferenciação, ao que parecia condenar todo o tipo de fontes luminosas

<sup>126</sup> AUMONT, Jacques. **O Olho Interminável** [cinema e pintura]. Tradução Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. (Coleção cinema, teatro e modernidade). p. 169.

<sup>127</sup> Ibidem, p. 172.

<sup>128</sup> Ibidem, p. 173.

<sup>129</sup> Ibidem, p.174.

disponíveis (luz solar, refletores, arcos de carbono, tubos de mercúrio). Sendo assim, o cinema não parou de encontrar fontes direcionais e o *cameraman* depois de aperfeiçoá-las se tornou diretor de fotografia.

A função atmosférica, terceiro emprego da luz, possivelmente pode não passar de uma derivação da função simbólica, no momento em que esta se torna fraca demais, já não respondendo a uma codificação forte e facilmente compreensível. Provavelmente essa função é a mais banal dos efeitos da luz, uma vez que todos os meios maciços de reprodução e representação se apoderaram dela, conseqüentemente quando o cinema retoma essa banalidade acaba por empobrecê-la ainda mais, transformando-a em um efeito barato. “No entanto, foi também através desse efeito que passou, indiscutivelmente, um dos empréstimos mais conscientes tomados pelo cinema à pintura”<sup>130</sup>, pois instigou os cineastas, principalmente aquelas que operam a câmera, a refletirem e dissertarem sobre a amplitude e a força dos meios expressivos fornecidos pela luz difundida. Corroborando esse processo de construção da luz e da composição tonal, Jacques Aumont cita o russo Vladimir Nilsen:

Primeiro, exposição da forma do objeto. Ou seja, sistematicamente, acentuação deste ou daquele aspecto do dito objeto: e.g., tratamento em volume ou tratamento em aplainado; segundo, exposição da textura do objeto: “uma superfície desigual, rugosa, revela sua textura quando é iluminada por uma luz intensiva, direta; um metal polido, em compensação, exige uma luz suave, difusa”; terceiro, fixação da tonalidade geral da imagem, de sua atmosfera. Tudo isso, sabidamente calculado em função da distribuição luz/sombra e da maior ou menor direcionalidade da luz<sup>131</sup>.

As três funções da luz podem coexistir no mesmo quadro e até mesmo no interior de um estilo ou de todo um período; entretanto, o essencial é que a luz, sem ser totalmente destituída de sua ressonância simbólica, circunstancialmente mística, transformou-se em um fenômeno natural, observável, reproduzível e modulável para todos os fins, inclusive como veículo privilegiado da diferença e relação do volume objetal<sup>132</sup>.

É na relação com a luz que se percebe melhor o paradoxo plástico do cinema, dado que o aparato cinematográfico é vítima da sua tecnicidade ao apreender bem demais a luz sem a necessidade de trabalhá-la; enquanto que a pintura ao fazer da luz um material plástico transforma-a em um elemento indispensável para a sua própria elaboração<sup>133</sup>.

O problema da iluminação e da luz em pintura [...] é, ao menos, um problema duplo. Há *mise en scène*, já que a luz, mais precisamente, a

---

<sup>130</sup> AUMONT, Jacques. **O Olho Interminável** [cinema e pintura]. Tradução Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. (Coleção cinema, teatro e modernidade). p. 175.

<sup>131</sup> Ibidem, p. 176.

<sup>132</sup> Ibidem, p. 177.

<sup>133</sup> Ibidem, p. 179.

iluminação, é um poderoso meio dramático e expressivo; mas também engenho e pensamento. Uma vez que a luz pictórica nunca é um dado, há sempre, no mínimo, uma dificuldade a ser resolvida: a reprodução de uma “matéria” diáfana e com um material [...] que, a priori, não se presta bem a isso. A vida real dessa resolução é não atacá-la frontalmente, e os gêneros pictóricos inteiros se esforçarão para figurar de maneira convincente os objetos em sua relação com a luz. Menos as fontes, geralmente ocultas, do que os objetos tocados pela luz, aqueles que a fazem cintilar, aqueles que, translúcidos, a alteram mais ou menos, aquele, rugosos ou lisos, que a fazem vibrar. A história da pintura é também a da multiplicação, quase, em certos momentos, da proliferação dos efeitos de realidade, de seu controle e de sua integração no espaço dramático de conjunto. Quanto à reprodução da própria luz, de seus trajetos, ela é mais difícil, um dos pontos altos da virtuosidade pictórica<sup>134</sup>.

Ao que concerne à cor percebe-se que existem três espécies de efeitos e de valores pensáveis que se conduzem pelo efeito simbólico, fisiológico ou psicológico<sup>135</sup>. Para exemplificar tal paradigma, pode-se situar a cor vermelha, que simboliza o fogo (o do Inferno), o calor e ainda o perigo<sup>136</sup>. Desse modo, qualquer que seja o sistema adotado, a película trai o olho ao reagir às cores da cena filmada de uma maneira que não é a sua. Com efeito, o olhar do espectador possui a capacidade de se reajustar perante a resposta, pois o que se pode observar como determinada cor será, praticamente, a reprodução de cores diferentes sobre um filme. Além disso, as diferentes emulsões e sistemas têm a tendência de favorecer uma cor estipulada para estabelecê-la como dominante.

Um filme, por um lado, pode produzir pequenas zonas de cor suficientemente identificáveis em detrimento, se for preciso, dos objetos suportes e, por outro, encontrar um princípio organizador que condicione essas zonas isoladas a se manterem juntas ao criar um sistema<sup>137</sup>. “Se a cor, no cinema, funciona, se ela tem uma função, é sempre da mesma maneira: ela funciona na expressão, ou não funciona [...], e que essa “expressão” seja frouxa ou acentuada, dominada ou furtiva, não muda nada”<sup>138</sup>. Desse modo, é necessário enriquecer e deslocar a cor e a luz para pensar o pictórico a partir do fílmico, buscando encontrar o olhar e o drama<sup>139</sup>.

Em *Gritos e Sussurros*, as diversas nuances da cor vermelha evidenciam a constituição dessas imagens pictóricas; contudo, a cena (Figura 01) que recebe destaque é aquela em que se torna possível visualizar a percepção da reprodução e a associação simbólica da obra *Pietà* (1499), de Michelangelo (Figura 02). O artista italiano esculpiu a representação da tristeza de Maria segurando Jesus crucificado em seu colo, sob a encomenda do cardeal francês Jean

<sup>134</sup> AUMONT, Jacques. **O Olho Interminável** [cinema e pintura]. Tradução Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. (Coleção cinema, teatro e modernidade). p. 178.

<sup>135</sup> Ibidem, p. 181.

<sup>136</sup> Ibidem, p. 182.

<sup>137</sup> Ibidem, p. 187.

<sup>138</sup> Ibidem, p. 190.

<sup>139</sup> Ibidem, p. 191.

Villiers, que desejava deixar um memorial adequado para si próprio na capela dos reis da França na Basílica de São Pedro.



Figura 01: Fotograma de Agnes e Anna fazendo uma alusão simbólica a obra *Pietà* (1499), de Michelangelo. Fonte: *Gritos e Sussurros* (1972).

De certo modo, a *Pietà* não era ainda um tema comum na arte renascentista, originando-se na Europa setentrional, mostrando-se extremamente difícil de ser tratada de maneira satisfatória sob o ponto de vista realista oposto ao expressionista do norte, no qual as distorções podem ser incorporadas no trabalho para aguçar o impacto emocional<sup>140</sup>. A escultura é irrevogavelmente convincente de uma maneira realística de se ver, porém esta característica é provocada por meio de ilusões de ótica: a Virgem é bem maior do que o seu filho, se ela estivesse de pé teria aproximadamente 2,13 metros de altura e, suas roupas são bastante volumosas, gerando um lugar largo e fundo para o descanso em seu colo e, em sequência, derramando-se para baixo, se espalhando pelas pedras próximas.

---

<sup>140</sup> HARRIS, Nathaniel. **A Arte de Michelangelo**. Tradução Susi Brandes Bluhm Sertã. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico S/A – Indústria e Comércio, 1981. p. 22.



Figura 02: Michelangelo, *Pietà*. 1498-99, mármore, altura 174 cm, base 195 cm, São Pedro, Roma.

Sendo a obra mais admirada de toda a Renascença, Michelangelo transformou a *Pietà*, a mais estranha dentre as poses, em uma forma piramidal concentrada através da combinação de altura e peso que resultam nesses possíveis truques. O mármore foi cortado e polido em um acabamento superior a qualquer um de seus outros trabalhos, em que as roupagens foram esculpidas como uma mostra agitada de dobras, vincos e pilhas de tecido, que podem ser vistos em alguns pontos que a textura é tão fina que chega a ser translúcida<sup>141</sup>. A Virgem e o Cristo são tocantemente jovens, particularizados por uma beleza juvenil e perfeita, o que evidencia seu virtuosismo impressionante ao observador, em sobreposição à emoção religiosa contida<sup>142</sup>.

<sup>141</sup> HARRIS, Nathaniel. **A Arte de Michelangelo**. Tradução Susi Brandes Bluhm Sertã. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico S/A – Indústria e Comércio, 1981. p. 24.

<sup>142</sup> *Ibidem*, p. 25.

A ideia de graça de Michelangelo, o belo espiritual, se reflete principalmente na expressão da Virgem, pois a atmosfera comovente é completada pela postura da madona, visto que o seu braço direito envolve com força o corpo do Cristo e a mão esquerda o apresenta, convidando o espectador à admiração. Na faixa sobre o peito da Virgem, o artista esculpiu a inscrição: *Michael Angelo Bonarrotus Florent[inus] faciebat*<sup>143</sup>, dando a entender que ele mesmo parecia ter se dado conta da grandeza que produzira e que nunca mais precisaria assinar outra obra. A exigência da obra fez Michelangelo exercitar seus conhecimentos anatômicos e a sua genial noção de espaço, o que ofereceu outra assinatura não tão visível: “a do anatomista cuja genialidade permitiu ocultar também aqui, de forma impressionante, estrutura anatômica de órgãos internos”<sup>144</sup>.

Gilson Barreto e Marcelo de Oliveira, em *A Arte Secreta de Michelangelo: Uma Lição de Anatomia na Capela Sistina*, assinalam que para o início de uma análise de uma estrutura tridimensional torna-se necessário levar em conta os diferentes contornos que uma estátua pode adquirir de acordo com o ângulo do observador, assim como os efeitos de luz e sombra que modificam a visualidade. Partindo da visão frontal da *Pietà*, percebe-se que Michelangelo talhou o mármore do mesmo modo anatômico que *A Embriaguez de Noé* (Figura 03), cena do primeiro grupo de imagens da Capela Sistina.



Figura 03: Michelangelo, *A Embriaguez de Noé* na abóbada da Capela Sistina, 1508-12, afrescos, Museu do Vaticano, Roma.

<sup>143</sup> Tradução nossa: O florentino Michelangelo Buonarroti que fez.

<sup>144</sup> BARRETO, Gilson; OLIVEIRA, Marcelo G. *A Arte Secreta de Michelangelo: Uma Lição de Anatomia na Capela Sistina*. São Paulo: Arx, 2004. p. 187.

A mão direita da Virgem que sustenta com força o corpo inerte tem os dedos abertos, colocando à mostra as costelas do Cristo, enquanto o braço direito deste aponta para o achado anômico e a faixa em que Michelangelo esculpiu o próprio nome passa por cima da estrutura<sup>145</sup>. A armação anômica (Figura 04) está contida em uma forma triangular na porção inferior da escultura (Figura 05), em que um dos lados desse triângulo é formado pelo dorso, a região glútea e a coxa direita de Jesus.

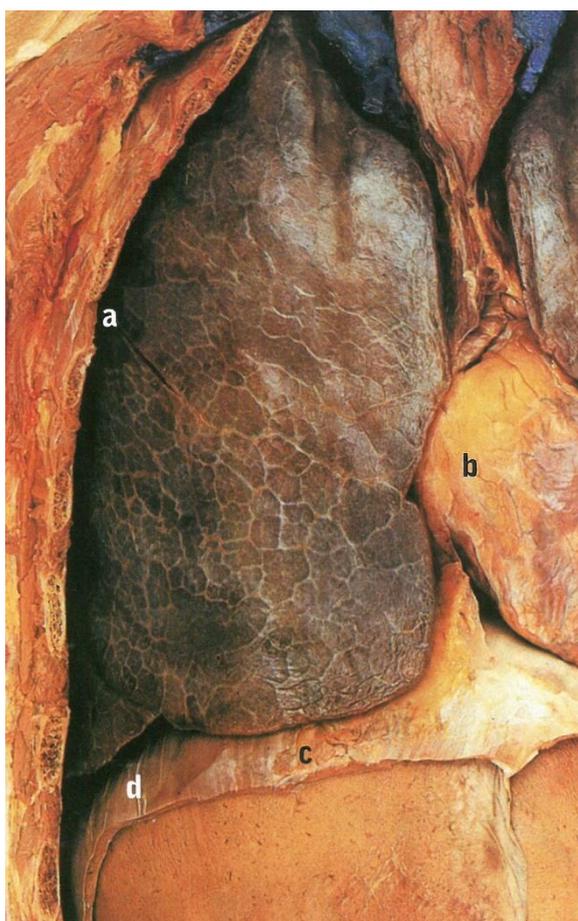


Figura 04: Digitalização da foto anatômica do hemitórax direito: (a) gradeado costal com as costelas seccionadas, (b) área cardíaca (contorno direito do coração), (c) diafragma, (d) seio costofrênico. Fonte: BARRETO, Gilson; OLIVEIRA, Marcelo G. **A Arte Secreta de Michelangelo: Uma Lição de Anatomia na Capela Sistina**. São Paulo: Arx, 2004. p. 189.

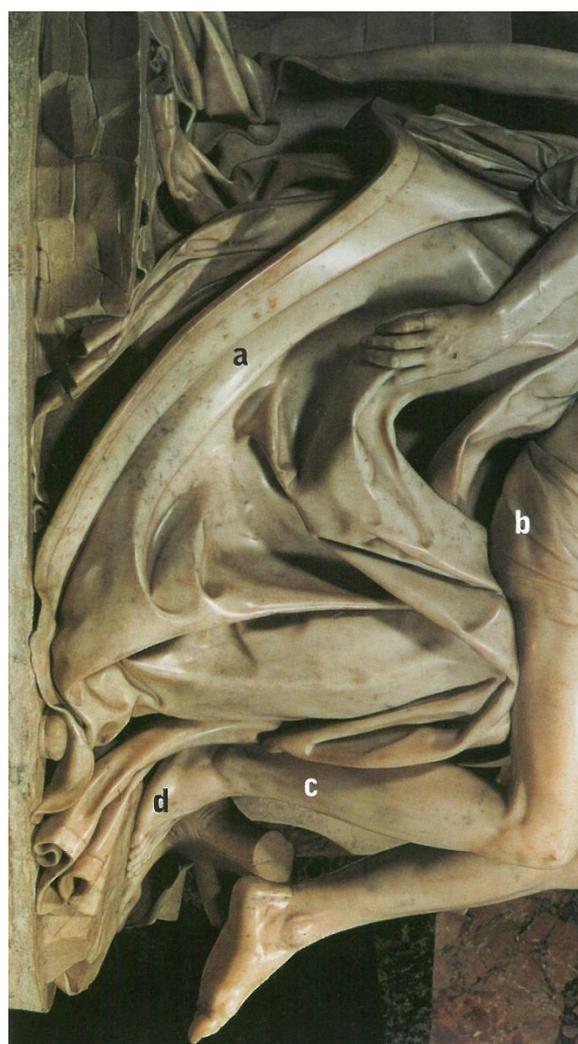


Figura 05: Digitalização da parte inferior da *Pietà* de Michelangelo. Fonte: **Secreta de Michelangelo: Uma Lição de Anatomia na Capela Sistina**. São Paulo: Arx, 2004. p. 189.

<sup>145</sup> BARRETO, Gilson; OLIVEIRA, Marcelo G. **A Arte Secreta de Michelangelo: Uma Lição de Anatomia na Capela Sistina**. São Paulo: Arx, 2004. p. 188-189.

A panturrilha e o pé direito deste compõem o segundo lado. O terceiro é constituído por uma linha sobre o manto da Virgem, um pouco arqueada, que começa nos pés de Cristo e se eleva até a extremidade esquerda da estátua. Nesse ‘triângulo’ encontra-se a representação do corte frontal do hemitórax direito. Abaixo do pé direito de Jesus se observam, nas dobras do manto, duas costelas seccionada. Para compreender melhor esse ‘quebra-cabeça’, compare os detalhes da imagem da *Pietà* e de *A Embriaguez de Noé*<sup>146</sup> (Figura 06 e 07).

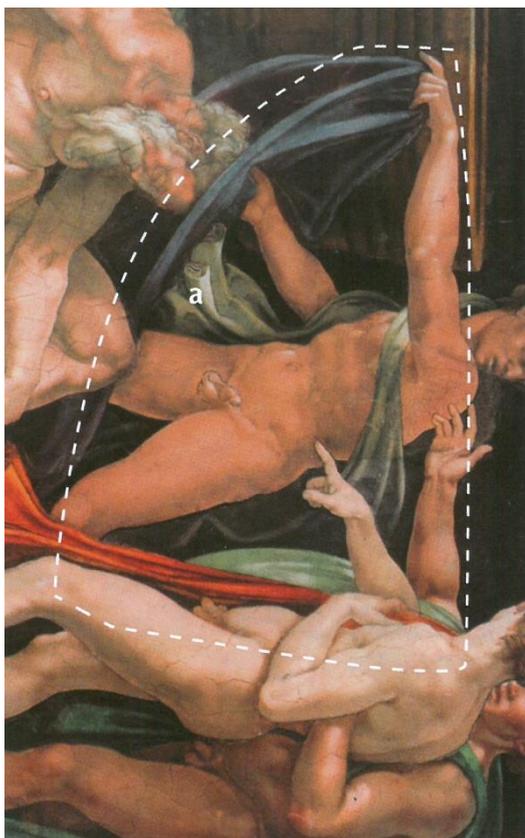


Figura 06: Digitalização de parte da *A Embriaguez de Noé* de Michelangelo. Fonte: Fonte: BARRETO, Gilson; OLIVEIRA, Marcelo G. *A Arte Secreta de Michelangelo: Uma Lição de Anatomia na Capela Sistina*. São Paulo: Arx, 2004. p. 97.

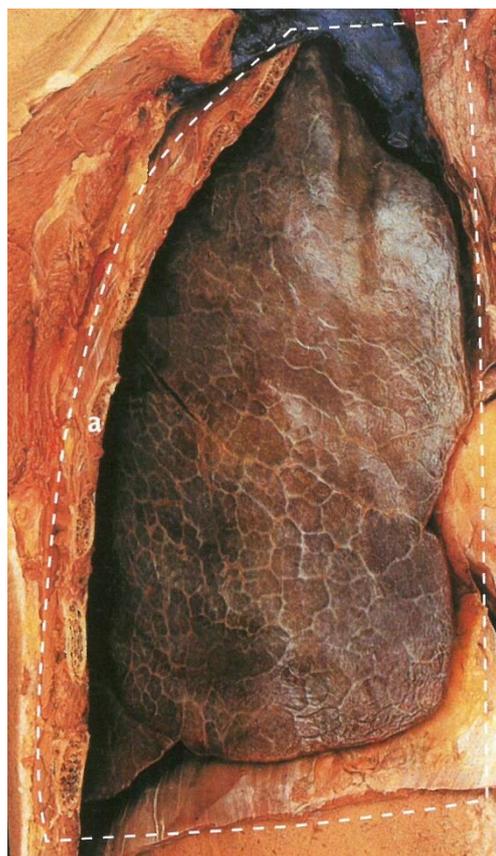


Figura 07: Digitalização da foto anatômica do hemitórax direito. Fonte: Fonte: BARRETO, Gilson; OLIVEIRA, Marcelo G. *A Arte Secreta de Michelangelo: Uma Lição de Anatomia na Capela Sistina*. São Paulo: Arx, 2004. p. 97.

A *Pietà* arquitetada em *Gritos e Sussurros* abre a possibilidade de uma leitura guiada pelos paradigmas já levantados sobre a luz e a cor alicerçados a respeito do tema complementar do lamento, realizando também uma ligeira oscilação ansiosa do espírito. Possivelmente, a estátua queira transparecer uma previsão ou prefiguração que a Virgem tem da paixão do Filho

<sup>146</sup> BARRETO, Gilson; OLIVEIRA, Marcelo G. *A Arte Secreta de Michelangelo: Uma Lição de Anatomia na Capela Sistina*. São Paulo: Arx, 2004. p. 191.

que se liga imediatamente ao lamento: “o gesto demonstrativo da mão de Nossa Senhora diz que a previsão se tornou, infelizmente, verdadeira. É um arco de tempo do passado ao futuro, que exclui o momento do presente, da realidade do fato”<sup>147</sup>. A composição piramidal pode indicar o retorno do conceito divino, que ao transcender a dor confere a piedade humana; concomitantemente, o objetivo de obter movimento sem descrevê-lo como fato físico provoca o olhar pensativo fixo diante de si.

Segundo Argan, o demasiadamente acabado de Michelangelo é o oposto metafísico que quer ir além do real, se movendo a partir do tema neoplatônico e superando seu limite humanista de pensamento antigo renascido para germinar o ritmo da desarticulação do corpo caído rompendo o equilíbrio natural. “As imagens são concebidas em uma dimensão que está além da realidade natural, além do espaço: a luz deve fluir sobre a forma polida sem penetrar nela, o ar não deve envolvê-la e nem ofuscá-la”<sup>148</sup>, como se fosse um sonho ditado pela aspiração de um mundo puramente espiritual concernente a uma existência de que alma e corpo se equivalem a expressões diversas de um mesmo significado<sup>149</sup>.

## 2. Índices de Análise da Trilha Sonora

Ao lado de imagens e diálogos psicologicamente penetrantes, Bergman nos oferece um terceiro plano, um aural, com trilha sonora que mescla diálogos, música clássica, uma rica variedade de efeitos sonoros, como o marcante som do relógio onipresente, e até mesmo o silêncio. A relação do diretor sueco com a música se deu ainda na infância, graças a um pequeno piano que havia em sua casa. Sua mãe, vendo o interesse da criança pelo instrumento, contratou um professor de piano; no entanto, devido a uma rotina diária praticando músicas infantis, como “*Hopp, hopp, hopp! Pferdchen lauf Galopp!*”, aliada a uma inaptidão musical, Bergman se afastou da atividade, embora sem perder o encanto de ouvinte<sup>150</sup>. Posteriormente, já na vida adulta, Bergman foi contratado para uma temporada na Ópera Royal Sueca, quando desenvolveu um amor por Chopin, Schubert, Mozart, Beethoven, Bach e Wagner.

Em *Gritos e Sussurros*, além dos tons vermelhos perceptíveis em todo o decorrer da película, outros dois elementos compõem a narrativa cinematográfica, mesmo que de forma discreta: a *Mazurka em Lá menor, Op. 17, nº 4*, de Chopin, e a *Sarabanda Suite nº 5*, de Bach. Ambas as músicas se constituem no filme como temas por meio da repetição musical, seja

<sup>147</sup> ARGAN, Giulio Carlo. **História da Arte Italiana**: De Michelangelo ao Futurismo – v. 3. Tradução Wilma de Katinszky. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p. 27.

<sup>148</sup> Ibidem, p. 28.

<sup>149</sup> Ibidem, p. 229.

<sup>150</sup> LUKO, Alexis. *Sonatas, Screams, and Silence: Music and Sound in the Films of Ingmar Bergman*. New York: Routledge, 2015. Arquivo Kindle. p. 03.

diegeticamente, fazendo parte do universo envolvendo as personagens; ou extradiegeticamente, em que apenas o espectador pode ouvi-la. Dessa maneira, algumas pressuposições referentes à trilha sonora do objeto de pesquisa deste trabalho se fazem necessárias para a realização da análise.

Michel Chion, em seu livro *A audiovisual: som e imagem no cinema*, pondera acerca da ilusão do audiovisual, que se encontra no centro da relação mais importante entre o som e a imagem, podendo levar a uma analogia de valor acrescentado. O fenômeno de valor acrescentado funciona no âmbito do sincronismo imagem/som por meio da síncri-se, permitindo estabelecer uma assimilação imediata e necessária entre qualquer coisa que se vê e que se ouve, em que tudo aquilo que no ecrã causa choque adquire com o som uma consistência e uma materialidade que impõe. No entanto, tudo no cinema é vococêntrico, mais necessariamente, verbocêntrico, já que a palavra pode dar ênfase à visão ao guiar o olhar<sup>151</sup>, aspecto que pode ter como exemplo um narrador de um filme, seja de ficção ou documentário, que conduz a visão do espectador para a especificidade daquilo que deseja destacar.

A síncri-se é acentuada através dos pontos de sincronização, que são definidos em uma cadeia audiovisual por meio da fixação no instante, cunhado do encontro síncrono entre um momento sonoro e um visual. A emergência dos seus significados obedece largamente a leis gestaltistas, sobressaindo-se numa sequência: (1) enquanto dupla ruptura inesperada e síncrona no fluxo audiovisual, característica da lógica externa que acusa efeitos de descontinuidade e ruptura; (2) como pontuação preparada à qual chegam os caminhos inicialmente separados do som e da imagem (ponto de sincronização de convergência); (3) pelo seu caráter físico, que pode ser exemplificado quando o ponto de sincronização recai sobre um grande plano que cria um efeito visual fortíssimo ou quando o próprio som tem mais volume do que os outros e (4) através do seu caráter efetivo e semântico, como uma palavra no diálogo que tem um sentido forte que, ao ser dita de certa maneira, pode oferecer o lugar de um ponto de sincronização importante com a imagem<sup>152</sup>.

Um ponto de sincronização pode ser o encontro de elementos de natureza muito variável, como um corte visual na imagem e de uma palavra ou de um grupo de palavras especialmente sublinhadas no comentário em voz *off*. “O ponto de sincronização é, com efeito, o lugar onde o arco audiovisual encontra o solo e se eleva de novo”<sup>153</sup>, tendo sempre um sentido

---

<sup>151</sup> CHION, Michel. *A Audiovisão: Som e Imagem no Cinema*. Lisboa: Texto & Grafia, 2011. Escala, 2013. p. 14.

<sup>152</sup> *Ibidem*, p. 51.

<sup>153</sup> *Ibidem*, p. 52.

em relação ao conteúdo da cena e à dinâmica do filme em geral, fraseando a cadeia audiovisual e proporcionando os encontros verticais entre os elementos.

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

valor expressivo e informativo com que um som enriquece uma determinada imagem, até dar a crer, na impressão imediata de que dela se tem na recordação que dela se guarda, que essa informação ou essa expressão decorre “naturalmente” daquilo que vemos e que já está contida apenas na imagem. E até dar a impressão, eminentemente injusta, de que o som é inútil e de que reforça um sentido que, na verdade, ele dá e cria, seja por inteiro, seja pela sua própria diferença com aquilo que se vê<sup>154</sup>.

Logo, a música pode proporcionar um efeito empático ao manifestar diretamente a sua participação na emoção da cena, concedendo ritmo e tom adaptados, isto em função dos códigos culturais da tristeza, da alegria, da emoção e do movimento; ou um efeito anempático, em que a música exprime uma indiferença ostensiva relativa à situação<sup>155</sup>. O autor também discorre que pode existir músicas que não se encaixam nas categorias citadas acima, o que ocasiona um sentido abstrato ou uma mera função de presença, em todo caso, sem ressonância emocional<sup>156</sup>.

A percepção do movimento e imobilidade são sempre fundamentalmente diferentes ao se comparar imagem e som, uma vez que o som implica, precisamente e por natureza, um deslocamento e uma agitação, ainda que mínimo, no primeiro contato com a mensagem audiovisual é o olho que se mostra mais ágil espacialmente e o ouvido mais ativo temporalmente<sup>157</sup>.

Dos diferentes efeitos do valor acrescentado, um dos mais importantes se refere à percepção do tempo na imagem, que se comporta como suscetível de ser consideravelmente influenciada pelo som. Chion desenvolveu três aspectos para delinear esse paradigma: (1) Animação temporal da imagem, em que “a percepção do tempo da imagem é dada pelo som mais ou menos fino, pormenorizado, imediato e concreto – ou, pelo contrário, vago, flutuante e amplo”<sup>158</sup>; (2) Linearização Temporal dos Planos, em que o som impõe uma ideia de sucessão, que pode ser enxergado na mudança de um plano para outro, sendo o segundo plano imageticamente diferente do anterior e ambos são unidos pelo som; (3) Vetorização, que é mais

---

<sup>154</sup> CHION, Michel. **A Audiovisão: Som e Imagem no Cinema**. Lisboa: Texto & Grafia, 2011. Escala, 2013. p. 12.

<sup>155</sup> Ibidem, p. 14.

<sup>156</sup> Ibidem, p. 15.

<sup>157</sup> Ibidem, p. 16.

<sup>158</sup> Ibidem, p. 18.

satisfatoriamente exemplificado pelo prólogo de *Persona* (1966), uma vez que é o som que proporciona a ideia de continuidade ao criar um sentimento de iminência expectativa orientada para o futuro.

A temporalização, similarmente, depende do modelo de ligação entre o som e imagem, assim como da distribuição dos pontos de sincronização, dado que é necessário um mínimo de condições para a sua ocorrência. O autor também identifica os pontos de escuta no sentido espacial e subjetivo, primeiramente, delineando o conceito de ponto de escuta, de acordo com autor, nota-se que a sua definição é delicada e ambígua, visto que seu estabelecimento é derivado da noção de ponto de vista. No cinema, o ponto de vista pode se dar pela perspectiva do espectador, no sentido espacial do termo; ou pela concepção da personagem, inserindo o significado subjetivo. À vista disso, o autor examina por comparação a noção de ponto de escuta por meio desses dois vieses: o espacial, que se refere à origem da fonte sonora presente no filme identificável pelo espectador e o subjetivo, atribuído a uma personagem que em dado momento também se torna ouvinte, assim como o público<sup>159</sup>.

A terminologia da música clássica ocidental adentra em um contraponto que se estabelece pelo modo de escrita, que pensa as diferentes vozes simultâneas obrigadas a serem seguidas, cada uma delas, no seu desenrolar horizontal, coordenando simultaneamente com as outras vozes, porém se individualizando. A harmonia considera o ponto de vista vertical, o das relações de cada nota com as que se ouve ao mesmo tempo, em que todas juntas formam acordes e regem a condução das vozes, ponto obtido pelos acordes verticais. A aprendizagem da escrita da música clássica comporta essas duas disciplinas, sendo que a maior parte das obras, a partir de um certo período, combina mais ou menos na sua escrita essas duas dimensões que são difíceis de se dissociar em sua totalidade<sup>160</sup>.

A música no cinema pode desempenhar um importante papel de pontuação<sup>161</sup>, no qual a música clássica ocidental abre a possibilidade de se conduzir pelas cadências evitadas, que se arranjam através da inflexão melódica e da progressão harmônica, fazendo com que se antecipem antes de serem subitamente afastadas. Na cadeia audiovisual existem pontos de sincronização evitados que às vezes são mais destacados do que aqueles que são realmente realizados, dado o motivo de que podem ser fabricados mentalmente pelo audioespectador<sup>162</sup>.

---

<sup>159</sup> CHION, Michel. **A Audiovisão: Som e Imagem no Cinema**. Lisboa: Texto & Grafia, 2011. Escala, 2013. p. 73-74.

<sup>160</sup> *Ibidem*, p. 35.

<sup>161</sup> *Ibidem*, p. 45.

<sup>162</sup> *Ibidem*, p. 52.

Como exemplo, pode-se citar a trilha sonora, que se divide em vozes, ruídos, música e silêncio, em que quase sempre há a oportunidade de alcançar os significados implícitos e sintomáticos. Salienta-se que os significados implícitos se dão por meio da experiência fílmica, criando a viabilidade de constituir significados encobertos ou simbólicos, que são sentidos de maneira inevidente e podem ser reconhecidos como problemas ou questões, porém, ao procurar construí-los, o espectador deve ter em vista a sua coerência com os sentidos literais. Já os significados sintomáticos norteiam alguns elementos da obra que podem escapar à intencionalidade do autor ou dos autores, estando divulgados involuntariamente, expressando acepções reprimidas ou sintomáticas<sup>163</sup>.

Logo, é preciso evidenciar a investigação através da interdependência da imagem e do som, em como ambas dialogam para produzir os efeitos desejados para o cineasta; o que pode levar à compreensão da relação do objeto com a filosofia existencialista aqui proposto, apreendendo como Ingmar Bergman discutiu os temas da morte, da angústia, do tempo e de Deus através dos recursos fílmicos.

### **3. Pressupostos Existencialistas para a Investigação da Obra Bergmaniana**

Como apontado no capítulo anterior, a filmografia de Ingmar Bergman abrange temas variados que podem concernir desde os aspectos relevantes da tradição romântica sueca, perpassando pelos grandes conflitos das relações humanas, como a velhice, a solidão, o medo da morte, a incapacidade de comunicação e a desavença com Deus; incluindo, do mesmo modo, as reminiscências da infância, a crise dos relacionamentos afetivos e a falência dos mesmos. Indo além, o cineasta sueco também se preocupou com os pontos formais da sua arte, dado que desenvolveu uma estética pessoal e inconfundível.

Um dos pontos cruciais da obra bergmaniana é a sua aproximação da condição humana, similarmente a pergunta pela sua origem, sua natureza e o seu fim, a partir de uma perspectiva existencial carregada de simbolismo, situando o indivíduo enquanto ser existente. Bergman reflete e nos faz pensar através de seus filmes, evidenciando claramente sua subjetividade e por meio do recurso audiovisual discutiu problemas existenciais. Seu pensamento pode ser distinguido como uma finalidade em recuperar questionamentos referentes à metamorfose interior, que ainda se encontram no mundo da sétima arte, tornando inegável a relação entre sua obra e as perspectivas da filosofia existencialista.

---

<sup>163</sup> BORDWELL, David. *Making Meaning: inference and rhetoric in the interpretation of cinema*. Boston: Harvard University Press, 1991. p. 8-9.

Durante a década de 1940, a maior parte da produção cinematográfica mundial, abarcando as comédias, se ocupou de modo relativo com o conflito bélico e as suas consequências. Enquanto que, na neutra Suécia, o jovem Ingmar Bergman passava longas horas conversando com outros intelectuais nos círculos literários existencialistas no bairro de Gamla Stan, localizado em Estocolmo. Além da árdua realidade do conflito em si, os encontros do grupo versavam sobre a fragilidade da condição humana, a presença do mal no mundo, as questões relativas a Deus e ao homem<sup>164</sup>. Todas essas indagações haviam preocupado Bergman desde a infância, principalmente devido aos sermões ensinados por seu pai e que posteriormente se tornariam uma constante em seu discurso cinematográfico.

Jordi Puigdomènech López, em *Ingmar Bergman: El Último Existencialista*, cita um fragmento de um artigo do crítico argentino José Agustín Mahiue para assinalar que a angústia metafísica do cineasta sueco, que se revela em uma estética de comoção interior, tem raízes incontestáveis na tradição religiosa nórdica, assolada em seus fundamentos racionais, porém persistente em sua origem irracional. Para alguns críticos, o problema da solidão ontológica está na base e é, concomitantemente, o limite da filosofia bergmaniana, adentrando na filosofia kierkegaardiana e nos representantes do existencialismo moderno<sup>165</sup>.

A infância proporcionou ao diretor sueco a elaboração de um pensamento que costumou perpassar, frequentemente, pela morte e a misteriosa presença do mal no mundo, especialmente essa estranha maldade que habita no interior do indivíduo. No entanto, o interesse formal de Ingmar Bergman pela filosofia da existência apenas teve seu início após o contato com o grupo de intelectuais kierkegaardianos<sup>166</sup>. Lopez discorre que o existencialismo presente na filmografia bergmaniana pode ser encontrado através da análise das personagens com características peculiares, que são acentuadas de acordo com o momento do diretor, dividindo-se em cinco fases<sup>167</sup>:

- Obras de Juventude (1945-1948): nesta primeira etapa, apresentando filmes como *Crise*, *Chove Sobre o Nosso Amor*, *Um Barco para a Índia*, *Música na Noite* e *Porto*, o cinema de Ingmar Bergman questionou certos códigos éticos vigentes na sociedade de seu tempo e alguns dos valores religiosos herdados de seu pai, o pastor protestante Erik

---

<sup>164</sup> LÓPEZ, Jordi Puigdomènech. *Ingmar Bergman: El Último Existencialista*. 2. ed. Madrid: Ediciones JC, 2007. p. 48.

<sup>165</sup> Ibidem, p. 49.

<sup>166</sup> Ibidem, p. 50.

<sup>167</sup> Ibidem, p. 10-12.

Bergman. Nesse primeiro período, portanto, o diretor sueco refutou qualquer forma de autoridade moral, independentemente de seu signo ou origem.

- Obras de Conteúdo Psicológico (1948-1955): na segunda etapa, evidenciando obras como *Prisão*, *Sede de Paixões*, *Rumo à Alegria*, *Juventude*, *Quando as Mulheres Esperam*, *Mônica e o Desejo*, *Noites de Circo*, *Uma Lição de Amor*, *Sonhos de Mulheres* e *Sorrisos de uma Noite de Amor*, surge uma incipiente angústia existencial do então diretor sueco ainda jovem, alimentada não apenas pela herança cultural e religiosa recebida, mas também por suas próprias experiências.
- Obras de Conteúdo Simbólico (1956-1963): no terceiro momento da filmografia se torna evidente o alicerce de um cineasta mais maduro e em pleno domínio das técnicas cinematográficas, concentrando filmes como *O Sétimo Selo*, *Morangos Silvestres*, *No Limiar da Vida*, *O Rosto*, *A Fonte da Donzela*, *O Olho do Diabo*, *Através de um Espelho*, *Luz de Inverno*, *O Silêncio*, nos quais se encontra uma inquietante busca intelectual e religiosa, seguindo, em grande parte, a esteira de alguns aspectos da filosofia existencialista.
- Obras de Expressão Crítica (1964-1980): o quarto período, com a produção das obras *Para não Falar de Todas Essas Mulheres*, *Persona*, *A Hora do Lobo*, *Vergonha*, *O Rito*, *Gritos e Sussurros*, *Cenas de um Casamento*, *A Flauta Mágica*, *Face a Face*, *O Ovo da Serpente*, *Sonata de Outono*, *Da Vida das Marionetes*, caracteriza-se por uma abordagem ao existencialismo agnóstico, processo que se confirmou pela correspondência que o cineasta manteve, em 1960, com Albert Camus. Contudo, longe de consumir a identificação do diretor sueco com esse movimento existencialista, depois dessa primeira abordagem, a reflexão de Bergman acaba levando a um beco sem saída, em um amargo desespero e numa crítica aberta de valores, ou melhor, a ausência deles na sociedade contemporânea.
- Obras de Reconstrução Genealógica (1981-...): finalmente ao que parece ser a quinta e última etapa, por meio dos filmes *Fanny e Alexander*, *Depois de um Ensaio*, *O Rosto de Karin*, *As Melhores Intenções*, *Crianças de Domingo*, *Na Presença de um Palhaço*, é sentido novamente o peso da religiosidade herdada da figura do progenitor de Ingmar Bergman, porém tem-se a ambivalência do crivo de uma vida enriquecida com base na busca intelectual e na experiência existencial própria e outra.

O decurso do processo de maturação do existencialismo presente na obra bergmaniana não sofreu somente a influência de Søren Kierkegaard, mas também a de Albert Camus e Jean-

Paul Sartre, alternando entre períodos de profunda religiosidade com outros que se aproximam de um agnosticismo amargo. Torna-se possível articular que a fé e a dúvida coexistem no próprio indivíduo e na filmografia de Bergman, mesmo que a trilogia dos filmes de câmara (*Através de um Espelho, Luz de Inverno e O Silêncio*) tenha marcado uma transição para uma predominância do existencialismo agnóstico que durou quase vinte anos, situando a quarta fase da filmografia com as Obras de Expressão Crítica, à exceção de algumas pequenas concessões feitas à religiosidade em dois filmes: *Gritos e Sussurros* e *A Flauta Mágica*<sup>168</sup>.

Em *Gritos e Sussurros*, filme que se comporta como objeto de investigação deste trabalho, reaparece na filmografia bergmaniana algo cabível de uma análise que se direciona a uma auréola de esperança que poderia ser chamada de “santidade humana”, em que o símbolo utilizado para representá-la procede de uma percepção da reprodução e a associação simbólica da obra *Pietà* (1499), de Michelangelo, como já dito, sugerindo uma ligeira oscilação entre a angústia existencial e o olhar nostálgico em direção a uma fé, de longe, já perdida<sup>169</sup>. Logo, de acordo com esses pressupostos levantados e essa possível reaproximação do cineasta sueco com o divino, a filosofia existencialista de Søren Kierkegaard será a base para se apreender como Bergman trabalhou os temas da morte, da angústia, do tempo e de Deus.

O substrato comum que se encontra em toda a filmografia do cineasta sueco é a preocupação com a existência, uma existência que, como acontece no pensamento de Kierkegaard, transcende os limites da mera razão<sup>170</sup>:

Os personagens dos meus filmes são exatamente como eu, quer dizer, animais movidos por instintos e que, no melhor dos casos, pensam quando falam. Nos meus filmes, a capacidade intelectual é relativamente reduzida. O corpo constitui a parte principal, com um pequeno espaço para a alma. A matéria de meus filmes são as experiências da vida, cujo suporte intelectual e lógico é muitas vezes ruim<sup>171</sup>.

Do modo como sucede em Kierkegaard, Ingmar Bergman visa compreender que pensar o ser de um modo excessivamente genérico, perdendo de vista o indivíduo como ser existente, assemelha-se a uma perda das reviravoltas que levam ao esquecimento do ser. Ao partir do ser humano concreto que vive, sofre e pensa, o diretor sueco construiu suas ficções cinematográficas, que sucessivamente se desdobram nas diferentes possibilidades do indivíduo, no que Kierkegaard nomeou de os três estádios da existência: o estádio estético, o estádio ético

<sup>168</sup> LÓPEZ, Jordi Puigdomènech. *Ingmar Bergman: El Último Existencialista*. 2. ed. Madrid: Ediciones JC, 2007. p. 50.

<sup>169</sup> Ibidem, p. 62.

<sup>170</sup> Ibidem, p. 51.

<sup>171</sup> BJORKMAN, Stig; MANNIS, Torsten; SIMA, Jonas. *O Cinema Segundo Bergman*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1977. p. 154.

e o estágio religioso<sup>172</sup>. Não procurando reduzir a obra bergmaniana a qualquer um desses estádios, pode-se, contudo, perpassá-los e apontar alguns paralelos entre ambos.

### 3.1 O Existencialismo de Søren Aabye Kierkegaard

Régis Jolivet, em *As Doutrinas Existencialistas: De Kierkegaard a Sartre*, situa dois aspectos do existencialismo, que pode significar ou a corrente filosófica, dentro da qual múltiplas doutrinas têm se desenvolvido, ou o fenômeno sociológico. Pretendendo focar no aspecto doutrinário do existencialismo, o autor procurou demonstrar as suas origens mais próximas e descrever suas formas mais características, tendo um objetivo de ordem histórica<sup>173</sup>. Logo, Jolivet define o existencialismo como: “o conjunto de doutrinas segundo as quais a filosofia tem como objetivo a análise e a descrição da existência concreta, considerada como ato de uma liberdade que se constitui afirmando-se e que tem unicamente como gênese ou fundamento esta afirmação de si”<sup>174</sup>.

Ao que concerne o existencialismo kierkegaardiano, falar das suas origens é abordar um plural discutível que tem apenas uma origem, que no caso é a realidade existencial de Søren Aabye Kierkegaard. O filósofo tomou a sua personalidade concreta, a do indivíduo que já era antes de se decidir unicamente “Indivíduo” e o assumiu como tema central da sua doutrina<sup>175</sup>. O pensamento de Kierkegaard formou-se, sobretudo, através de um exame profundo e persistente da sua própria personalidade permeada pela luta de consciência, relativa às condições do seu próprio existir e não da existência em geral. Sobre esse ponto Kierkegaard insistirá por toda a sua vida, sendo que “o “existir do Indivíduo” e a consciência refletida desse existir chegam a ser para ele condição absoluta da filosofia e até a sua única razão de ser”<sup>176</sup>.

Para corroborar esse aspecto da análise, pode-se discorrer que toda a sua obra não é senão uma expressão da sua própria vida, se constituindo em um esforço para aproximar-se da própria verdade<sup>177</sup>, na qual a filosofia adquire um caráter de reduplicação da sua personalidade concreta, tendo como fio condutor o conhecimento próprio aumentado em profundidade para conhecer o restante: o homem, o mundo e Deus<sup>178</sup>. No entanto, a obra de Kierkegaard explanou a filosofia, contradizendo-a, mas também a deixando conhecida e ultrapassando o próprio

<sup>172</sup> LÓPEZ, Jordi Puigdomènech. *Ingmar Bergman: El Último Existencialista*. 2. ed. Madrid: Ediciones JC, 2007. p. 113.

<sup>173</sup> JOLIVET, Régis. *As Doutrinas Existencialistas: de Kierkegaard a Sartre*. Porto: Livraria Tavares Martins, 1975. p. 01.

<sup>174</sup> Ibidem, p. 21.

<sup>175</sup> Ibidem, p. 33.

<sup>176</sup> Ibidem, p. 34.

<sup>177</sup> Ibidem, p. 35.

<sup>178</sup> Ibidem, p. 36.

filósofo. Seus temas fundamentais se concentram no fracasso dos sistemas, no paradoxo e no absurdo, no desespero e na angústia, no abandono do *homo naturalis* e no compromisso do *homo christianus*, no sentido do risco e no drama do indivíduo, no valor exclusivo da subjetividade e na incerteza absoluta do “objetivo”. Posteriormente, ao lado de alguns filósofos, como Nietzsche e Husserl, Kierkegaard viria a ter ressonâncias imprevistas no contexto das novas doutrinas existencialistas, estando incontestavelmente na origem do movimento existencialista contemporâneo, sendo de certa maneira o efeito ou a consequência deste movimento<sup>179</sup>.

O existencialismo, para Kierkegaard, é antes de mais nada uma forma de necessidade, tornando-se definição de sua própria intencionalidade. O indivíduo ao olhar para si mesmo, para o seu interior, possuindo a carência de se questionar para obter um conceito de si próprio, abre a possibilidade de chegar a um conceito do outro, inserindo a subjetividade como critério e a verdade da objetividade:

Homem-problema para si mesmo, Kierkegaard nunca deixou de se interrogar e de se analisar a si próprio. Para ele, a filosofia resumia-se em tomar consciência, por forma cada vez mais penetrante, através de um profundo conhecimento da sua própria existência, das exigências absolutas de uma existência autêntica<sup>180</sup>.

A posição existencialista de Kierkegaard se desdobra em uma negação do racionalismo hegeliano, encontrando-se de maneira perceptível em seus escritos as críticas referidas a Hegel. Contudo, do ponto de vista histórico, a obra kierkegaardiana se origina nas próprias delimitações do sistema hegeliano, se transformando em um fruto da desilusão causada por este sistema<sup>181</sup>. O existencialismo kierkegaardiano, mesmo sendo anti-racionalista, sob essa percepção pode ser considerado racionalista, já que devido ao racionalismo que Kierkegaard iniciou a especulação. Esse racionalismo ainda subsiste na própria filosofia da existência, mesmo o filósofo dinamarquês contrariando a teoria racionalista de Hegel, esta se comporta como uma alavanca do seu próprio pensamento e Kierkegaard faz uso de alguns aspectos dessa oposição para fomentar a sua própria teoria.

A filosofia do Indivíduo e do Único aparece assim como a decepção de um hegeliano fascinado pela ideia do Saber absoluto, que traz no coração a nostalgia do Sistema, mas que, descobrindo o existente e vendo que ele é

---

<sup>179</sup> JOLIVET, Régis. **As Doutrinas Existencialistas**: de Kierkegaard a Sartre. Porto: Livraria Tavares Martins, 1975. p. 31.

<sup>180</sup> Ibidem, p. 37.

<sup>181</sup> Ibidem, p. 39.

irredutível, mantém a lucidez bastante para compreender que esse contingente é soberanamente interessante e importante<sup>182</sup>.

Essa tensão dialética está conforme a doutrina de Kierkegaard, em que, a partir dessa descoberta, o filósofo rejeita não apenas o racionalismo hegeliano, mas qualquer sistema; aspecto que decorre da concepção de que o sistema instiga a atingir a perfeição lógica que acaba por eliminar o sentido real, lançando uma sombra sob o problema e se esquecendo do mesmo. Kierkegaard pressupõe a filosofia como forma de afirmação única da expressão da existência, em que, se a filosofia, por definição, almeja o abstrato se deparando com a existência enxerga-se compelida a pensá-la como abolida e como não-existente. Esse paradigma adentra em uma luta mortal entre a existência e o pensamento, que é causada pela realidade pensada (abstrata) que nunca passa de uma possibilidade.

A filosofia se constitui apenas de um universo de possíveis, “assim se compreende que, da mesma forma que sistema e existência, também filosofia e existência não possam pensar conjuntamente”<sup>183</sup>, uma vez que a existência estabelece o mundo da contingência radical. A condição do pensamento real procede do ser existencial e vivido, em que o saber terá de formar conjuntamente com o ser somente uma única e mesma coisa, o que convém referir a influência do Cristianismo, impregnado de Luteranismo, no pensamento kierkegaardiano, que encerra todo o drama da melancolia, se estabelecendo como dicotomia de causa e efeito<sup>184</sup>.

A partir desses pressupostos, observa-se que a interioridade do indivíduo, visto como ser singular, é o que se sobressai no pensamento de Kierkegaard, sendo as ações na realidade objetiva um reflexo da sua subjetividade. Sartre expressou o reconhecimento dessa interioridade, sintetizando o conceito de existência para a filosofia kierkegaardiana:

A vida subjetiva, na própria medida em que é vivida, não pode jamais ser objeto de um saber; ela escapa, em princípio ao conhecimento... essa interioridade que pretende afirmar-se contra toda filosofia, na sua estreiteza e profundidade infinita, essa subjetividade reencontrada para além da linguagem, como aventura pessoal de cada um em face dos outros e de Deus, eis o que Kierkegaard chamou de existência<sup>185</sup>.

Alicerçado nessas questões de possibilidade e escolha, Kierkegaard delinea três modos ou estádios da existência do indivíduo concreto: o estágio estético, o ético e o religioso. Para o homem pertencer a um desses três estádios depende de quanto está determinado com o espírito. O estágio estético indica como o homem vive na exterioridade pura, tendo o prazer como o seu

<sup>182</sup> JOLIVET, Régis. **As Doutrinas Existencialistas**: de Kierkegaard a Sartre. Porto: Livraria Tavares Martins, 1975. p. 40.

<sup>183</sup> Ibidem, p. 41.

<sup>184</sup> Ibidem, p. 42.

<sup>185</sup> SARTRE, Jean-Paul. **Questão de método**. 2 ed. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1967. p.15.

objetivo principal. No entanto, esse estágio não assinala uma existência autêntica, dado que o indivíduo se relaciona com aquilo que lhe proporciona prazer, não se envolvendo com a generalidade da ética. Em algum momento, esse indivíduo poderá permear o modo de existência ético a partir da visualização da contradição da sua existência, já que a sua experiência advinda do erotismo pode se esgotar<sup>186</sup>.

No estágio ético, o homem passa a se relacionar com a generalidade presente na ética, pois, ao tocar a infinitude, o caráter eterno da ética, atribui a eternidade ao próprio Deus. Contudo, nesse momento ainda não há uma relação direta com Deus, apenas uma submissão a normas e valores considerando sua validade divina. Esse estágio apresenta uma contradição que é lançada à luz por meio do arrependimento: o indivíduo pode atingir o instante em que percebe sua incapacidade de cumprir as exigências éticas decorrentes do fato de que, para Kierkegaard, o pecado é uma realidade existencial. O indivíduo está no pecado e, como tal, está na não verdade, ao compreender que se encontra nessa etapa, não existindo nenhuma outra percepção de libertação do pecado a não ser no próprio Deus, abre-se a opção do religioso para a sua existência<sup>187</sup>.

O estágio religioso é caracterizado pela repetição, indicando o movimento da interioridade em direção ao infinito, em que o indivíduo recupera na finitude aquilo que foi perdido por amor a Deus. O filósofo dinamarquês se inspira na narrativa de Abraão:

Essa experiência, para Kierkegaard, apresenta-se como paradoxal e o paradoxo absoluto está presente na fé, como categoria que sustenta o movimento da repetição, pois, apesar da exigência imposta por Deus a Abraão, ele recupera o seu filho, no final, por causa da sua fidelidade e amor a Deus. Do mesmo modo, a personagem de Jó experimenta a repetição, quando recupera todos os bens após ser confrontado por Deus. Abraão e Jó possuem algo em comum: suas experiências constituem uma prova, pois aqui eles são tentados a seguir o ideal ético, em vez de atender as exigências divinas. Ambos passam pela prova e experimentam a repetição<sup>188</sup>.

Kierkegaard elaborou a filosofia dos estágios a partir de uma exemplificação do método da comunicação indireta, edificado com o intuito de que os leitores não realizassem uma conexão entre a existência pessoal do próprio autor e o argumento oferecido no livro. Na comunicação indireta, o filósofo utilizou pseudônimos (autores-personagens) para formular ideias expostas através de cartas e ensaios, fazendo com que as possibilidades da existência se desenvolvessem por si mesmas, em que cada pseudônimo expõe unilateralmente seu ponto de

---

<sup>186</sup> SILVA, Abigail Noádia Barbalho da. **A existência no pensamento de Kierkegaard**. 2007. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Universidade Federal do Ceará, Programa de Pós-graduação em Filosofia, Fortaleza (CE), 2007. p. 14.

<sup>187</sup> Ibidem, p. 15.

<sup>188</sup> Ibidem, p. 16.

vista até o extremo, divergindo entre si frequentemente. O propósito desse método foi mostrar o que significa existir estética, ética e religiosamente, permitindo uma análise da condição existencial humana sob diferentes perspectivas<sup>189</sup>.

### 3.1.1 O Estádio Estético

Søren Kierkegaard identifica por meio de seus pseudônimos as características do modo de vida estético, tendo como figura principal Johannes, presente no livro *Diário de um Sedutor*, cuja narrativa consiste na descrição das anotações do diário do protagonista, possuindo como foco a maneira como ele seduziu uma jovem chamada Cordélia. O livro é composto por algumas cartas de Cordélia, recebidas de Johannes e também encaminhadas a ele, em que é possível visualizar a sutileza com que Johannes envolve a moça, seduzindo-a e posteriormente abandonando-a, fato já conhecido pelo leitor no início da obra em decorrência da fala do narrador:

Ele agiu cruelmente para com ela, enganando-a e – quase seríamos tentados a dizê-lo – mais cruelmente ainda por ter despertado nela a reflexão versátil, porque lhe provocou uma evolução suficientemente estética para que ela não escute já, com simplicidade, uma só voz, e seja capaz de nessa voz descortinar, ao mesmo tempo, múltiplos sentidos. Desperta então na sua alma a recordação; esquece a sua falta e culpa, para apenas recordar os momentos de beleza, aturdindo-se numa exaltação mórbida. Em tais momentos, não somente o recorda, como ainda o compreende com uma clarividência que prova quão profundamente ela evoluiu. E já não vê nele nem o criminoso, nem o homem nobre; nesses momentos a lembrança que dele tem é puramente estética<sup>190</sup>.

Johannes representa o sedutor induzido pela busca do prazer pertencente à ordem da reflexão, caracterizado pela procura do gozo do esteta reflexivo e refinado, em que a qualidade se sobrepõe à quantidade do prazer: “[...] saber qual a situação e qual o instante que podem ser considerados como os que maior sedução oferecem. A resposta depende naturalmente do objeto do desejo, da maneira de o procurar e da inteligência”<sup>191</sup>.

A personagem impelida pelo desejo de renovar-se através das suas experiências dispõe da necessidade de buscar o interessante que deve ser exaurido, salientando que o discernimento de interessante não deve ser entendido como uma experiência banal ou grosseira, já que a personagem refuta o prazer grosseiro ao discorrer que “de modo algum me interessa possuí-la

<sup>189</sup> SAMPAIO, Laura Cristina Ferreira. **A existência ética e religiosa em Kierkegaard**: continuidade ou ruptura?. 2010. Tese (Doutorado em Filosofia) - Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2010. p. 45.

<sup>190</sup> KIERKEGAARD, Søren. **Diário de um Sedutor, Temor e Tremor, O Desespero Humano**. Traduções respectivas Carlos Grifo, Maria José Marinho, Adolfo Casais Monteiro. 3. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1988 (Coleção Os Pensadores). p. 07.

<sup>191</sup> Ibidem, p. 99.

no sentido grosseiro, o que importa é fruí-la no sentido artístico”<sup>192</sup>. O sedutor enxerga-se como um artista, pois considera a sua sedução uma forma de arte, em que “a seduzida, considerada a partir da categoria do “interessante”, é conduzida artisticamente para uma relação única, existente apenas numa esfera ideal, poética, estabelecida especificamente na imaginação e na recordação”<sup>193</sup>.

Para o sedutor, a vida se mostra como uma tentativa constante para alcançar a tarefa de viver poeticamente, em que dotado de uma capacidade excepcionalmente evoluída para descobrir o que existe de interessante, quando o encontra, sabe exprimi-lo de maneira poética. Johannes consegue através da reflexão poética o fundamento do jogo da sedução, sendo um estrategista, não se envolve emocionalmente, fazendo da sedução uma forma de aperfeiçoamento estético ao intelectualizar a arte de seduzir, dando-lhe uma configuração elaborada: “introduzir-se como um sonho na imaginação de uma jovem é uma arte, sair dela, uma obra-prima. Mas esta depende essencialmente daquela”<sup>194</sup>.

A sedução exige um método e o livro diz respeito a este procedimento, pois, para o sedutor, o que se torna significativo não é a quantidade das suas conquistas e, sim, a qualidade, dando relevância para a reflexão crítica e não a sua finalidade. Johannes possui a força da palavra, jogando com o poder enganador do vocábulo, fazendo com que a sedução evoque a linguagem e eloquência do discurso, já que, para a personagem, “seduzir uma jovem significa para a maior parte das pessoas: seduzir uma jovem, e está tudo dito; e no entanto, toda uma linguagem se oculta nesse pensamento”<sup>195</sup>, colocando em evidência a conquista e inserindo Cordélia apenas como o alvo desta conquista.

A filosofia como ciência do belo não traduz o que Kierkegaard compreendeu por estética, dado que, em seu pensamento, a estética surge como um modo particular do indivíduo existir, no qual a exterioridade orienta suas ações e o seu modo de pensar, sendo causada pela impressão de que as coisas proporcionam à interioridade<sup>196</sup>. Em decorrência da beleza presente nas coisas manifesta-se a experiência do prazer que motiva a descoberta da sensualidade; e com

---

<sup>192</sup> KIERKEGAARD, Søren. **Diário de um Sedutor, Temor e Tremor, O Desespero Humano**. Traduções respectivas Carlos Grifo, Maria José Marinho, Adolfo Casais Monteiro. 3. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1988 (Coleção Os Pensadores). p. 54.

<sup>193</sup> SAMPAIO, Laura Cristina Ferreira. **A existência ética e religiosa em Kierkegaard: continuidade ou ruptura?**. 2010. Tese (Doutorado em Filosofia) - Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2010. p. 58.

<sup>194</sup> KIERKEGAARD, Søren, 1988, op. cit., p. 51.

<sup>195</sup> KIERKEGAARD, Søren. **Diário de um Sedutor, Temor e Tremor, O Desespero Humano**. Traduções respectivas Carlos Grifo, Maria José Marinho, Adolfo Casais Monteiro. 3. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1988 (Coleção Os Pensadores). p. 48.

<sup>196</sup> SILVA, Abigail Noádia Barbalho da. **A existência no pensamento de Kierkegaard**. 2007. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Universidade Federal do Ceará, Programa de Pós-graduação em Filosofia, Fortaleza (CE), 2007. p. 29.

ela, o erótico se transforma como algo particular de cada indivíduo, estabelecendo o modo de vida estético.

O sedutor vivendo esteticamente identifica-se com seu método de sedução, sua arte, unindo a vida à sua própria criação, pois se num primeiro momento encontra-se como personagem, num segundo momento é espectador de sua conquista. Desta maneira, sendo o método da conquista uma arte, a natureza poética de Johannes mistura poesia e realidade, na medida em que ele tenta existir poeticamente<sup>197</sup>.

Ao corroborar com esse primeiro modo de existir, o estágio estético se distingue pela escolha que o indivíduo faz pelo prazer, o compreendendo como centro e objetivo da sua existência, adentrando-se em um paradigma de que, ao satisfazer o seu desejo e empreendendo uma nova busca sem que nada possa saciá-lo, o sujeito se depara com o vazio e o tédio. Esse momento do existir é provocado pela angústia do desejo, arraigado na busca pela felicidade, que acaba exigindo uma forma superior para apoderar-se de si como espírito<sup>198</sup>. Logo, é possível o indivíduo saltar do estágio estético para o modo de vida ético, tendo como condição a vontade que está no poder do próprio indivíduo.

Kierkegaard instituiu a ironia como a primeira zona limite entre os estágios estético e ético, em que a sua concepção surge “como toda filosofia inicia pela dúvida, assim também inicia pela ironia toda vida que se chamará digna do homem”<sup>199</sup>; no entanto, a ironia é uma atitude a priori não se estabelecendo da mesma maneira que a dúvida:

Na dúvida, o sujeito quer constantemente ir ao objeto, e o seu infortúnio está em que o objeto foge constantemente diante dele. Na ironia, o sujeito quer constantemente afastar-se do objeto, o que ele consegue ao tomar consciência a cada instante de que o objeto não tem nenhuma realidade. Na dúvida, o sujeito é testemunha de uma guerra de conquista, na qual cada fenômeno é aniquilado porque a essência tem de estar mais atrás. Na ironia, o sujeito bate em retirada constantemente, contesta a realidade de todo e qualquer fenômeno, para salvar a si próprio, na independência negativa em relação a tudo<sup>200</sup>.

A ironia é o primeiro estágio verdadeiramente subjetivo, se comportando como o despertar da subjetividade vinculada à tomada de consciência do indivíduo como sujeito e com a sua interioridade.

<sup>197</sup> SAMPAIO, Laura Cristina Ferreira. **A existência ética e religiosa em Kierkegaard**: continuidade ou ruptura?. 2010. Tese (Doutorado em Filosofia) - Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2010. p. 61.

<sup>198</sup> SILVA, Abigail Noádia Barbalho da. **A existência no pensamento de Kierkegaard**. 2007. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Universidade Federal do Ceará, Programa de Pós-graduação em Filosofia, Fortaleza (CE), 2007. p. 23

<sup>199</sup> KIERKEGAARD, Søren. **O Conceito de Ironia Constantemente Referido a Sócrates**. Tradução Álvaro Valls. 2. ed. Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2005. p. 09.

<sup>200</sup> Ibidem, p. 223.

Entretanto, já que a ironia é uma determinação da subjetividade, então ela também tinha de se mostrar lá onde a subjetividade pela primeira vez apareceu na história universal. Com efeito, a ironia é a primeira e a mais abstrata determinação da subjetividade. Isso aponta para aquela virada histórica em que a subjetividade pela primeira vez apareceu, e assim nós chegamos a Sócrates<sup>201</sup>.

Kierkegaard situa Sócrates como um homem pertencente a uma espécie diante da qual ninguém pode dar-se por satisfeito somente com o exterior como tal, já que “[...] o que Sócrates dizia significava algo de diferente [...] O exterior não estava absolutamente numa unidade harmônica com o interior, mas antes era o contrário disto, e somente por este ângulo de refração ele pode ser compreendido”<sup>202</sup>. Essa falta de comprometimento do irônico ao se distanciar dos outros indivíduos e de seu mundo coloca a ironia como uma denúncia do desacordo entre o finito e o infinito, porém, ao insistir nessa contradição por não se encontrar no âmbito imediato, devido à tomada de consciência da sua interioridade, o indivíduo irônico não se encontra no estágio estético, mas, por não se decidir a escolher, também não está no estágio ético<sup>203</sup>.

O indivíduo, ao não escolher entres as possibilidades dadas pela existência, é dominado pela angústia, sentimento alcunhado em relação ao possível e onde há a descoberta da instabilidade e incerteza proporcionada pelas possibilidades. Nesse instante, tem-se o surgimento de inadequação do seu modo de vida diante do mundo, no qual não encontra o seu lugar, oferecendo o início da condição que faz surgir a vontade de mudança e uma nova vida que pode constituir uma alternativa possível<sup>204</sup>.

No estágio estético, o indivíduo pode experimentar a angústia, utilizando-a para conduzi-lo na reflexão do próprio eu que pode resultar em uma nova concepção de mundo. Ao se distanciar do estágio estético, permeado pela imediatidade, finitude e as condições de vida internas e externas previamente dadas, há a tomada de consciência do sujeito, em que o indivíduo entra em uma relação de poder com o eterno ao descobrir-se a si mesmo e já não se encontra submetido às mudanças das condições externas e dos estados de ânimo internos que condenam o homem estético ao fracasso.

Ao romper com a existência estética por meio de uma mudança radical de perspectiva e de um salto qualitativo definido pelo ato de escolha, o indivíduo começa a dar entrada no estágio ético da existência. A diferença primordial nesse momento se define pela conjuntura de que o

---

<sup>201</sup> KIERKEGAARD, Søren. **O Conceito de Ironia Constantemente Referido a Sócrates**. Tradução Álvaro Valls. 2. ed. Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2005. p. 229.

<sup>202</sup> Ibidem, p. 25.

<sup>203</sup> SAMPAIO, Laura Cristina Ferreira. **A existência ética e religiosa em Kierkegaard**: continuidade ou ruptura?. 2010. Tese (Doutorado em Filosofia) - Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2010. p. 64.

<sup>204</sup> Ibidem, p. 65.

homem ético escolhe realizar as suas possibilidades e o estético permanece no instante da escolha, não escolhendo<sup>205</sup>.

Para Kierkegaard, nesse estágio as normas para a conduta do indivíduo são encontradas nos costumes e hábitos, que o homem estético, pelo medo do tédio procura evitar, não se podendo identificar nesse modo de existência, a ética propriamente dita. Sem responsabilidade individual, pois não quer profunda e intimamente, o homem no estágio estético não se compromete seriamente, implicando em um distanciamento e indiferença perante a existência. Contudo, seu comportamento não deve ser considerado como imoral, mas como um cômodo amoralismo. O estético não é o mal, mas a indiferença<sup>206</sup>.

### 3.1.2 O Estádio Ético

O segundo modo de vida, o estágio ético, possui como principal característica a escolha que o indivíduo faz de si próprio em sua validade eterna, no qual ao escolher esse caminho se aproxima do absoluto, constituindo a sua liberdade e tornando-se a base própria da alternativa. Sendo uma escolha absoluta, o indivíduo não escolhe entre isso ou aquilo, escolhe o particular e a vontade do ato de escolher.

A liberdade transfigura-se como elemento central do estágio ético, se referindo ao sujeito moral capaz de decidir sobre as suas atitudes e o seu reflexo para com os outros. Comprometendo-se com a existência, capaz de realizar-se concretamente, já que escolheu a si mesmo, o indivíduo assume uma responsabilidade consciente relacionada com seu próprio eu e suas ações<sup>207</sup>. O posicionamento perante a escolha, nesse momento, é colocado em evidência, pois o indivíduo ao se determinar sobre o que julga certo e errado, se situa diante do que deve ou não fazer, decidindo-se, agora, por si mesmo.

A moralidade, em si, está no geral, e a este título é aplicável a todos. O que pode por outro lado, exprimir-se dizendo que é aplicável a cada instante. Repousa imanente em si mesma, sem nada exterior que seja o seu *telos* sendo ela mesma *telos* de tudo o que lhe é exterior; e uma vez que se tenha integrado nesse exterior não vai mais além<sup>208</sup>.

O homem ético constrói sua própria personalidade à medida em que a sua atenção se volta para o seu íntimo, impelido pela busca do autoconhecimento e a reflexão da interioridade. No entanto, esse conhecer não deve ser entendido como uma simples contemplação, dado que

<sup>205</sup> SAMPAIO, Laura Cristina Ferreira. **A existência ética e religiosa em Kierkegaard**: continuidade ou ruptura?. 2010. Tese (Doutorado em Filosofia) - Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2010. p. 66.

<sup>206</sup> Ibidem, p. 67.

<sup>207</sup> Ibidem, p. 68.

<sup>208</sup> KIERKEGAARD, Søren. **Diário de um Sedutor, Temor e Tremor, O Desespero Humano**. Traduções respectivas Carlos Grifo, Maria José Marinho, Adolfo Casais Monteiro. 3. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1988 (Coleção Os Pensadores). p. 141.

é o seu contrário que se desenvolve por meio da descoberta do seu âmago vinculado à ação ao escolher a si próprio<sup>209</sup>.

O indivíduo ético se autodetermina, aspecto que pode ser visualizado a partir do “eu ideal”, empreendido pelo juiz Wilhelm, pseudônimo utilizado por Kierkegaard e expoente máximo do modo de vida ético; que perpassa pela compreensão de uma imagem em consonância do vir a ser que o sujeito intenta alcançar. O “eu ideal” não deve ser assimilado como pura abstração, visto que suas consequências são práticas e a sua vida é fundamentada na percepção de suas reais possibilidades, que são advindas de uma inspiração e orientação determinadas pela concepção que ele faz de si mesmo.

No estágio ético, o indivíduo tem como missão própria ele mesmo objetivando a se realizar, porém suas ações recaem na alteridade, significando que o sujeito não vive isolado em si próprio e que o individual pode alcançar o geral, transformando-se em uma missão do indivíduo universal na vida cotidiana. De acordo com esses aspectos, há a predominância do dever que se efetiva na esfera social, porém este não se comporta como uma limitação externa ao indivíduo, pois o indivíduo ao efetuar uma ação oferece uma expressão concreta à realização voluntária de valores e interesses que ele identifica como seus. “Por isso, o que é posto em evidência no modo de vida ético não é a multiplicidade de deveres, mas a intensidade com que cada indivíduo, conscientemente experimenta o dever, que se apresenta a ele como uma tarefa pessoal que possa concretizar o geral em sua existência”<sup>210</sup>.

Nesse sentido, o indivíduo no estágio ético encontra na sua missão um sentido para a existência ao viver na continuidade e não na imediatidade, como no modo de vida estético. A continuidade na vida cotidiana comum se estabelece independente de grandes ou pequenos feitos, visto que cada indivíduo possui uma qualidade e deve desenvolvê-la. A verdadeira coragem ética se expressa através do cumprimento dos deveres da vida cotidiana e o homem comum pode tornar-se herói ao expressar coragem para efetivar o ordinário e não o extraordinário. Em razão disso, o modo de vida ético se constitui na continuidade de uma existência dedicada ao dever, ao trabalho e à família<sup>211</sup>.

O matrimônio, com sua seriedade e estabilidade, também se envolve como característica do estágio ético, posto que o indivíduo encontra a expressão da vida ética por excelência. De modo gradual, o matrimônio acarreta à vontade e se relaciona a determinada escolha que ecoa

---

<sup>209</sup> SAMPAIO, Laura Cristina Ferreira. **A existência ética e religiosa em Kierkegaard**: continuidade ou ruptura?. 2010. Tese (Doutorado em Filosofia) - Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2010. p. 69.

<sup>210</sup> Ibidem, p. 70.

<sup>211</sup> Ibidem, p. 72.

em todos os âmbitos da vida individual<sup>212</sup>. Contudo, em qualquer matrimônio cada indivíduo é simultaneamente particular e universal, já que a verdade da existência consiste em ser o único homem e, ao mesmo tempo, o homem geral. “No campo intelectual, o conteúdo da liberdade é a verdade; à verdade compete fazer-se livre. Por essa razão a verdade é a ação da liberdade, de maneira que esta jamais deixa de a produzir”<sup>213</sup>.

O sujeito pode vir a questionar a autossuficiência da ética ao reconhecer a dificuldade de certos indivíduos em executar o geral das suas existências. Coincidentemente, o processo do indivíduo de descobrir seu verdadeiro caminho por meio da reflexão e compreensão do próprio eu, enquanto singular e existente, pode levá-lo para além dos limites da esfera ética. Nesse momento, abre-se a possibilidade de o homem ser colocado diante do humor, que se porta como zona-limite entre os estádios ético e religioso.

O humorista kierkegaardiano adotou o humor como uma maneira de se colocar em face da existência, em que o humor nasce da tomada de consciência do indivíduo causada pela desproporção da relação entre o homem e Deus<sup>214</sup>. O início da compreensão de que o eterno está enraizado ao divino expressa a insuficiência da razão para o sujeito alcançar suas aspirações, pois mesmo que Deus escape dos limites da racionalidade, ele é a possibilidade destas vontades. No entanto, o humorista é incapaz de identificar a fé como resposta, sendo que ao assumir uma postura de distanciamento e desinteresse perante a sua própria situação, se conscientiza das limitações da condição humana<sup>215</sup>.

O encontro entre a finitude do indivíduo e a tomada de consciência da sua eternidade resulta em um desacordo que não pode ser extinguido nos limites do espaço ético, o que acaba por assinalar o humorista em um nível mais profundo da existência do que o ético, porém o humor não é equivalente a fé, antecedendo-a e a inserindo como maior grau para um existente. O humorista concebe que o sofrimento é essencial à existência, entretanto não compreende o significado profundo do sofrimento, já que acredita na possibilidade de sorrir diante da amargura e da própria culpa. Isso decorre da incapacidade do humorista de ter uma relação apaixonada com Deus, em que a verdadeira paixão existencial advém da interioridade da ação vinculada ao sofrimento<sup>216</sup>.

---

<sup>212</sup> SAMPAIO, Laura Cristina Ferreira. **A existência ética e religiosa em Kierkegaard**: continuidade ou ruptura?. 2010. Tese (Doutorado em Filosofia) - Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2010. p. 73.

<sup>213</sup> KIERKEGAARD, Søren. **O Conceito de Angústia**. Tradução Álvaro Valls. 2. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, São Paulo, SP: Editora Universitária São Francisco, 2010. p. 97.

<sup>214</sup> SAMPAIO, Laura Cristina Ferreira, op. cit., p. 75.

<sup>215</sup> SAMPAIO, Laura Cristina Ferreira. **A existência ética e religiosa em Kierkegaard**: continuidade ou ruptura?. 2010. Tese (Doutorado em Filosofia) - Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2010. p. 76.

<sup>216</sup> *Ibidem*, p. 77-78.

Isto posto, no estádio ético a categoria de indivíduo é estabelecida pelos limites da sociedade que contrapõe o singular e o universal. O surgimento do conflito entre a universalidade e a subjetividade ocasiona a realização do geral que se encontra no interior de um conjunto histórico e social, fazendo com que o indivíduo compreenda sua história pessoal permeada pelos erros da sua própria existência, o tornando responsável por suas falhas e consciente da sua condição de pecador por meio da ética.

O arrependimento é a máxima contradição da Ética; de um lado, efetivamente, a Ética, em razão de sua mesma exigência de idealidade, deve satisfazer-se com o arrependimento e, de outro lado, este adquire uma ambigüidade dialética em relação ao que deve destruir... além do mais, o arrependimento termina, pois, já que seu instante significa uma quebra de ação, por ter de se tomar a si próprio como objeto. Desse modo, quando o velho Fichte afirmava que não se tem tempo para o arrependimento, aí estava um real grito ético, cheio de energia e de ousadia<sup>217</sup>.

Ao ser conduzido ao arrependimento pela sua fraqueza e imperfeição, o sujeito descobre em seu íntimo uma aspiração ao perfeito, almejando elevar-se e necessitando do auxílio de Deus. Diante de outra expectativa de existência, a escolha da ética se torna ineficiente, pois esta apenas admite o erro moral que é relativo e “somente quando se reconhece como espírito humano perante Deus, o indivíduo encontra sua identidade, uma vez que não conseguiu conquistar plenamente a si mesmo com a vida ética, pois o eu, que o ético tenciona realizar, provém e está arraigado em Deus”<sup>218</sup>, tornando inevitável saltar para o estádio religioso.

### 3.1.3 O Estádio Religioso

Søren Kierkegaard, em *Temor e Tremor*, discorre a respeito do estádio religioso, o terceiro modo da existência, através do pseudônimo Johannes de Silentio, personagem que não se designa como cristão ou crente, se identificando como um admirador da fé e que analisa o texto bíblico *Gênesis 22* referente ao dilema posto diante de Abraão. O salto do estádio ético para o religioso perpassa a história de Abraão, que ordenado por Deus está disposto a sacrificar seu filho Isaac; no entanto, esse ato se constitui como injustificável no âmbito da ética, entrando em conflito com a lei. Logo, Abraão encontra como saída saltar do modo de vida ético para o religioso, rompendo com a generalidade dos homens e com a norma moral, sendo norteador pela fé ao transgredir a razão com seus riscos e incertezas.

A principal característica do estádio religioso é estar perante Deus, quando o indivíduo se depara com um caminho de solidão a partir do vínculo particular com o divino por meio da

<sup>217</sup> KIERKEGAARD, Søren. **O Conceito de Angústia**. Tradução Álvaro Valls. 2. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, São Paulo, SP: Editora Universitária São Francisco, 2010. p. 137.

<sup>218</sup> SAMPAIO, Laura Cristina Ferreira. **A existência ética e religiosa em Kierkegaard**: continuidade ou ruptura?. 2010. Tese (Doutorado em Filosofia) - Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2010. p. 79.

fé, o que estabelece a condição para se tornar infinito. Kierkegaard pondera que a relação entre o sujeito e Deus se efetiva no instante eterno, em que o homem, ao se decidir pela fé, atende constantemente ao chamado de Deus para existir plenamente, resultando no diálogo interno entre o homem e a providência. Somente por essa concordância é que o sujeito alcançará uma existência autêntica, descobrindo a felicidade, uma vez que, ao reconhecer Deus em si, conseguirá mergulhar em seu próprio eu, oferecendo legitimidade para o divino como poder da sua criação.

A existência religiosa da fé, como risco e incerteza objetiva, revela que a conexão íntima e solitária do indivíduo com Deus não pode ser mediada pela razão, dado que ao abordar essas questões à lucidez da razão perde-se a fé e a paixão religiosa. Ao se comprometer com algo objetivamente incerto e paradoxal, o sujeito situa essa crença além dos domínios da racionalidade:

O indivíduo torna-se consciente de não ser autossuficiente e, somente através da fé em Deus, realiza-se plenamente. Contudo, ao optar pela fé, ele não encontra uma confirmação concreta de seus atos na realidade; nesse sentido ele efetua o salto da absurdidade, escolhendo correr o risco da fé que não proporciona certeza objetiva. Porque Deus existe somente para a interioridade da subjetividade<sup>219</sup>.

Johannes de Silentio expõe que em face do inexplicável simplesmente nos resta louvar a fé e intitula Abraão como o “cavaleiro da fé”, visto que em sua paixão pelo infinito recebe sua missão do divino conferida através do seu interior. Na relação absoluta com o Absoluto, Abraão optou pela fé, acreditando no absurdo, transformando-o, na concepção de Johannes, como o maior de todos, já que efetuou no finito possível, o impossível:

Abraão acreditou e acreditou para esta vida. Se a sua fé se reportasse à vida futura, ter-se-ia, com facilidade, despojado de tudo, para sair prontamente dum mundo a que já não pertencia. Mas não era desta espécie a fé de Abraão, se acaso isso é fé. A bem dizer não se trata aí de fé, mas apenas de remota possibilidade que adivinha o seu objeto no horizonte longínquo, embora dele separado por um abismo onde se agita a desesperação. Mas a fé de Abraão era para esta vida; acreditava que iria envelhecer na sua terra, honrado e benquisto do seu povo, inolvidado pela geração de Isaac, o seu mais caro amor nesta vida, a quem abraçava com afeto tal que é insuficiente dizer que cumpria fielmente o dever de pai segundo o espírito do texto: o filho a quem amas<sup>220</sup>.

A fé ao se situar como paradoxo irreduzível repousa na evidência de que o indivíduo está acima do geral e que esta é justamente a mediação. Esse aspecto pode ser visualizado

<sup>219</sup> SAMPAIO, Laura Cristina Ferreira. **A existência ética e religiosa em Kierkegaard**: continuidade ou ruptura?. 2010. Tese (Doutorado em Filosofia) - Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2010. p. 82.

<sup>220</sup> KIERKEGAARD, Søren. **Diário de um Sedutor, Temor e Tremor, O Desespero Humano**. Traduções respectivas Carlos Grifo, Maria José Marinho, Adolfo Casais Monteiro. 3. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1988 (Coleção Os Pensadores). p. 120.

mediante o movimento da fé, que se rege pelo infinito e o duplo, consistindo na completa renúncia da realidade e desistência em favor do infinito<sup>221</sup>. Abraão, ao saltar pela fé, realiza o duplo movimento: primeiramente, resigna ao renunciar Isaac para, posteriormente, acreditar em ter o filho novamente. Nesse instante, Abraão subpõe a racionalidade pela fé, tornando-se totalmente disponível para Deus e ultrapassando a ética, indo além daquilo que pauta as relações entres homens e se estabelecendo acima do geral.

Se não é este o conteúdo da fé, Abraão está perdido, nunca houve fé no mundo, porque jamais ela passou do geral. Assim, se o que consideramos moral (ou o virtuoso) representa o supremo estádio, se não resta ao homem nada de incomensurável senão o mal, quer dizer, o particular que deve exprimir-se no geral, bastam-nos as categorias da filosofia grega ou as que dela logicamente se deduzem<sup>222</sup>.

Johannes discorre que o cavaleiro da fé é motivado por questões de ordem individual, pois não encontra seus motivos no coletivo e não corrobora seus atos no geral, tornando-se independente da ética e a superando. A partir dessa perspectiva, Johannes distingue o cavaleiro da fé do herói trágico, já que este se legitima no geral, se voltando para si próprio e vinculando-se ao coletivo. A base da escolha do herói trágico é moral, o que ocasiona a sua compreensão pelos termos racionais na medida em que opera de acordo com um princípio geral. Dessa maneira, enquanto o cavaleiro da fé renuncia ao geral para se tornar indivíduo, o herói trágico renuncia a si mesmo para expressar o geral<sup>223</sup>.

O cavaleiro da fé não encontra apoio senão em si próprio, sempre está imerso em sua solidão e seu silêncio por meio do seu vínculo com o Absoluto:

Abraão cala-se... porque não pode falar; nesta impossibilidade residem a tribulação e a angústia. Porque, se não me posso fazer compreender, não falo, mesmo se discurso noite e dia sem interrupção. Tal é o caso de Abraão; pode dizer tudo, exceto uma coisa, e quando não pode dizê-la de maneira a fazer-se entender, não fala. A palavra, que permite traduzir-me no geral, é um apaziguamento para mim. Abraão pode dizer as coisas mais formosas a respeito de Isaac de que uma língua é capaz. Mas no seu coração guarda uma coisa muito diferente; esse algo mais profundo, que é a vontade de sacrificar o filho porque é uma prova. Não podendo ninguém compreender este último ponto, podem, no entanto, equivocar-se todos quanto ao primeiro. O herói trágico ignora tal tribulação<sup>224</sup>.

A fé é um dos temas centrais de Kierkegaard, estando além dos critérios racionais e não sendo inferior à razão. O indivíduo, ao reconhecer os limites da razão humana, começa a aceitar

<sup>221</sup> SAMPAIO, Laura Cristina Ferreira. **A existência ética e religiosa em Kierkegaard**: continuidade ou ruptura?. 2010. Tese (Doutorado em Filosofia) - Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2010. p. 84.

<sup>222</sup> KIERKEGAARD, Søren. **Diário de um Sedutor, Temor e Tremor, O Desespero Humano**. Traduções respectivas Carlos Grifo, Maria José Marinho, Adolfo Casais Monteiro. 3. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1988 (Coleção Os Pensadores). p. 141.

<sup>223</sup> SAMPAIO, Laura Cristina Ferreira. op. cit., p. 86.

<sup>224</sup> KIERKEGAARD, Søren, 1988, op. cit., p. 179.

a existência do paradoxo da fé que não pode ser explicada, uma vez que a fé se situa em virtude do absurdo.

O absurdo não pertence às distinções compreendidas no quadro próprio da razão. Não se pode identificar com o inverossímil, o inesperado, o imprevisto. No momento em que o cavaleiro se resigna, convence-se segundo o humano alcance, da impossibilidade. Tal é o resultado do exame racional que tem a energia de fazer [...]. O cavaleiro da fé tem também lúcida consciência desta impossibilidade; só o que o pode salvar é o absurdo, o que concebe pela fé. Reconhece, pois, a impossibilidade e, ao mesmo tempo, crê no absurdo; porque, se alguém imagina ter a fé sem reconhecer a impossibilidade de todo o coração e com toda a paixão da sua alma, engana-se a si próprio e o seu testemunho é absolutamente inaceitável, pois que nem sequer alcançou a resignação infinita<sup>225</sup>.

O conceito de fé em Kierkegaard é o credo como a fé de Abraão que, em virtude do absurdo, não ofendia sua própria compreensão, estando acima das limitações da razão. No entanto, tal aspecto não remontava à irracionalidade da fé, dado que esta é melhor compreendida como algo que transcende o indivíduo para a sua externalidade, estando alicerçada na natureza divina<sup>226</sup>. A categoria de absurdo é discernida pela consciência de que não se pode e não se deve compreender, adentrando na condição de que sem risco não há fé, já que esta é a contradição entre a paixão infinita da interioridade e a incerteza objetiva. O indivíduo, ao captar a fé como a sua máxima paixão, reconhece que nada pode ir além dela, pois superar a fé insinuaria a dúvida da origem divina da humanidade. Essa posição assemelha-se a uma recusa da perfeição da razão terrena, a fé se comporta como paradoxo que não pode ser reduzido a elucidações racionais e tem o seu início localizado onde justamente acaba a razão<sup>227</sup>.

A partir desses pressupostos evidenciados concernentes à filosofia existencialista de Kierkegaard, deve-se apontar que Ingmar Bergman pode vir a realizar um paralelo com os aspectos filosóficos, porém, a ética da obra bergmaniana está propensa à face da Arte e não da Filosofia ou de qualquer outra teoria, já que a arte se configura como seu objeto primordial, jamais sendo submissa. Em *Gritos e Sussurros*, assim como em algumas ocasiões ao longo de *O Sétimo Selo*, Bergman utiliza quadros muitos peculiares, em que aparentemente tenta emular a experiência estética que supõe a contemplação de uma pintura ou escultura. No discurso bergmaniano a relevância da imagem e enquadramento, em geral, é clara e particular, sendo indissolúvelmente ligada à iluminação, outro aspecto determinante. Assim, a repetição musical que pode destacar as memórias emocionais coletivas faz com que as personagens mergulhem

<sup>225</sup> KIERKEGAARD, Søren. **Diário de um Sedutor, Temor e Tremor, O Desespero Humano**. Traduções respectivas Carlos Grifo, Maria José Marinho, Adolfo Casais Monteiro. 3. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1988 (Coleção Os Pensadores). p. 136.

<sup>226</sup> SAMPAIO, Laura Cristina Ferreira. **A existência ética e religiosa em Kierkegaard: continuidade ou ruptura?**. 2010. Tese (Doutorado em Filosofia) - Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2010. p. 89.

<sup>227</sup> *Ibidem*, p. 96.

em seu interior ou que percam a sua própria individualidade gerando no espectador sensações que beiram a angústia.

Em algumas obras filmadas em preto-e-branco, o diretor sueco seguiu certos princípios próximos do Expressionismo alemão, no caso de *O Sétimo Selo*, *Morangos Silvestres* e *A Hora do Lobo*, criando assim um efeito onírico ou de realidade<sup>228</sup>. No conjunto da obra bergmaniana esses efeitos de luz se alternam com outros encaminhados a criar no espectador uma sensação de realismo, tanto em uma quanto em outra situação, a compenetração entre realizador e diretor de fotografia é de vital importância no momento de conseguir que o espectador do filme experimente as emoções que a obra pretende. No entanto, nos filmes coloridos, pode-se perceber o predomínio de uma determinada nuance, encaminhadas a ressaltar certos estados de ânimo de suas personagens, perspectiva já citada ao que se refere a *Gritos e Sussurros*. O emprego dos filtros está diretamente relacionado à objetiva, um dos elementos fundamentais da filmagem, cuja relevância normalmente está em proporção inversa aos movimentos de câmera.

Ao situar o cinema dos anos 1990, os efeitos especiais e movimentos de câmera atingiram um nível que arranha o excesso, deixando, contudo, relegado a um segundo termo o uso adequado da objetiva. Ao ser pouco afeito a mover a câmera, apenas o estritamente necessário, Ingmar Bergman explorou ao máximo as possibilidades deste elemento<sup>229</sup>. A luz, sua obsessão estilística, pode ser utilizada para dividir o espaço, compartimentá-lo indefinitivamente, para produzir uma atmosfera de sufocamento e de angústia, sugerindo o isolamento e o aprisionamento moral das personagens, revelando uma atenção particular de Bergman aos detalhes.

O quero com essas imagens? Qual é, de novo, o assim chamado significado? Não o sei, não posso jamais assegurar com qualquer grau de certeza. Possivelmente, ser-me-ia dado fazer algumas cabíveis pós-racionalizações. A única coisa que sei é que sou impelido pelo desejo de libertar uma situação, de conceber um pouso em meio a um caos de impulsos desorientados e contraditórios, um pouso onde a fantasia e o anseio formal, em esforço conjunto, cristalizem um componente de minha visão da vida: a desarrazoada e nunca aplacada saudade de comunhão, as desajeitadas tentativas de cancelar a distância do isolamento<sup>230</sup>.

Cada um desses elementos que permeiam o estilo bergmaniano apresenta uma função e a sua confluência deve resultar nos objetivos idealizados pelo cineasta. Como apontado por López, a filmografia de Ingmar Bergman versa, de acordo com suas fases, pelos diversificados

<sup>228</sup> LÓPEZ, Jordi Puigdomènech. *Ingmar Bergman: El Último Existencialista*. 2. ed. Madrid: Ediciones JC, 2007. p. 88.

<sup>229</sup> Ibidem, p. 89.

<sup>230</sup> BERGMAN, Ingmar. *Gritos e Sussurros*. Trad: Jaime Bernardes. Editora Nórdica: Rio de Janeiro, 2ª ed, 1973. p. 48.

dilemas da existência humana. Isto posto, a partir desses pressupostos levantados, o próximo capítulo encaminha-se para uma tentativa de investigação que precisamente tende a explicitar como isso ocorre em determinadas cenas, esmiuçando-as e analisando o diálogo entre as partes do todo.

### CAPÍTULO 03 - GRITOS E SUSSURROS (1972): DOS ELEMENTOS CINEMATOGRÁFICOS AOS ESTÁDIOS DO CAMINHO DA VIDA, DE KIERKEGAARD

O argumento de *Gritos e Sussurros* nasceu durante as filmagens de *A Hora do Amor* (1970), filme que Bergman havia feito devido ao dinheiro que receberia em função da sua atividade como diretor e roteirista, mas que foi um período de trabalho depressivo, dadas as dificuldades das gravações<sup>231</sup>. Retirando-se para a ilha de Farö, o cineasta começou as anotações como num longo acesso de melancolia<sup>232</sup>. Em sua autobiografia, o diretor discorre sobre a ocasião que ficou trancado em um necrotério quando criança e como este acontecimento reincide em sua obra: “Em *A Hora do Lobo*, tentei retratar esse acontecimento, mas fracassei e cortei tudo. Retornou no prólogo de *Persona*, e teve sua versão final em *Gritos e Sussurros*, em que o morto não pode morrer, então é obrigado a perturbar os vivos”<sup>233</sup>.

A primeira cena surgiu na mente do diretor de maneira intransigente, desaparecendo para depois voltar da mesma forma. A sua obstinação fez com que Bergman compreendesse que ela possuía algum objetivo: um quarto com papel de parede vermelho e quatro ou cinco mulheres vestidas de branco, que se moviam e falavam umas com as outras à meia voz, porém comportando-se com uma reserva extrema<sup>234</sup>, sendo identificado posteriormente que se tratavam de três mulheres que esperavam o falecimento da quarta e que velavam por turnos<sup>235</sup>. O método de trabalho de Bergman se dá, inicialmente, com a escrita de um roteiro com anotações do começo ao fim, para depois pensar nos problemas técnicos a serem resolvidos com o propósito de se obter os efeitos desejados. E, para terminar, resta a escrita de uma espécie de roteiro técnico que se sobrepõe ao anterior<sup>236</sup>.

Depois de ter realizado *Persona* (1965), Ingmar Bergman iniciou um relacionamento com Liv Ullman e os dois passaram a viver em Farö. No entanto, em 1971, a relação havia terminado e somente depois de ler a autobiografia da atriz (*Mutações*), Bergman entendeu o sofrimento causado pela solidão imersa e melancólica em que Ullman vivia na ilha. No momento de escrita das anotações de *Gritos e Sussurros*, o diretor havia se casado com sua última esposa, Ingrid Von Rosen, o que acarretou em algumas dificuldades: “não posso deixar

<sup>231</sup> BERGMAN, Ingmar. **Imagens**. São Paulo: Martins Fonte, 1996. p. 84.

<sup>232</sup> BERGMAN, Ingmar. **Lanterna Mágica**. Trad: Marion Xavier, São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 243.

<sup>233</sup> Ibidem, p. 216.

<sup>234</sup> BERGMAN, 1996. op. cit., p. 83.

<sup>235</sup> BERGMAN, Ingmar. **Imagens**. São Paulo: Martins Fonte, 1996. p. 83.

<sup>236</sup> BJORKMAN, Stig; MANNIS, Torsten; SIMA, Jonas. **O Cinema Segundo Bergman**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1977. p. 60.

ir tudo por água abaixo só porque Ingrid me comunica uma nova fase de nosso drama. Tenho de tentar concentrar-me e dar coesão a meu argumento”<sup>237</sup>.

No *Cuaderno de trabajo* (1955-1974) do cineasta, as anotações sobre *Gritos e Sussurros* começam em 10 de julho de 1970. Pelo seu desenvolvimento, percebe-se que o processo de criação do diretor advém, primeiramente, de uma determinada imagem seguida pela escolha dos atores, antes mesmo de esquematizar a narrativa e a função de cada personagem. O elenco inicial deveria ser composto por seis atrizes: uma atriz mais velha, uma mais jovem, uma magra, uma de idade mediana e outra que seria como uma testemunha, no caso, as atrizes Mia Farrow, Liv Ullman, Birgitta Valberg, Kari Sylwan, Ingrid Thulin ou Gunnel Lindblom.

Nesse mesmo dia já aparece a ideia, nova e tentadora, de trabalhar com a câmera imóvel<sup>238</sup>, pensamento decorrente de uma convicção de Bergman, de que quanto mais violenta é uma sequência, menos a câmera participaria. Esse tipo de comportamento objetivo da câmera também deve se dar quando a ação caminha para culminâncias emocionais. Ao que concerne a *Gritos e Sussurros*, o diretor pensava em colocar a câmera apenas em um lugar, a deslocando um passo à frente ou atrás e os atores se moveriam em relação à objetiva. No entanto, posteriormente, junto com Sven Nykvist (diretor de fotografia), Bergman enxergou que tudo acabou por ficar bastante complicado e no filme quase não se vê essa técnica: “quando descobrimos que estamos fazendo alguma coisa que arrasta consigo grandes complicações de ordem técnica, e que começa a influir negativamente no resultado final, tornando-se mais um impedimento do que outra coisa, então devemos abandonar essa ideia”<sup>239</sup>.

Algumas anotações principais também foram publicadas no livro *Imagens* pelo próprio diretor. Logo, duas semanas depois, segue a seguinte consideração: “para os diferentes papéis quero a Liv, e Ingrid, e também a Harriet, pois tudo em sua fisionomia é enigmático. Também quero Mia Farrow, vamos lá ver se será possível. Será sim. Porque não? Depois uma atriz de aparência feminina pesada, talvez a Gunnel”<sup>240</sup>. Algumas cenas e aspectos da personalidade das personagens descritos nas anotações divergem do material final apresentado no filme. Dentre eles, temos os nomes, como o de Karin, que anteriormente era Kristina; Maria sendo uma irmã muito amável que possuía uma forte ligação com Agnes; e uma cena em que o cineasta descreve uma tia Amalia que se senta na privada, enquanto come um sanduíche de fígado de ganso, tendo

<sup>237</sup> BERGMAN, Ingmar. *Imagens*. São Paulo: Martins Fonte, 1996. p. 94.

<sup>238</sup> BERGMAN, Ingmar. *Cuaderno de trabajo (1955-1974) (Letras Nórdicas n° 58)*. Trad. Carmen Montes Cano. Madrid: Nórdica Libros, 2018. Arquivo Kindle, sem paginação.

<sup>239</sup> BERGMAN, 1996, op. cit., p. 86.

<sup>240</sup> BERGMAN, Ingmar. *Imagens*. São Paulo: Martins Fonte, 1996. p. 88.

um monólogo detalhado sobre sua digestão, intestinos e evacuação, sempre fazendo questão de ter sempre aberta a porta do banheiro.

Aos poucos, a narrativa começa a tomar forma e, em 15 de agosto do mesmo ano, Bergman estabelece o tema:

Este filme deve ter um tema e diferentes andamentos. O primeiro andamento, por exemplo, tratará de “este emaranhado de mentiras”. Vou fazer com certeza assim: cada uma destas mulheres corresponderá a um andamento, e o primeiro, à volta do motivo “este emaranhado de mentiras”, decorrerá sem interrupção por vinte minutos. Assim as palavras acabam por perder todo o sentido, os comportamentos redundam em ações ilógicas impossíveis de interpretar. Podem se tirar todas as seqüências explicativas, todos os episódios supérfluos.

“Este emaranhado de mentiras”.  
O primeiro andamento.<sup>241</sup>

Em *Imagens*, Bergman discorre que após esse registro demorou mais meio ano para se ocupar novamente com *Gritos e Sussurros*. No entanto, no *Cuaderno de Trabajo*, seguem mais três anotações no ano de 1970 que são confusas e imprecisas, não apresentando grande relevância para o desenvolvimento da narrativa, comentando que é sempre bom saber que eventualmente vai acabar realizando o filme, uma obra-prima por enquanto ainda a ser definida<sup>242</sup>.

Os apontamentos retornam em março de 1971 e Bergman decide os nomes das atrizes e das personagens: as três irmãs são Agnes (Harriet Anderson), Maria (Liv Ullman) e Kristina (Ingrid Thulin); e a empregada é Anna (Kari Sylwan)<sup>243</sup>. A dificuldade do cineasta em delinear os nomes das personagens, a sua personalidade e tanto a descrição das cenas quanto a sua ordem se tornam evidentes no decorrer das anotações, principalmente dos dias 22 a 28 de abril:

Creio que o filme – ou o que quer que isso seja – se compõe deste poema: Um ser humano deixa esta vida, mas, como num pesadelo, detém-se a meio caminho, pedindo aos que ficam ternura, reconciliação, libertação. Pedindo tudo, tudo. Estão mais duas pessoas presentes, e tanto as ações como os pensamentos delas estão em relação com a morte, a moribunda. A terceira pessoa presente vai redimir a doente, incutindo-lhe paz, acompanhando-a na fase final.

Suponho que o poema seja esse. O tema exige rigor e cuidado. Exige que não facilite demasiado meu trabalho, mas também que não me deixe paralisar de um momento para outro.

[...] estará o argumento tomando forma agora? Ou continua de costas para mim? (Não se esqueça, Bergman, que você vai trabalhar com quatro mulheres que sabem como estas coisas se passam! E que também tem a capacidade de representar tudo!)<sup>244</sup>.

<sup>241</sup> BERGMAN, Ingmar. *Imagens*. São Paulo: Martins Fonte, 1996. p. 89.

<sup>242</sup> BERGMAN, Ingmar. *Cuaderno de trabajo (1955-1974) (Letras Nórdicas n° 58)*. Trad. Carmen Montes Cano. Madrid: Nórdica Libros, 2018. Arquivo Kindle, sem paginação.

<sup>243</sup> Ibidem.

<sup>244</sup> BERGMAN, 1996, op. cit., p. 97-99.

Não obstante, alguns elementos parecem permanecer indiscutíveis: o nome de Agnes, que se insere como uma homenagem ao livro *O Sonho*, de Strindberg; a cena da morte que não deve ser sentimental, se revelando por si mesma e mostrando a fealdade nela existente; e a tentativa de se mover facilmente entre sonho e realidade.

Na primeira página do roteiro publicado de *Gritos e Sussurros*, verifica-se que este se comporta como uma transcrição, isto é, uma descrição dos diálogos e das marcações do manuscrito da maneira como foi filmado e editado, não sendo o roteiro inicial, anterior à filmagem. Circunstância que se justifica pela seguinte passagem:

Vamos agora realizar um filme juntos. Tendo em vista que ele será diferente de nossos trabalhos anteriores, também este manuscrito terá uma apresentação diferente. Poremos à prova os recursos deste meio de comunicação de uma forma bastante acentuada. Devo, por isso mesmo, mais do que de hábito, explicar quais são meus intuítos a fim de que possamos juntos meditar sobre a melhor maneira de solver nosso problema, cinematográfica e artisticamente<sup>245</sup>.

O cineasta discorre que o projeto em seus pensamentos nunca se apresenta como um todo acabado, se assemelhando a um escuro fluir de águas profundas; contudo, no roteiro, temos informações precisas sobre os elementos da narrativa.

O cenário é uma propriedade (meio castelo, meio casa senhorial) que talvez tenha sido construída no final do século XVIII como refúgio da amante de um grão-senhor. A habitação não é muito grande e nem muito pequena, existindo um parque unindo a moradia que brilha nas cores vivas do outono. Tudo neste local é quieto, remoto e um tanto desolado. A época é a passagem do século, porém não é necessário se ater a datas precisas, talvez não se trate precisamente do início do século, podendo ser tanto a década de 1880 ou a de 1890. O importante é que as vestes estejam de acordo com as sugestões visuais, sendo ricas, trabalhadas, que ao mesmo tempo desvelam e escondem<sup>246</sup>.

O mesmo deve acontecer com os interiores, que devem ser construídos com base nas possibilidades de se obter as condições de iluminação desejadas. A decoração não deve se tornar jamais muito concreta, deve ser consequente, abrangente, subterrânea, próxima e sugestiva sem ser excessiva. Como apontado anteriormente, todos os interiores são vermelhos, em diferentes nuances.

Não me perguntem porque razão deve ser assim, pois não o sei. Eu mesmo meditei sobre o motivo e acabei achando que uma explicação era mais cômica do que a outra. A mais absurda, mas também a mais consistente, é que, tudo isto, vem a ser, possivelmente, alguma coisa de interiorizado, e que eu, desde a

---

<sup>245</sup> BERGMAN, Ingmar. **Gritos e Sussurros**. Trad: Jaime Bernardes. Editora Nórdica: Rio de Janeiro, 2ª ed, 1973. p. 11.

<sup>246</sup> *Ibidem*, p. 12.

infância, sempre me figurei o lado de dentro da alma como uma membrana úmida, em nuances vermelhas<sup>247</sup>.

Os móveis, objetos e demais parafernália devem ser extremamente precisos, mas concebidos com fantasia e de acordo com as finalidades necessárias, como se fosse a casa de sua avó. Além de serem agradáveis e combinar entre si no conjunto como se tudo fosse um sonho: algo que existe porque o desejamos e o necessitamos, no instante preciso.

O nome, descrição e função das personagens é apresentado de modo preciso: Agnes, Maria e Karin são as irmãs, sendo Anna a empregada:

A cena [...] acompanhou-se durante mais de um ano. No começo, naturalmente, eu não sabia como se chamavam as quatro mulheres e porque estavam vestidas em longas vestes brancas sob uma cinzenta luz matinal, num compartimento de paredes de papel vermelho. Tenho seguidamente eliminado esta imagem e recusado a ideia de colocá-la como o fundamento de um filme (ou lá o que seja). Mas a imagem era obstinada e, aos poucos, contra a vontade, identifiquei-a: São três mulheres, que aguardam a morte da quarta, e se revezam na vigília<sup>248</sup>.

As relações entre todas as personagens que permeiam o filme são relatadas de modo objetivo, em que tudo na família é dito em sussurros, a quietude é total, sendo mencionado a todo instante o tique-taque dos relógios<sup>249</sup> e a questão da luz do sol que determina a intensidade das nuances em vermelho de acordo com o estado emocional dos indivíduos<sup>250</sup>.

A dificuldade em trabalhar movendo-se entre sonho e realidade aflige o diretor novamente:

Como estou cansado de constatar que a fantasia sempre é obrigada a prestar contas à razão! A inspiração precisa comporta-se modestamente diante das exigências da realidade [...].

Então deve haver um significado. O que significa? Onde Bergman quer chegar? Pode-se, em realidade, chegar a captar qualquer coisa? O que é, então, qualquer coisa?

Durante muitos meses estas senhoras me fizeram companhia, apresentando-se em situações e cenas que procuro reproduzir tão bem quanto possível. O que é, de fato importante, é que a morte é a solidão extrema. Agnes, morta, encontra-se estacionada a meio caminho do nada. Não consigo ver como isto é estranho? Sim, é diabolicamente estranho! Nunca se viu uma situação semelhante, seja na realidade, seja no cinema.

A fantasia deve envergonhar-se. É humilhante, mas necessário. A cada dia que passa, concluo que esta direção é cansativa, desagradável e, além disso, sem sentido. A cada dia, prometo, a mim mesmo, abandonar este meu renitente projeto provocador. A cada dia retomo meu intento e começo de novo, rasgo o que já foi escrito ou prossigo a construção<sup>251</sup>.

<sup>247</sup> BERGMAN, Ingmar. **Gritos e Sussurros**. Trad: Jaime Bernardes. Editora Nórdica: Rio de Janeiro, 2ª ed, 1973. p. 12-13.

<sup>248</sup> Ibidem, p. 17.

<sup>249</sup> Ibidem, p. 23.

<sup>250</sup> Ibidem, p. 18.

<sup>251</sup> Ibidem, p. 47-48.

Para o financiamento do filme, Bergman reuniu suas economias, convenceu Liv Ullman, Ingrid Thulin, Harriet Anderson e Sven Nykvist a se tornarem coprodutores e realizou um empréstimo de meio milhão no Instituto do Filme Sueco. Isso despertou imediatamente a indignação em muitos meios cinematográficos que reclamavam, pois Bergman podia conseguir verba no exterior. Porém, essa possibilidade não existia em decorrência de uma série de fracassos, não havendo financiadores na Suécia e no exterior; e os jornalistas comentavam que sua carreira estava acabada<sup>252</sup>.

As filmagens duraram oito semanas e o seu local foi em uma arruinada propriedade senhorial nos arredores de Mariefred, onde os cômodos estavam em tão mal estado que a equipe pode arrumá-los do jeito que desejava. Tanto Bergman quanto Sven Nykvist eram obcecados pela problemática da luz e o trabalho de som e de laboratório foram lentos e custosos. No meio do processo começaram as filmagens de *Cenas de um Casamento* (1972).

Ao que se refere à distribuição do filme, houve dificuldade em achar uma distribuidora americana. Inclusive, um distribuidor eminente depois da exibição gritou para Paul Kohner (agente de Bergman): “Vou lhe mandar a conta dessa maldita projeção”. Posteriormente, uma empresa especializada em filmes de terror e pornografia leve distribuiu *Gritos e Sussurros*, já que um filme de Luchino Visconti não ficou pronto a tempo, surgindo uma lacuna nas salas de cinema a dois dias antes do Natal, *Gritos e Sussurros* teve sua estreia mundial<sup>253</sup>.

Às vésperas do Natal, Kohner telefonou para Bergman, relatando o sucesso total do filme e dez dias depois estava ocorrendo a sua venda para a maioria dos países que ainda tinham salas de cinema. Após isso, a *Cinematograph* mudou-se para um local mais espaçoso, instalando um cinema muito bonito com equipamento completo, seu escritório transformou-se num agradável ponto de encontro e centro de uma atividade tranquila em expansão, circunstância que estabeleceu Bergman como produtor e realizador de projetos de outros diretores<sup>254</sup>.

Algumas considerações pessoais que se encontram nos escritos e entrevistas de Bergman sobre o período de produção de *Gritos e Sussurros* se tornam pertinentes para entender o momento pelo qual o cineasta estava passando. A questão genealógica é fortemente presente na obra bergmaniana, sua mãe havia falecido em 1966 e seu pai em 1970. Partindo de um raciocínio concebido anos depois da estreia da película, o diretor pondera que havia uma necessidade latente de escrever algo sobre sua mãe que havia falecido. “As relações que

---

<sup>252</sup> BERGMAN, Ingmar. **Lanterna Mágica**. Trad: Marion Xavier, São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 243.

<sup>253</sup> Ibidem, p. 244.

<sup>254</sup> Ibidem, p. 245.

mantive com minha mãe sempre foram muito fortes, muito densas e há muito tempo tenho esta ideia bastante vaga de escrever alguma coisa e de fazer um filme sobre ela”<sup>255</sup>. Sendo assim, Bergman compreendeu que o filme tratava profundamente de sua mãe, que ele a descreveu sob a forma de quatro mulheres diferentes, que nenhuma delas é realmente sua mãe, mas que todas elas o são<sup>256</sup>. No entanto, no documentário *A Ilha de Bergman* (2006), realizado pela cineasta Marie Nyrerod, Bergman é indagado sobre tal afirmação e responde o seguinte:

Isso foi uma mentira para os meios de comunicação. Foi uma observação espontânea e descuidada. Até hoje me persegue, pois desde então tem sido relacionada ao filme. Alguns comentários estúpidos que se faz tendem a ter vida própria. Foi uma mentira. Disse só para ter o que dizer. É muito difícil dizer algo a respeito de *Gritos e Sussurros*. Disse e pronto.

### **1. A Construção da Narrativa: A Onipresença da Cor Vermelha e do Tique-taque do Relógio**

*Gritos e Sussurros* é uma obra marcada pela predominância das diversas nuances do vermelho, cor quente, símbolo do sangue e que cogita a representação da morte em um fechamento entre quatro paredes. Visualmente, o filme é mais do que belo, é arrebatador e até rapsódico, situando suas cores profundamente saturadas com a interação em um sistema de regularidades, se não um código. As irmãs e Anna, assim como as outras personagens, normalmente estão vestidas de branco, azul ou preto, em que o vestido de Maria é sempre um pouco mais leve ou vermelho sangue, enquanto Agnes frequentemente está de branco. A parte externa da propriedade se compõe por amarelo, verde e um azul nebuloso de céu (os terrenos no final do verão e a caminhada das irmãs no outono) e por dentro há vermelho por toda parte: paredes, cortinas, tapetes e também algumas vestimentas<sup>257</sup>.

Em tudo isso, existe um ritmo e harmonia que são sentidos, mas não compreendidos, permeando um drama e equilíbrio final que apagam os indivíduos e sugerem forças mais profundas e animalescas: o fluxo da vida e da própria morte, dos quais a humanidade é apenas uma parte. Como puro espetáculo, *Gritos e Sussurros* é um poema visual quase abstrato que é musical em sua estrutura e efeito, intensificado pelo acompanhamento de Bach e Chopin em

---

<sup>255</sup> BJORKMAN, Stig; MANNIS, Torsten; SIMA, Jonas. **O Cinema Segundo Bergman**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1977. p. 230.

<sup>256</sup> Ibidem, p. 231.

<sup>257</sup> KALIN, Jesse. *The Films of Ingmar Bergman*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003 (Vassar College). p. 147.

passagens fundamentais<sup>258</sup>, expressando um ritmo de imagens e emoções que devem ser sentidas intuitivamente e não entendidas intelectualmente<sup>259</sup>.

O início do filme é aberto com um vermelho vivo para apresentar os créditos e cada vez que os nomes mudam na tela ouve-se um ruído, similar a uma badalada de relógio ou aos toques de um sino de igreja. Posteriormente, tem-se alguns planos do exterior da propriedade, com árvores, uma estátua e um balanço; o toque reverberativo dos créditos se acentua, sendo ouvido de uma forma mais rápida. As características da parte externa da casa demonstram que aparentemente sua localização se estabelece no campo, exibindo algo abastado, porém em decadência.

Todos os planos são impregnados por uma luz divina, em que os raios do sol penetram em praticamente todos os elementos cenográficos. No entanto, essa luz que pode significar um contato com a graça e a transcendência é contraposta à trilha sonora, que provoca uma sensação de isolamento, mesmo estando aliada aos espaços abertos. Michel Chion, ao citar Robert Bresson, evidencia que o silêncio se originou do cinema sonoro, no entanto esse ideário acarreta um paradoxo que salienta a necessidade dos ruídos e das vozes, “para que as suas paragens e interrupções moldassem aquilo a que chamamos silêncio, ao passo que, no cinema mudo, tudo sugeria *a contrário* ruídos”<sup>260</sup>. O silêncio, de acordo com o autor, pode ser chamado de elemento zero da banda sonora, sendo expressamente difícil de obter a nível técnico, não bastando interromper o fluxo sonoro e trocá-lo por alguns centímetros da película, uma vez que provocaria a sensação de uma ruptura técnica.

Ainda segundo Chion, qualquer lugar possui o seu silêncio específico e é devido a esta característica que ao se gravar um som no exterior, em estúdio ou auditório, existe o cuidado de registrar alguns segundos do silêncio singular do local. A gravação desses dados terá utilidade para os ocasionais *raccords*, criando a sensação de que determinado quadro está temporariamente em silêncio. Entretanto, esse efeito do silêncio não é a simples ausência de ruído; a sua produção consiste, no mais comum dos casos, em inseri-lo após uma sequência barulhenta. Logo, o silêncio nunca pode ser considerado como um vazio neutro, já que a sua estrutura no recurso audiovisual consiste em ser o negativo de um som ouvido anteriormente, tornando-se um produto de contraste.

---

<sup>258</sup> KALIN, Jesse. *The Films of Ingmar Bergman*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003 (Vassar College). p. 148.

<sup>259</sup> BJORKMAN, Stig; MANNS, Torsten; SIMA, Jonas. *O Cinema Segundo Bergman*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1977. p. 236.

<sup>260</sup> CHION, Michel. *A Audiovisão: Som e Imagem no Cinema*. Lisboa: Texto & Grafia, 2011. Escala, 2013. p. 50.

Outro modo de ressaltar o silêncio em uma trilha sonora, associando-o ou não ao procedimento evocado acima, constitui-se em fazer ouvir os ruídos, porém restringindo àqueles considerados tênues que são naturalmente relacionados à ideia de calma, pois não chamam a atenção do espectador, tornando-se audíveis apenas a partir do instante em que os outros ruídos emudecem.

Alguns ruídos podem ser utilizados no cinema como semelhantes ao silêncio, como os apelos longínquos dos animais, os pêndulos do relógio num quarto ao lado, os roçares e todos os ruídos de vizinhança. De modo inusitado, um toque de reverberação discreta ao redor de sons isolados, como passos numa rua, pode também reforçar o sentimento de vazio e de silêncio, salientando que esta reverberação não pode ser ouvida quando outros ruídos estão sendo ouvidos simultaneamente.

Um exemplo perceptível de um ruído com essas particularidades é o tique-taque de um relógio e Chion, para ilustrar este aspecto, faz uso do filme *Face a Face*, de Ingmar Bergman, no qual a protagonista está em pleno período depressivo:

Num dado momento, vemo-la em casa a preparar-se para dormir e depois deitar-se. Instantaneamente, o ruído do despertador que vemos em cima da sua mesa de cabeceira, que até então passara despercebido, começa a aumentar e a tornar-se muito forte. Temos então, paradoxalmente, a impressão angustiante do silêncio tanto mais quanto o som que é o único a emergir ressoa, acentuado pela ausência de outros ruídos e fazendo, por sua vez, sobressair esse vazio de uma maneira assustadora. (O toque tipicamente bergmaniano, aqui, é a rapidez e a precisão contundente com que este aumento do som é realizado.)<sup>261</sup>.

Em *Gritos e Sussurros*, o som do tique-taque do relógio é onipresente em toda a narrativa, exceto nas sequências do momento presente após a morte de Agnes. Corroborando essa característica, depois dos planos do exterior da propriedade, o espectador se depara com literalmente um minuto de vários planos-detelhes de múltiplos relógios. A câmera se movimenta de modo a enquadrar partes das estruturas desses objetos, como um anjo, um pêndulo e os ponteiros.

Gilles Deleuze, em *Cinema 01: Imagem-Movimento*, discorre a respeito da imagem-afecção, tida como primeiro plano, sendo o primeiro plano o rosto. O autor, realizando uma referência a Eisenstein, pondera que o primeiro plano não é apenas uma categoria de imagem entre as demais, dado que ofereceria uma compreensão afetiva de todo o filme. Esse aparato ocorre com a imagem-afecção, que é concomitantemente um tipo de imagem e um substrato de todas as imagens. Entretanto, a partir dessa perspectiva, abre-se o questionamento de como é

---

<sup>261</sup> CHION, Michel. *A Audiovisão: Som e Imagem no Cinema*. Lisboa: Texto & Grafia, 2011. Escala, 2013. p. 51.

possível destacar do rosto ampliado polos capazes de guiar o espectador na recepção da imagem afecção. Para tanto, Deleuze parte de um exemplo que não é o do rosto:

Um relógio que nos é apresentado várias vezes em primeiro plano. Uma imagem desta ordem tem efetivamente dois polos. Por um lado ela tem ponteiros animados por micromovimentos, pelo menos virtuais, ainda que nos seja mostrada uma só vez, ou várias vezes entre longos intervalos: os ponteiros entram necessariamente numa série intensiva que marca uma ascensão para... ou tende para um instante crítico, prepara um paroxismo. Por outro lado ela tem um mostrador como superfície receptora imóvel, placa receptora de inscrição; suspense impassível — ela é unidade refletora e refletida<sup>262</sup>.

Traçando um paralelo com a definição bergsoniana do afeto, tem-se uma tendência motora sobre uma força sensível imobilizada, que constitui as características do sacrifício de uma parte essencial do corpo em prol do suporte dos órgãos de recepção, que terão somente tendências ao movimento ou micromovimentos aptos para manifestar séries intensivas. Deleuze atesta que o móvel, ao perder seu movimento de extensão, transforma-o em movimento de expressão, construindo um “conjunto de uma unidade refletora imóvel e de movimentos intensos expressivos que constitui o afeto”<sup>263</sup>.

O rosto é esse nervo sensível que sacrifica o resto do corpo, que se mantém usualmente soterrado, para exprimir todo tipo de pequenos movimentos locais. Logo, a cada vez que a atenção recai em algo entre esses dois polos (superfície refletora e micromovimentos intensivos), pode-se tratar esse objeto como um rosto: ele foi “encarado”, necessariamente “rostificado” e exerce o movimento contrário de olhar fixamente para o observador, mesmo não compondo como um rosto<sup>264</sup>. A frequência dos planos-detalhes dos relógios comumente usados no decorrer da filmografia bergmaniana, adquire um caráter semelhante ao ideário apontado por Deleuze. Em *Gritos e Sussurros*, esses diversos planos que duram um minuto, frisando apenas as minúcias dos relógios, proporcionam um sentimento de angústia que antecipa o cerne da narrativa: o transcurso do tempo que deixa o indivíduo inerte, imobilizado na sua própria ação diante da morte inevitável.

O capítulo do livro dedicado à imagem afeto menciona Ingmar Bergman constantemente, uma vez que a obra do cineasta é marcada pela assiduidade de *close-ups* estilisticamente demorados, desde *Mônica e o Desejo*. No filme destacado para análise a frequência de *close-ups* em toda a narrativa se contrapõe à falta do contato e do diálogo que

---

<sup>262</sup> DELEUZE, Gilles. **A Imagem-Movimento** – Cinema I. Trad. Sousa Dias. Lisboa: Assírio & Alvim, 1983. p. 103.

<sup>263</sup> Ibidem, p. 104.

<sup>264</sup> DELEUZE, 1983, loc. cit.

nunca ocorre. Os três argumentos essenciais da película iniciam e terminam com *close-ups* das personagens, que surgem e se desvanecem em vermelho (Figuras 08, 09, 10, 11, 12 e 13).



Figura 08: Fotograma do primeiro *close-up* de Maria.  
Fonte: *Gritos e Sussurros* (1972).



Figura 09: Fotograma do último *close-up* de Maria.  
Fonte: *Gritos e Sussurros* (1972).

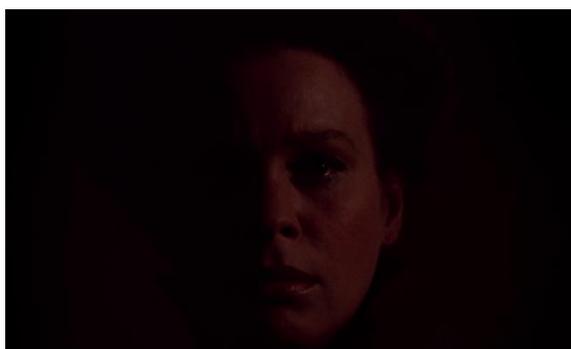


Figura 10: Fotograma do primeiro *close-up* de Karin.  
Fonte: *Gritos e Sussurros* (1972).



Figura 11: Fotograma do último *close-up* de Karin.  
Fonte: *Gritos e Sussurros* (1972).



Figura 12: Fotograma do primeiro *close-up* de Anna.  
Fonte: *Gritos e Sussurros* (1972).



Figura 13: Fotograma do último *close-up* de Anna.  
Fonte: *Gritos e Sussurros* (1972).

Deleuze reconhece três funções para o rosto: (1) individuante, no qual ele distingue ou caracteriza cada um, (2) socializante, em que manifesta o papel social e (3) relacional ou comunicante, em que assegura a comunicação entre duas pessoas e também no mesmo sujeito, demonstrando o acordo interior entre o seu caráter e o seu papel. Embora esses aspectos do rosto se apresentem tanto fora quanto dentro do cinema, perdem todas essas aplicabilidades quando se trata do primeiro plano. Ingmar Bergman, incontestavelmente, foi o diretor que mais persistiu sobre o vínculo fundamental entre cinema, rosto e primeiro plano, já que seu trabalho começa com o rosto humano, considerando a originalidade primeira e a qualidade distinta do cinema à existência da possibilidade de se aproximar do rosto humano. O autor exemplifica esse paradigma com *Persona*:

Um personagem abandonou sua profissão, renunciou ao seu papel social; não pode mais ou não quer mais comunicar, se impõe um mutismo quase absoluto; perde até sua individualização, a ponto de adquirir uma estranha semelhança com o outro, uma semelhança por carência. Com efeito, tais funções do rosto supõem a atualidade de um estado de coisas em que pessoas agem e percebem. A imagem-afecção vai fazê-las derreter, desaparecer. Estamos diante de um roteiro de Bergman<sup>265</sup>.

O primeiro plano é o rosto, mais necessariamente o rosto ao desfazer sua tripla função, inserindo a sua nudez maior que a do corpo e sua inumanidade maior do que qualquer ser vivo. O *close-up* de Ingmar Bergman, ocasionalmente, experimenta um medo absurdo, absorve o ser, o leva para o vazio e em seu nada é o próprio fotograma que queima. O medo de uma nudez interior desvelada é o primeiro plano-rosto, a sua face e o seu apagar. “Bergman foi quem levou mais longe o nihilismo do rosto, isto é, sua relação no medo com o vazio ou a ausência, o medo do rosto diante de seu nada”<sup>266</sup>, atingindo o limite extremo da imagem afecção ao desvanecer o ícone, esgotando-o e o extinguindo.

“O cinema de Bergman pode encontrar sua finalidade no apagar dos rostos: ele os terá deixado viver o tempo de cumprir sua estranha resolução, mesmo vergonhosa ou odiosa”<sup>267</sup>. Essa perspectiva não exclui *Gritos e Sussurros*. Os *close-ups* que abrem os argumentos iluminam apenas um lado da face das personagens, dando seguimento às sequências que irão revelar sua personalidade e seus sentimentos mais intrínsecos, para, posteriormente, serem fechados com outro *close-up* que derrama a luz sob o seu lado contrário. Esta é uma iluminação dramática, similar à usada no teatro, que adentra em mais uma inserção das características teatrais no filme. Outro ponto central é a constituição da trilha sonora durante esses *close-ups*,

---

<sup>265</sup> DELEUZE, Gilles. **A Imagem-Movimento** – Cinema I. Trad. Sousa Dias. Lisboa: Assírio & Alvim, 1983. p. 116.

<sup>266</sup> Ibidem, p. 117.

<sup>267</sup> Ibidem, p. 123.

uma vez que se torna possível ouvir ruídos: os sussurros do título e o toque da sineta que atravessa toda a abertura. O espectador, a partir disso, já conhece o outro eu dessas mulheres, a imagem afecção encaminhou a instância afetiva do primeiro plano ou do rosto ao confronto com o vazio<sup>268</sup>.

### 1.1 As Três Mulheres de Branco que Esperam o Falecimento da Quarta

A sequência de apresentação das personagens se dá no quarto em que Agnes descansa. Maria está deitada em uma cadeira, dormindo próxima à cama da irmã, enquanto que a moribunda se levanta com dificuldade e a objetiva acompanha todos os seus movimentos. Agnes mexe nos ponteiros do relógio, abre uma cortina, olha para Maria com afeição e se senta à escrivaninha para escrever em seu diário: “É manhã de segunda-feira e estou com muita dor. Minhas irmãs e Anna estão se revezando para dormir”.

Em um plano conjunto torna-se possível ao espectador visualizar Anna entrando no quadro com uma bandeja para servir algo a Maria. O silêncio na obra é abordado por Bergman na figura da empregada, que permanece calada durante todo o filme. Sua mudez é atribuída a sua baixa posição social e a seu status de “estranho” na família, não obstante é inegável sua proximidade com a doente Agnes. Na relação dessas mulheres, o silêncio é substituído pelo som do vento, que parece sussurrar, e pelos gritos de dor de Agnes. Esses elementos combinados, aliados a fortes imagens presentes nas cenas em que se encontram as personagens, contribuem para uma dicotomia que envolve a construção de uma atmosfera fúnebre e o ato de amor, em que Anna constantemente oferece seu calor humano para a moribunda.

O silêncio verbocêntrico em *Gritos e Sussurros* é interrompido por Karin, quando esta entra na cena desejando bom dia para Anna e Maria, ocasionando o total de nove minutos e vinte segundos sem qualquer palavra dita. Depois de longas passagens narrativas sem fala, irrompe o diálogo e a palavra é usada, nessas circunstâncias, exclusivamente em diálogos de cena<sup>269</sup>. Após esse instante, as mulheres iniciam uma movimentação em cena (Figura 14) semelhante ao ponto de vista que um observador possui ao estar em uma plateia de teatro. As atrizes se movimentam, deixando transparecer toda a mobília requintada e sem obstruir a imagem umas das outras. A câmera claramente não se desloca do seu eixo, dando profundidade

---

<sup>268</sup> DELEUZE, Gilles. **A Imagem-Movimento** – Cinema I. Trad. Sousa Dias. Lisboa: Assírio & Alvim, 1983. p. 139.

<sup>269</sup> SALLES, Paulo Emílio Gomes. A Personagem Cinematográfica. CANDIDO, Antonio et al. **A Personagem de Ficção**. 11. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005. (Coleção Debates). p. 108.

a esse espaço e portando-se assim em todo o decorrer do filme, com exceção da sequência em que Agnes volta dos mortos.



Figura 14: Fotograma das três mulheres vestidas de branco. Fonte: *Gritos e Sussurros* (1972).

Essa questão do aspecto teatral na obra retoma o estudo da *mise-en-scène* no cinema bergmaniano, característica estilística que pode ser definida como:

A *mise-en-scène* aí defendida é um pensamento em ação, a encarnação de uma ideia, a organização e a disposição de um mundo para o espectador. Acima de tudo, trata-se de uma arte de colocar os corpos em relação no espaço e de evidenciar a presença do homem no mundo ao registrá-lo em meio a ações, cenários e objetos que dão consistência e sensação de realidade à sua vida. Expressão cunhada, em sua origem, para designar uma prática teatral, a *mise-en-scène* adquire no cinema essa dimensão fenomenológica: mostrar os dramas humanos esculpindo-os na própria matéria sensível do mundo<sup>270</sup>.

De acordo com Luiz Carlos Oliveira Jr., a liberdade sob a óptica da câmera juntamente com os elementos que formam a especificidade técnica do cinema provocaria uma separação, em teoria, do teatro. Contudo, esta continua a ser a zona inicial de qualquer estudo que abarque diretamente o levar a cena, a cena, o espaço cênico representado, a *mise-en-scène* e; o cinema não podia se inventar sem se subjugar às normas da *mise-en-scène*, adaptando-as e/ou se rebelando contra elas<sup>271</sup>. Nesse espetáculo, a união é derivada dos componentes tradicionalmente considerados superiores ou artísticos (o texto e os atores) aos de uma camada inferior, aqueles arraigados na técnica. O Cinema, posto como herdeiro desse modelo artístico do Teatro, demanda que a técnica seja abordada desde o início de um olhar criador, uma vez

<sup>270</sup> OLIVEIRA JR., Luiz Carlos. *A Mise-en-scène no Cinema: do Clássico ao Cinema de Fluxo*. Campinas/SP: Papyrus, 2013. p. 07

<sup>271</sup> Ibidem, p. 23

que o cinematográfico não se reduz a uma ferramenta, ele é aquilo que transforma o espetáculo possível<sup>272</sup>.

A necessidade do enquadramento e a possibilidade de variar o ponto de vista sobre a cena, assim, determinam no cinema um novo estatuto para a realização cênica. Mas são justamente essa necessidade e essa possibilidade que permitirão à *mise-en-scène* cinematográfica ser mais que uma técnica [...]. Por meio desse quadro, a *mise-en-scène* cinematográfica se faz não apenas uma colocação em cena, mas, acima de tudo, um olhar sobre o mundo<sup>273</sup>.

Paulo Emílio Salles Gomes, no capítulo *A Personagem Cinematográfica* que compõe o livro *A personagem de Ficção* organizado por Antonio Candido, pondera que no Cinema, a arte de personagens e situações que se projetam no tempo vincula-se sobretudo ao Teatro e ao Romance:

Graças, porém, aos recursos narrativos do cinema, tais personagens adquirem uma mobilidade, uma desenvoltura no tempo e no espaço equivalente às das personagens de romance. Romance teatralizado, porque a reflexão pode ser repetida, desta feita, a partir do romance. É a mesma definição diversamente formulada<sup>274</sup>.

No filme, evoluem personagens de espetáculo teatral que têm a mobilidade e desenvoltura de um Romance, uma vez que, como no Teatro, as personagens se encarnam em pessoas, no caso os atores; porém, a articulação gerada entre essas personagens encarnadas e o público é distinta entre as duas estruturas<sup>275</sup>. O autor discorre que o espectador adquire mais intimidade com a personagem no Cinema, pois no Teatro essa relação se estabelece através de um distanciamento inalterável, tem-se sempre o corpo das personagens por inteiro; diferentemente do que ocorre no Cinema, já que o espectador pode ver o conjunto do corpo, o busto, apenas a cabeça, a boca, os olhos ou somente um olho.

Outra reflexão acerca do tema leva a evocar que no Teatro as personagens realmente estão encarnadas em pessoas, enquanto no filme, o espectador não se depara com pessoas, mas com o registro de suas imagens e vozes. Logo, impera no filme (conjunto de imagens, vozes e ruídos fixados) a afligida tranquilidade dos elementos decisivamente organizados; aspecto distinto do Teatro, propenso a um inesperado verdadeiro derivado da possibilidade de um ator ou atriz escapar da personagem por um acidente, como um tropeço ou um esquecimento<sup>276</sup>.

---

<sup>272</sup> OLIVEIRA JR., Luiz Carlos. *A Mise-en-scène no Cinema*: do Clássico ao Cinema de Fluxo. Campinas/SP: Papyrus, 2013. p. 31.

<sup>273</sup> Ibidem, p. 32-33.

<sup>274</sup> SALLES, Paulo Emílio Gomes. *A Personagem Cinematográfica*. CANDIDO, Antonio et al. *A Personagem de Ficção*. 11. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005. (Coleção Debates). p. 106.

<sup>275</sup> Ibidem, p. 112.

<sup>276</sup> Ibidem, p. 113.

Posteriormente a esse episódio, Maria e Karin são destacadas sozinhas em ambientes separados para acentuar a personalidade singular que lhes concerne. Para a primeira mulher, a cena é construída a partir do som de uma caixa de música e um plano-detulhe de uma casa de bonecas que antecede um plano próximo de Maria, que está deitada na cama com uma boneca ao lado e levando o polegar a boca. Continuadamente, alguns segundos são reservados para realçar os pequenos bonecos dispostos na casa, ao passo que surgem alguns planos alternados que mostram Maria olhando para uma pintura da mãe. Enquanto que, para Karin, é inserido um plano-detulhe de sua mão escrevendo que antecede a forma integral do seu corpo - aparentemente ela está organizando algumas finanças e parece estar cansada. As badaladas de um relógio são onipresentes em toda a cena.

Ao alicerçar o conteúdo dessas cenas fica demasiadamente claro que o cerne pessoal das duas mulheres se encontra em lados opostos, uma vez que Maria pode ser considerada a irmã mais infantil e Karin, a mais responsável. Esses olhares são como um fator importante pertinente à construção de referenciais para o espectador, dado que se desenvolvem através de regras sistemáticas de coerências. A decupagem é feita de modo a produzir uma impressão de que a ação se desenvolveu por si mesma e o trabalho da câmera foi o de captá-la, adentrando em uma manobra de reprodução com um intento de manipular o espectador<sup>277</sup>.

A importância desse aparato não se concentra na condição cronológica e, sim, na constatação básica de que o uso dos planos se rege em função de uma necessidade denotativa, almejando oferecer uma informação indispensável ao andamento da narrativa<sup>278</sup>. A ação como tal aparece na tela dando a impressão de que foi feita de uma só vez, porém isto não acontece durante a produção da filmagem, já que este é o lugar de descontinuidade e da repetição, transformado e eliminado na montagem<sup>279</sup>.

A naturalidade conferida à montagem que liga duas cenas desenvolvidas em espaços diferentes objetiva conferir espontaneidade ao corte no interior de uma cena. Os cortes que decompõem uma cena contínua em pedaços não dividem a representação na tela, para isso os cortes têm que ser feitos obedecendo determinadas regras, associando-se à manipulação do interesse do espectador e manutenção do espaço da integridade do fato representado. Essas regras da continuidade funcionam para estabelecer uma combinação de planos que resulte em uma sequência fluente de imagens, tendendo a dissolver a “descontinuidade visual elementar”

---

<sup>277</sup> XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico** – A Opacidade e a Transparência. 4ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008. p. 33.

<sup>278</sup> Ibidem, p. 31.

<sup>279</sup> Ibidem, p. 29.

em uma continuidade espaço-temporal reconstruída. Esse paradigma pode ser visualizado na próxima sequência a ser analisada, em que a música se torna o elemento preponderante para extrair ao máximo os rendimentos dos efeitos da montagem e ao mesmo tempo torná-la invisível, neutralizando a descontinuidade elementar<sup>280</sup>.

## 1.2 O Elemento Sonoro na Construção da Narrativa Bergmaniana

Como apontado no capítulo anterior, Ingmar Bergman possuía habilidades musicais muito modestas, tendo alegado uma incapacidade completa para lembrar ou reproduzir uma melodia, o que exigia um imenso esforço para aprender uma peça musical, criando a necessidade de passar horas a fio ouvindo enquanto acompanhava a partitura<sup>281</sup>. Concomitante a tal característica, o diretor sueco foi visto principalmente como um dos maiores inventores de imagens que se assemelham a espelhos deformados da ansiedade humana. No entanto, cabe ressaltar que, ao longo de sua carreira, Bergman reconheceu o significado da música como inspiração para a sua estética cinematográfica, procurando criar ligações entre as formas e os ritmos da música e o cinema<sup>282</sup>: “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”<sup>283</sup>.

Frequentemente diversos estudos apontam que Bergman trabalhou com a mesma equipe de atores, técnicos de iluminação e editores, porém, de modo similar, o diretor dispôs do mesmo grupo de gravadores, designers sonoros e compositores, gerando uma consistência de que mesmo à luz do trabalho colaborativo na sala de edição, existe um estilo sonoro distinto que é evidente em seus filmes<sup>284</sup>.

Uma notoriedade visualizada a perpassar pela filmografia bergmaniana é a repetição da mesma música clássica em obras individuais e também a reciclagem de trechos em filmes distintos. Através dessas ligações intertextuais em larga escala entre filmes, recorrendo repetidamente aos mesmos fragmentos musicais, o cineasta cria um processo que gera múltiplas camadas de significado, o que atribui à trilha sonora um papel privilegiado, principalmente ao destacar de modo conciso os atos de fazer e ouvir música. O espectador constantemente se depara com personagens que ouvem ou realizam a prática musical, tornando as cenas

---

<sup>280</sup> XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico** – A Opacidade e a Transparência. 4ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008. p. 32.

<sup>281</sup> LUKO, Alexis. *Sonatas, Screams, and Silence: Music and Sound in the Films of Ingmar Bergman*. New York: Routledge, 2015. Arquivo Kindle. p. 18.

<sup>282</sup> Ibidem, sem paginação.

<sup>283</sup> Ibidem, p. 85.

<sup>284</sup> Ibidem, sem paginação.

audivelmente e visualmente emocionantes, especialmente quando acompanhadas do *close-up* bergmaniano; além de conferir à música um papel ativo para influenciar a ação das personagens e iniciar ou transformar eventos dramáticos<sup>285</sup>.

O repertório de música clássica da filmografia de Ingmar Bergman se constitui de uma predileção por Frédéric Chopin, Franz Schubert, Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven, Johann Sebastian Bach, Igor Stravinsky e Richard Wagner. Exemplificando esse seguimento, nota-se uma obsessão do diretor por Bach ao longo de sua vida, uma vez que a obra do compositor alemão está presente desde *Prisão* (1949) até seu último filme, *Sarabanda* (2003)<sup>286</sup>, podendo ser descrita como uma fonte de força, transcendência, consolo e momentos de perfeição, em que as personagens possuem a possibilidade de ter revelações ou experiências de laços profundos de amor ou amizade, o que revela o caráter emocional da música e a sua capacidade de não apenas gerar alegria, mas, da mesma forma, causar sofrimento e dor<sup>287</sup>.

Ressaltando o poder da música como fundamento da visão estética bergmaniana, constantemente o uso musical por parte do cineasta dominou de modo completo a narrativa, abarcando seus domínios diegéticos e extradiegéticos. Ao que condiz à música extradiegética em seus primeiros filmes, Bergman usufruía dos compositores da equipe dos estúdios, sendo Erik Nordgren (1913-1992), diretor musical da *Svensk Filmindustri*, o mais notável deles, já que produziu muitas partituras convencionais e também algumas músicas altamente originais, das quais a trilha solo de guitarra para *O Rosto* (1958) torna-se um excelente exemplo. A colaboração de várias décadas entre Nordgren e Bergman foi essencial para a abordagem do cineasta ao som em geral<sup>288</sup>, assim como os trabalhos dos compositores Dag Wirén, Erland von Koch e Karl-Birger Blomdahl<sup>289</sup>.

Em seus dramas existenciais das décadas de 1960 e 1970, Bergman havia se distanciado do uso mais ou menos convencional da música de seus primeiros filmes, marco que possui como fator preponderante o seu casamento em 1959 com a pianista sueca-estoniana Käbi Laretei, de quem recebeu orientação musical especializada, conselhos e diversas colaborações<sup>290</sup>. A quarta esposa do cineasta sueco fora uma realizada pianista de concerto que deu recitais no Carnegie Hall e em outros locais importantes, trabalhou diretamente com

<sup>285</sup> LUKO, Alexis. *Sonatas, Screams, and Silence: Music and Sound in the Films of Ingmar Bergman*. New York: Routledge, 2015. Arquivo Kindle. Sem Paginação.

<sup>286</sup> BROMAN, Per F. *Music, Sound, and Silence in the Films of Ingmar Bergman*. In: WIERZBICKI, James (Orgs.). *Music, Sound and Filmmakers*. Nova York: Routledge, 2012, cap. 02, p. 15-31. p. 16.

<sup>287</sup> LUKO, Alexis, op. cit., p. 66.

<sup>288</sup> BROMAN, Per F., op. cit., p. 16.

<sup>289</sup> BROMAN, Per F. *Music, Sound, and Silence in the Films of Ingmar Bergman*. In: WIERZBICKI, James (Orgs.). *Music, Sound and Filmmakers*. Nova York: Routledge, 2012, cap. 02, p. 15-31. p. 18.

<sup>290</sup> *Ibidem*, p. 20.

Stravinsky e Hindemith e apresentou seu próprio programa na televisão sueca<sup>291</sup>. Algumas evidências de sua influência musical podem ser encontradas nas autobiografias de Bergman, como *Lanterna Mágica e Imagens*.

No decorrer de sua carreira, Bergman convidou Laretei para atuar nas trilhas sonoras de vários filmes: *O Olho do Diabo* (1960), *Gritos e Sussurros* (1972), *Face a Face* (1976), *Sonata de Outono* (1978), *Fanny e Alexander* (1982), *O Rosto de Karin* (1984) e *Na Presença de um Palhaço* (1997). O fato de muitos desses projetos terem se concretizado após o divórcio, que ocorreu em 1966, é um testemunho da estima mútua e da ininterrupta amizade que perdurou até os últimos dias de vida do diretor. Bergman e Laretei tiveram um filho, Daniel Sebastian, cujo nome foi inspirado por um ano em que pretendiam se dedicar ao estudo da obra de Bach. Através de seu relacionamento com a pianista, o cineasta adquiriu um conhecimento musical mais sofisticado e desenvolveu teorias sobre audição e performance musical que influenciaram suas abordagens referentes ao cinema<sup>292</sup>.

Laretei constantemente expôs Ingmar Bergman à música por intermédio de sua própria prática, tornando-se fundamental para o método de direção do cineasta. Ao visualizar o processo musical como a técnica de trabalho ideal para o artista, Bergman o achou similar a sua própria abordagem no cinema, dado que, para o cineasta, na direção não pode haver espaços para improvisações ou imprecisões, tudo dever ser planejado com antecedência e rigidamente controlado<sup>293</sup>. Ademais, a pianista influenciou na mudança estética em direção ao que o cineasta intitulou de filmes de câmara, caracterizados pela composição de poucas personagens e que, até certo ponto, foram inspirados pela música de câmara.

Essa esfera particular de filmes também se insere na relação do diretor sueco com o teatro, envolvendo a influência do dramaturgo August Strindberg, que introduziu a expressão “espetáculo de câmara”, que compreendia um procedimento íntimo em analogia à música de câmara. Bergman incorporou essas particularidades aos filmes de câmara, repartindo certo número de temas entre um número extremamente restrito de vozes de personagens, em que ao extrair o seu passado acaba por as inserir em uma espécie de nevoeiro, destilando a narrativa em um espaço e tempo bem condensado<sup>294</sup>. No entanto, a linearidade não é alicerçada, havendo a ausência de uma linha definida ou determinada por um narrador de enredo, em que as cenas

<sup>291</sup> BROMAN, Per F. *Music, Sound, and Silence in the Films of Ingmar Bergman*. In: WIERZBICKI, James (Orgs.). *Music, Sound and Filmmakers*. Nova York: Routledge, 2012, cap. 02, p. 15-31. p. 20.

<sup>292</sup> LUKO, Alexis. *Sonatas, Screams, and Silence: Music and Sound in the Films of Ingmar Bergman*. New York: Routledge, 2015. Arquivo Kindle. p. 25.

<sup>293</sup> BROMAN, Per F., op. cit., p. 21-22.

<sup>294</sup> BJORKMAN, Stig; MANNIS, Torsten; SIMA, Jonas. *O Cinema Segundo Bergman*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1977. p. 138-139.

se misturam, são acessadas e conectadas, apresentando-se como o próprio pensamento em modo onírico. Na década de 1960, o cineasta realizou a trilogia dos “filmes de câmera”, com *Através de um Espelho*, *O Rosto* e *O Silêncio*, tratando-se da noção de multitempo e multiespaços, ainda inovadora para a época.

A pianista apresentou Bergman a muitas músicas, incluindo as mazurkas de Chopin, uma delas, a *Op. 17, No. 4*, que foi destaque em *Gritos e Sussurros*. Ao que concerne ao transcurso da produção do filme, o cineasta perguntou a Laretei se ela estava interessada em gravar “aquela triste mazurca”, como ele a chamava e que alimentava suas ideias criativas para algumas cenas. Bergman insistiu que ela tocasse a peça em um piano quadrado para ser autêntica com o período em que o filme foi ambientado, ao que Laretei imediatamente recusou. Contudo, no dia da gravação no estúdio, o diretor espertamente tinha um Steinway e um piano quadrado esperando pela pianista e sugeriu que ela gravasse a peça primeiro no piano quadrado e depois no grande. Laretei ficou enfurecida quando encontrou a afinação do piano quadrado mais de um tom elevada, o que a levou iniciar a sessão de gravação no piano de cauda. Sentada ao Steinway, ela afirmou que colocou sua alma na Mazurka, enquanto Bergman silenciosamente ouvia. Quando ela terminou, sentindo-se triunfante, o diretor sueco admitiu a derrota e concordou calorosamente que não seria necessário tocar a mesma peça no piano quadrado<sup>295</sup>.

### 1.2.1 A Repetição Musical

A repetição de trechos de música clássica é um elemento proeminente que pode ser visto no decurso de toda a filmografia bergmaniana. Para tanto, Alexis Luko, em *Sonatas, Screams, and Silence: Music and Sound in the Films of Ingmar Bergman*, realizou o trabalho cuidadoso de sistematizar a ocorrência dessas repetições, abrangendo cinco décadas, de *Prisão* (1949) a *Sarabanda* (2003), como pode ser visto na tabela (Tabela 01) abaixo:

---

<sup>295</sup> LUKO, Alexis. *Sonatas, Screams, and Silence: Music and Sound in the Films of Ingmar Bergman*. New York: Routledge, 2015. Arquivo Kindle. p. 37.

Tabela 01: Repetição de Trechos de Música Clássica nos Filmes de Ingmar Bergman (1949-2003)

(Contínua)

Filme	Trecho Musical	Número de Vezes Ouvido
<i>Prisão</i>	Bach, <i>Cantata n° 137</i>	02
<i>Rumo à Alegria</i>	Beethoven, <i>Nona Sinfonia em Ré menor, Op. 125</i>	02
	Mozart, <i>Quarteto de Flauta em Lá maior, K. 298</i>	02
	Mendelssohn, <i>Concerto de Violino em Mi menor, Op. 64</i>	02
<i>Juventude</i>	Tchaikovsky, <i>O Lago dos Cisnes, Op. 20</i>	04
<i>O Olho do Diabo</i>	Scarlatti, <i>Sonata em Mi maior, K. 380</i>	03
	Scarlatti, <i>Sonata em Ré maior, K. 535</i>	02
	Scarlatti, <i>Sonata em Fá maior, K. 446</i>	05
<i>Através de um Espelho</i>	Bach, <i>Violoncelo Suíte n° 02 em Ré menor, Sarabanda</i>	02
<i>Para Não Falar de Todas Essas Mulheres</i>	Bach, <i>Suíte Orquestral n° 03 em Ré maior, Aria</i>	07
	Beethoven, <i>Adelaide, Op. 46</i>	02
<i>Gritos e Sussurros</i>	Bach, <i>Violoncelo Suíte n° 05 em Dó menor, Sarabanda</i>	02
	Chopin, <i>Mazurka em Lá menor, Op. 17, n° 04</i>	03
<i>Sonata de Outono</i>	Chopin, <i>Prelúdio em Lá menor, Op. 28, n° 02</i>	02
<i>Fanny e Alexander</i>	Schumann, <i>Quinteto de Piano em Mi bemol maior, Op. 44, movimento II</i>	04

Tabela 01: Repetição de Trechos de Música Clássica nos Filmes de Ingmar Bergman (1949-2003)

(Conclusão)

	Bach, <i>Sonata n° 02 para Flauta e Cravo em Mi bemol maior, Siciliana</i>	03
	Bach, <i>Violoncelo Suíte n° 03, Op. 87</i>	04
<b>Na Presença de um Palhaço</b>	Schubert, <i>Viagem de Inverno, A Tília</i>	07
<b>Sarabanda</b>	Schubert, <i>Sonata em Si maior, D. 960, movimento II</i>	04
	Bach, <i>Violoncelo Suíte n° 05 em Dó menor, Sarabanda</i>	09

Fonte: LUKO, Alexis. *Sonatas, Screams, and Silence: Music and Sound in the Films of Ingmar Bergman*. New York: Routledge, 2015. Arquivo Kindle. p. 106-107. (tradução nossa).

Conforme visto acima, em três pontos em *Gritos e Sussurros*, por exemplo, Bergman reutiliza o *Mazurka em Lá menor*, de Chopin. No entanto, a sinfonia se apresenta quatro vezes na narrativa; em *Através de um Espelho*, a *Violoncelo Suíte n° 02*, de Bach, é ouvida quatro vezes; e a *Suíte n° 3*, de Bach, retorna não menos que sete vezes, em *Para não Falar de Todas Essas Mulheres*. Esses temas musicais delineados pelo cineasta geralmente sofrem alguma transformação a cada repetição, podendo interligar os planos de áudio, visual e narrativo, ajudando a articular o drama e enriquecer o seu significado hermenêutico<sup>296</sup>.

Investigar como, quando, onde e por que esses trechos musicais são reciclados nos filmes de Bergman pode sugerir novas estratégias interpretativas para entender as maneiras pelas quais a repetição musical é conveniente para reforçar os temas narrativos. Luko, para discorrer sobre o tema, possui como aporte teórico a dissertação *The Allegorical Device of the Character Double in the Films of Ingmar Bergman*, de Paul Luke, que se baseia no ideário de uma técnica de repetição, frequentemente vista na filmografia bergmaniana, que envolve o uso de dois corpos para representar aspectos díspares da mesma psique formando o conceito de personagem duplo.

<sup>296</sup> LUKO, Alexis. *Sonatas, Screams, and Silence: Music and Sound in the Films of Ingmar Bergman*. New York: Routledge, 2015. Arquivo Kindle. p. 107.

Luke distinguiu diferentes tipos de personagens duplos nos filmes de Ingmar Bergman, sendo que apenas dois são considerados pertinentes por Luko: o personagem amalgamativo duplo e o personagem disjuntivo duplo. O primeiro é propenso a uma fusão psíquica de dois personagens que se misturam e se combinam, começando a manifestar as qualidades do outro até que as linhas fronteiriças entre as duas identidades sejam ultrapassadas; enquanto que o último envolve uma relação de sósia que salienta a divergência psíquica, em que os personagens definem a sua própria identidade distinta com hostilidade ontológica. Os personagens duplos aparecem em incontáveis contextos na obra do cineasta sueco, como: Elizabeth Vogler e Nurse Alma, em *Persona* (1966), Jöns e Antonius Bock, em *O Sétimo Selo* (1957); e Alexander Ekdahl e Ismael Retzinsky, em *Fanny e Alexander* (1982)<sup>297</sup>.

*Gritos e Sussurros* apresenta uma complexa formação de uma rede de personagens amalgamativos e disjuntivos duplos advinda do grupo das quatro mulheres, dado que as personagens se fundem através da repetição dos trechos musicais. Ocasionalmente, essa fusão é agradável, produzindo um ganho positivo, ao passo que, em outros momentos, as mesclas musicais são disjuntivas e prejudiciais, fazendo com que as mulheres percam de vista suas próprias identidades individuais<sup>298</sup>. Essa peculiaridade corrobora o fato de que Ingmar Bergman, a partir da década de 1960, com poucas exceções, preferiu usar música pré-existente em vez de partituras originais, tanto diegética quanto extradiegética, dando uma ênfase mais trabalhada e madura para o papel da música em seus filmes, salientando que os sons não musicais e o silêncio também desempenham um papel importante em suas trilhas sonoras<sup>299</sup>.

### 1.2.2 A *Mazurka*, de Chopin, e a Relação Maternal entre Anna e Agnes

Uma das sequências mais essenciais tem seu início marcado por um plano médio de Anna em seu quarto, a personagem está amarrando os cadarços de seus sapatos, estando praticamente de costas para a câmera, que a enquadra através das grades de sua cama. A empregada se levanta, olha no espelho e se dirige para a cama, arrumando-a, para logo depois pegar um avental e se sentar em uma cadeira, que está de frente para uma mesa com uma cesta de maçãs vermelhas, uma vela, uma pequena Bíblia e um retrato. A objetiva que até esse momento acompanhava todos os movimentos de Anna sem se deslocar do seu eixo, agora fixa-

<sup>297</sup> LUKO, Alexis. *Sonatas, Screams, and Silence: Music and Sound in the Films of Ingmar Bergman*. New York: Routledge, 2015. Arquivo Kindle. p. 108.

<sup>298</sup> Ibidem, p. 109.

<sup>299</sup> BROMAN, Per F. *Music, Sound, and Silence in the Films of Ingmar Bergman*. In: WIERZBICKI, James (Orgs.). *Music, Sound and Filmmakers*. Nova York: Routledge, 2012, cap. 02, p. 15-31. p. 16.

se em um plano médio na personagem, que cruza as mãos em gesto de oração. A personagem fecha os olhos e diz o seguinte:

“Eu Vos agradeço, Senhor, por me permitir acordar bem animada após um bom sono sob Vossa proteção e pela boa noite de descanso. Eu Vos suplico também hoje e sempre que os anjos protejam a minha filhinha... que Vós, na Vossa sabedoria levaste para a Vossa morada. Amém.”

Quando Anna começa a sua oração matinal a cena é cortada e enquanto expressava seus agradecimentos e pedidos são visualizados diversos planos como dois *close-ups*, um plano-detalle do retrato, em que é possível ver Anna com sua filha, e outro plano-detalle apenas do rosto da criança na fotografia. Assim que a personagem termina a sua prece, a *Mazurka*, de Chopin, é ouvida inicialmente em um contexto não diegético, praticamente simultâneo a um corte, seguido de um plano médio de Anna apagando a vela, pegando uma maçã, mordendo-a e contemplando a fotografia. A personagem se levanta e a câmera realiza um movimento para baixo conferindo um plano-detalle no berço vazio.

A *Mazurka* ajuda a evocar a memória devastadora de Anna sobre sua finada filha, além de ressaltar as reminiscências das três irmãs, uma vez que, imediatamente após essa cena, a música continua a soar mesmo depois de um corte seguido de um plano médio de Agnes abrindo uma porta para entrar em um cômodo da casa. A personagem se movimenta em direção a uma mesa, em que se encontra um vaso com rosas brancas. A objetiva acompanha seus movimentos mostrando parte do cômodo, Agnes pega uma dessas rosas e seu rosto é enquadrado na tela. Ela cheira a flor, expressando serenidade ao ato, porém, quando ela coloca a rosa em cima da mesa, a câmera se aproxima ainda mais de seu rosto e é possível compreender certo sofrimento, dado que a personagem abaixa a cabeça, escondendo-a entre os braços.

A câmera faz um movimento para trás enquadrando um plano-detalle da rosa. No formato da flor aparece a mãe das irmãs vestida de branco, tem-se um *fade out* e vários planos da matriarca passeando por um jardim, simultâneos à narração do ponto de vista de Agnes, por meio da utilização do recurso de voz *over*:

“Mamãe está nos meus pensamentos em quase todos os dias, embora tenha morrido há mais de vinte anos. Eu me lembro que ela sempre buscava a solidão e a paz do parque. Também me lembro que a seguia de longe e a espionava quase sem querer, porque eu a amava a ponto de sentir ciúme. Eu a amava porque ela era tão doce, bonita e animada e tão intensamente presente. Mas ela também podia ser fria, sutilmente cruel e me repelir. No entanto, eu não podia deixar de sentir pena dela e, agora que estou mais velha, a entendo melhor. Eu queria poder vê-la de novo e dizer que entendo o tédio, a impaciência, os desejos e solidão dela.”

Agnes, ao segurar a rosa branca, parece hipnotizada pelo momento, no qual um gatilho de sinestesia libera as memórias reprimidas de sua falecida mãe. A *Mazurka* acompanha todo

esse *flashback* da infância, contudo sendo sobreposta pela voz e cessando quando se tem um corte para adentrar em um plano conjunto da família em uma festa na véspera do Dia de Reis. A narração de Agnes continua nessa cena, enquanto Tia Olga conta uma história que está sendo ilustrada pelas imagens da lanterna mágica e todos estão reunidos e sorrindo. Agnes, estando mais afastada do grupo, estuda com inveja a proximidade entre sua mãe e sua irmã Maria, que estão abraçadas: “Mamãe e Maria sempre tiveram muito o que sussurrar, elas eram tão parecidas. Com ciúmes, eu imaginava do que elas estariam rindo juntas”.

Com um novo corte e a voz da moribunda se transportando de uma cena para a outra, o soar da *Mazurka* retorna juntamente com um *close-up* de Agnes, que está atrás de uma cortina. Mediante outro corte, o espectador se depara com um plano conjunto da mãe sentada. Através de vários contracampos e da narração, torna-se possível compreender que Agnes está observando a mãe, até o momento em que esta olha em direção à filha. A câmera realiza um *close-up* em Agnes, que ainda está atrás da cortina, e a acompanha no movimento em direção à mãe: “Insegura, eu fui até ela, achando que, como sempre, ela iria me repreender. Mas, em vez disso, ela me deu um olhar tão cheio de dor que eu quase caí no choro. Ergui a minha mão e a coloquei no rosto dela e, desde então, ficamos muito próximas”.

No instante em que Agnes realiza o gesto de carícia tem-se um primeiro plano da mãe, que está de frente, em que também é possível ver Agnes, que está de costas. A cena se desvanece em vermelho e o soar da *Mazurka* termina. A música nessa sequência do filme origina e reforça a conexão de todas essas mulheres, transpondo cada uma delas, por sua vez, para vestígios notórios do passado<sup>300</sup>. Ainda na reminiscência de Agnes com sua mãe, percebe-se a presença das rosas brancas, do soar da *Mazurka* e de um piano de salão, inserindo o questionamento se a música seria parte diegese da película nesse momento da trama, se algum personagem estaria tocando o piano no fora de campo do quadro.

## 2. A Sedução Estética de Maria como Estádio Primário da Existência

Bergman antecipa o primeiro movimento do filme com uma visita de David (o médico) a Agnes para determinar o estado da sua doença. Quando o médico sai do quarto da moribunda, ele se depara com Maria, que estava a sua espera. David toca levemente o pescoço da personagem, ao passo que ela segura a sua mão e a coloca em seu seio. Os dois entrelaçam as suas mãos, se beijam, porém David interrompe o ato, dizendo “Não! ” e sai de cena. Nesse

---

<sup>300</sup> LUKO, Alexis. *Sonatas, Screams, and Silence: Music and Sound in the Films of Ingmar Bergman*. New York: Routledge, 2015. Arquivo Kindle. p. 113.

instante, tem-se um *fade-out* em vermelho que abre o *close-up* de Maria (Figura 01), já referido no começo do capítulo, sonorizado pelos ruídos, os sussurros do título e três toques de sineta, similares ao da abertura do filme, sendo um mais grave, outro mais agudo e um terceiro bem suave. Ao iniciar o *flashback* de Maria, percebe-se que o narrador é incontestavelmente Ingmar Bergman, que contextualiza as memórias: “Alguns anos antes, quando Agnes foi para a Itália cuidar da sua saúde, Maria e o marido, Joakim, ficaram na propriedade rural. Uma noite, a filha de Anna ficou doente, e Maria mandou chamar o médico da família que morava em uma cidade próxima”. A fala de Bergman é caracterizada pela fórmula objetiva, uma vez que após o seu monólogo, o narrador se comprime ao máximo para deixar o campo livre para as personagens e suas ações<sup>301</sup>: “o narrador vocal sabe muito mais, na realidade sabe tudo, mas só nos fornece dados para o conhecimento dos fatos, de forma reticente e sutil”<sup>302</sup>.

Maria convida David para jantar após o atendimento à filha de Anna. Nessa ocasião em que os dois personagens se encontram sentados à mesa, Maria que está trajando um vestido vermelho sangue, introduz sutilmente alguns assuntos para demonstrar que estava desacompanhada das irmãs e do marido na propriedade, que o tempo está ruim, aconselhando David a pernoitar na casa e pergunta se há alguém na vida do homem. Posteriormente, Maria vai até o quarto de hóspedes, no qual o médico está instalado e se insinua para ele, questionando a possibilidade de esquecer o passado. Por conseguinte, David chama Maria e a dispõe em frente a um espelho:

David: “Olhe-se neste espelho. Você é bonita. Provavelmente mais bonita do que antes. Mas você também mudou muito. Quero que veja como mudou. Agora seus olhos lançam olhares rápidos e calculistas. Você olhava para frente, diretamente, abertamente, sem máscaras. Sua boca assumiu uma expressão de descontentamento e fome. Era tão macia. Sua pele agora é pálida. Você usa maquiagem. Sua testa bonita, ampla agora tem quatro rugas sobre cada sobrancelha. Não, não dá para ver nesta luz, mas se vê a luz do dia. Sabe o que causou essas rugas?”

Maria: “Não.”

David: “Indiferença, Maria. E essa linha fina que vai da orelha ao queixo não é mais tão óbvia, mas é esboçada pelo seu jeito despreocupado e indolente. E lá, na ponta do seu nariz... Por que você escarnece com tanta frequência, Maria? Está vendo? Você escarnece demais. Vê, Maria? E olhe sob os seus olhos. As linhas agudas e quase invisíveis da sua paciência e do seu tédio.”

Maria: “Pode ver mesmo tudo isso no meu rosto?”

David: “Não, mas senti isso quando me beijou.”

Maria: “Acho que está brincando comigo. O que está vendo é evidente.”

David: “É mesmo? O quê?”

<sup>301</sup> SALLES, Paulo Emílio Gomes. A Personagem Cinematográfica. CANDIDO, Antonio et al. **A Personagem de Ficção**. 11. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005. (Coleção Debates). p. 107.

<sup>302</sup> Ibidem, p. 109.

e eu.”

Maria: “Você mesmo. Porque somos tão parecidos, você e eu.”

David: “Fala... do egoísmo? Da frieza? Da indiferença?”

Maria: “Costumo achar seus comentários tão tediosos.”

David: “Não há absolvição para você e para mim.”

Maria: “Não tenho nenhuma necessidade de ser perdoada.”

A partir desse diálogo e de outras ações de Maria, claramente a personagem se caracteriza pela escolha do prazer, o concebendo como cerne e finalidade da sua existência. Maria, ao satisfazer seus desejos, se depara com o tédio e o vazio, adentrando em nova busca para saciar suas aspirações e se concentrando na figura no médico para atingir seus objetivos. Dados esses elementos, a personagem se apresenta de modo similar à figura de Johannes, protagonista do livro *Diário de um Sedutor*, de Søren Kierkegaard.

O narrador, que apresenta o diário de Johannes e da mesma forma algumas cartas de Cordélia, pondera que o pseudônimo gozava pessoalmente a estética para depois gozar esteticamente a sua personalidade. A realidade oferecia o prazer egoísta ou quando a sua individualidade deixava de agir retomava a realidade como forma de reflexão poética<sup>303</sup>. As ações de Maria se guiam semelhantemente às do sedutor, sendo apresentada no início do filme de uma maneira infantil e possuindo uma beleza incomensurável, a personagem mascara suas emoções no início da fala de David, dando a impressão de que está incomodada. O médico age cruelmente com a mulher, achando que está despertando em seu íntimo uma reflexão versátil, porém as expressões proporcionadas pelos inúmeros *close-ups* regressam a um sentimento de gozo e efetivamente Maria se deleita com a situação.

No entanto, a personagem efetivamente não possui uma tomada de consciência do próprio Eu, ao viver na imediatidade suas decisões perante a vida, elas aparentam ser o produto de episódios ocasionais e não da sua vontade intencionada:

Deste modo a consciência, a consciência interior, é o fator decisivo. Decisivo sempre que se trata do eu. Ela dá a sua medida. Quanto mais consciência houver, tanto mais eu haverá; pois que, quanto mais ela cresce, mais cresce a vontade, e haverá tanto mais eu quanto maior for a vontade. Num homem sem vontade, o eu é inexistente; mas quanto maior for a vontade, maior será nele a consciência de si próprio<sup>304</sup>.

Embora, o maior interesse e objeto do modo de vida estético seja o prazer, deve-se evidenciar que esta não é uma distinção completa e detalhada. O “estetismo”, como é compreendido por Kierkegaard, pode assumir diferentes aspectos, se manifestando em diversos

<sup>303</sup> KIERKEGAARD, Søren. **Diário de um Sedutor, Temor e Tremor, O Desespero Humano**. Traduções respectivas Carlos Grifo, Maria José Marinho, Adolfo Casais Monteiro. 3. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1988 (Coleção Os Pensadores). p. 05.

<sup>304</sup> *Ibidem*, p. 203.

níveis de sofisticação, autoconsciência e ramificando-se em linhas além da simples perseguição do prazer ou dos interesses do prazer<sup>305</sup>. Para entender essa problemática, em primeiro lugar, o sujeito que vive esteticamente não está efetivamente no controle, seja no de si mesmo ou no de sua situação, uma vez que ele vive para o momento, o instante fugaz que permeia a diversão, a excitação e o interesse. Ao não assumir nenhum compromisso permanente ou definido, sua vida é dispersa no imediatismo sensual, ocasionando distintas reações em seus atos.

À vista disso, sua existência não tem continuidade em virtude da falta de estabilidade e propósito, acarretando a mudança conforme as circunstâncias. Entretanto, não é pertinente inferir que o estético é gerido pelo próprio impulso, ele pode ser ponderado e calculista:

Essa pessoa adota objetivos de longo prazo ou se decide seguir certos princípios, ela o faz num espírito puramente “experimental”: ela persistirá apenas enquanto a ideia lhe agrada, com a possibilidade de desistir caso lhe entedie ou se canse, ou se algo mais atraente surgir. Tal “experimentação ginástica” na esfera prática pode ser vista, de fato, como análoga à sofismação na teórica. Pois, quaisquer que sejam as variantes, a vida sempre será vista em termos das possibilidades de contemplação ou desfrute, e não de projetos a serem realizados ou ideais a serem promovidos<sup>306</sup>.

O olhar frio e calculista de Maria, apontado por David, ocorre do caráter apático das suas relações, já que se deixa levar conforme os instantes da temporalidade, contudo, como a personagem não possui a mínima consciência do seu íntimo, não há uma vontade de querer ser o outro, sequer apreende que possui um Eu. De acordo com Patrick Gardiner, essas atitudes podem ser delineadas como sintomáticas de algo endêmico do modo de vida estético, que revela sua inadequação definitiva ao meio, sendo derivada da sua peculiar relação externa com o mundo. O esteticista é basicamente um sujeito passivo que insere uma dependência das condições externas para a sua satisfação, enfatizando a submissão às circunstâncias do acaso que enlaça a sua existência a coisas incertas e perecíveis, qualquer ato seu torna-se impossível para garantir a conquista ou preservação. A eventualidade de perder essas coisas se comporta similarmente à perda da razão existencial:

O homem do espontâneo (se é que a vida oferece de fato tipos de imediato a tal ponto desprovidos de reflexão) não é, para defini-lo e definir o seu eu sob o ponto de vista espiritual, senão uma coisa a mais, um detalhe na imensidade do temporal, senão uma parte integrante do mundo material (tò héteron) e esse homem não tem em si mais do que um arremedo de eternidade. Assim o eu, como parte integrante desse todo, por muito que espere, deseje, goze... será sempre passivo; mesmo desejando, esse eu não passa de um dativo, como quando a criança

---

<sup>305</sup> GARDINER, Patrick. **Kierkegaard**. Trad. Antonio Carlos Vilela. São Paulo: Edições Loyola, 2001. (Coleção Mestres do Pensar). p. 52.

<sup>306</sup> *Ibidem*, p. 53.

diz: eu; sem outra dialética que não seja a do agradável e do desagradável, nem outros conceitos além dos de felicidade, infelicidade, fatalidade<sup>307</sup>.

Consequentemente, o indivíduo estético se esquivava da imposição de um padrão coerente para sua vida e a reflexão introspectiva quando acontece é apta a produzir um sentimento disseminado pelo desespero, dado que toda a sua vida pode parecer amparada em alicerces incertos e esgotada de significado. Contudo, isso leva a outro aspecto extremamente importante da atitude estética, no qual essa autoconsciência pode ser reprimida ou ignorada, ou acrescenta probabilidade de evitar suas implicações<sup>308</sup>.

O desespero quanto à existência aparece como uma necessidade absoluta do sujeito estético para reconhecer uma forma de existência mais elevada, porém este salto direcionado para o ético entra como uma oposição ao seu enraizamento concernente ao seu próprio modo de vida, evitando assim através de variadas estratégias escapar da verdade instalada<sup>309</sup>. O esteticista, ao aceitar a veia fatalista ou necessitária tacitamente, se isenta da responsabilidade de sua condição, assim como da obrigação de fazer qualquer coisa a respeito. Implicitamente isso se rege como um disfarce para esconder sua determinação não assumida de permanecer em um estágio, mesmo existindo a possibilidade de se libertar<sup>310</sup>.

A vontade é um agente dialético, que por sua vez determina toda a natureza interior do homem. Se ela não aceita o produto do conhecimento, nem por isso se põe a fazer o contrário daquilo que o conhecimento apreendeu, tais conflitos são raros; mas deixa passar algum tempo, abre-se um ínterim, e ela diz: ver-se-á até amanhã. Entretanto, o conhecimento obscurece-se cada vez mais, as partes inferiores da nossa natureza tomam uma supremacia cada vez maior; ai de nós! porque é preciso fazer o bem imediatamente, mal se reconheça (e é por isso que na especulação pura é tão fácil a passagem do pensamento ao ser, porque aí tudo é dado antecipadamente), ao passo que para os nossos instintos inferiores, a tendência é para demorar, demoras que a vontade nem por isso detesta, ante as quais semicerra os olhos. E, quando se obscurece suficientemente, o conhecimento põe-se em mais completo acordo com a vontade; por fim é o acordo perfeito, porque aquele passou para o campo contrário e ratifica tudo o que esta arranja. Assim vivem talvez multidões de pessoas; trabalhando, como que insensivelmente, para obscurecer o seu juízo ético e ético-religioso, que os leva a decisões e consequências que reprova a parte inferior deles próprios; em lugar daqueles, desenvolvem em si um conhecimento estético e metafísico, o qual, para a ética, não é senão divertimento<sup>311</sup>.

Maria, ao ser alienada em seu próprio ser e dada a condição volátil intimamente ligada à ocasião, claramente esconde suas ações para defender o seu modo de vida. Tal aspecto pode

<sup>307</sup> KIERKEGAARD, Søren. **Diário de um Sedutor, Temor e Tremor, O Desespero Humano**. Tradução de Carlos Grifo, Maria José Marinho, Adolfo Casais Monteiro. 3. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1988 (Coleção Os Pensadores). p. 20.

<sup>308</sup> GARDINER, Patrick. **Kierkegaard**. Trad. Antonio Carlos Vilela. São Paulo: Edições Loyola, 2001. (Coleção Mestres do Pensar). p. 54.

<sup>309</sup> Ibidem, p. 55.

<sup>310</sup> Ibidem, p. 56.

<sup>311</sup> KIERKEGAARD, Søren, 1988, op. cit., p. 251.

ser visualizado em outra parte da sequência que compõe o *flashback*, mas que particularmente mescla-se com o onírico. A cena tem seu início marcado por um *close-up* de Joakim, em que simultaneamente ouve-se a *Mazurka*, de Chopin. Enquanto a música continua a tocar, a entrada de Anna no enquadramento é precedida por sua voz, já que esta deseja bom dia para o patrão, sem aparecer no campo da câmera. Quando ele a responde, a câmera realiza um movimento para trás, agora enquadrando Joakim do tórax para cima, sendo possível vê-lo lendo um jornal e parte do corpo de Anna, que está lhe servindo algo. A serviçal se retira do enquadramento, ao passo que Joakim continua com o jornal em sua mão, porém aparentando estar distraído. Após esse momento, tem-se um corte seco da cena e *Mazurka* para de tocar abruptamente, salientando que a voz é destacada dos demais sons e a música apenas se sobrepõe aos ruídos.

Segundo Alexis Luko, o soar da *Mazurka* ativa o *flashback* de Maria e que desta vez, a personagem é inquestionavelmente a pianista. Esse acontecimento demonstra como Ingmar Bergman brinca com os limites da criação de música dentro e fora da tela, já que nunca revelou Maria ao piano e filmou a cena inteira com a câmera fixada em Joakim, seu marido. Essa passagem em que a música é diegética se dá de maneira percebível na ocasião que se adentra um acorde de agrupamentos repentinos e exasperados. Maria simplesmente desiste de Chopin, não terminando de tocar a música, que acaba de modo inesperado.

A atenção de Bergman aos detalhes é particular, essa interrupção da música à primeira vista se comporta de maneira inocente, como algo da vida privada burguesa com uma sessão de prática de piano no início da manhã; entretanto, no dia anterior, Maria teria cometido um adultério com o médico da família. A *Mazurka*, de Chopin, portanto, pode ser interpretada como uma espécie de máscara<sup>312</sup>. Maria se esconde por trás de sua beleza intrínseca, esperando desesperadamente cobrir seus rastros adúlteros, fabricando uma cena inocente de fazer música doméstica, podendo afirmar seu caráter de mentirosa, sedutora e adúltera<sup>313</sup>.

Quando a música cessa, Maria entra em cena juntamente com a filha e conversa com Joakim sobre assuntos cotidianos. O homem acaricia a face da mulher e da criança, para, então, sair de cena. A personagem com uma feição de desespero, aparentemente devido à possibilidade de seu marido ter conhecimento da traição, o segue e encontra Joakim sentado à frente de uma escrivaninha com um abridor de cartas encerrado em seu abdômen. O homem ferido ao suplicar por ajuda simplesmente obtém uma resposta negativa por parte de Maria.

---

<sup>312</sup> LUKO, Alexis. *Sonatas, Screams, and Silence: Music and Sound in the Films of Ingmar Bergman*. New York: Routledge, 2015. Arquivo Kindle. p. 117.

<sup>313</sup> Ibidem, p. 115.

Esse acontecimento corrobora o egoísmo de Maria em face do seu prazer sempre almejado, porém suas relações íntimas são vazias, sem amor e cheias de mentiras. A sua frieza e despreocupação com Joakim remete à sedução de Johannes e Cordélia, visto que o sedutor rompe com a moça assim que alcança suas intenções. O desejo físico aliado ao caráter de manipulação com o outro nada tem a ver com o amor, torna-se uma validação da identidade e um tipo de provação que envolve cada sujeito, resultando na perda da alteridade.

As atitudes de Maria levam Joakim a um ato paralelo de reconhecimento e negação, indicando um ato de humilhação sofrida que intenciona escapar das demandas futuras da intimidade por meio da aparente tentativa de suicídio, tornando a relação odiosa e impossível, transformando a ação externa na verdade interior. O sangue resultante é real e simbólico, completando o mistério da comunhão da dor e do desespero humanos. Maria não suporta tocar Joakim ao ver o seu sangue manchado nas mãos e no rosto, sua ojeriza perpassa um sentimento de vergonha, porém não uma vergonha do seu próprio íntimo como causa do ocorrido, mas uma vergonha que se aproxima da falta de empatia perante o sofrimento e a necessidade do outro.

Quando David pergunta se existe absolvição para pessoas como eles, indiferentes, entediadas, envolvidas em si mesmas e egoístas, Maria responde que não precisa ser perdoada. No filme nunca há um sinal de pedido de perdão a Joakim, e a vontade da personagem de retomar o caso mostra uma carência no seu caráter que não a permite se importar com o outro e muito menos pensar no que ele pode sentir. Maria não deseja ser diferente do que é e não vê nada sobre si mesma que precise mudar. Com todos os infortúnios, a personagem se mantém em sua ignorância, não desejando saltar para o modo de vida ético, ela se mantém na imediatidade buscando o prazer, movida em suas ações apenas por seus sentimentos e desejos egoístas.

### **3. Agonia e Angústia: A Contradição da Fé Mediante à Figura da Morte**

Em dado momento do filme, Karin, que está lendo um livro, ouve algo e inicia o seguinte diálogo:

Karin: “Anna, você ouviu?”

Anna: “Só ouço os ventos e o relógio.”

Karin: “Não, é outra coisa.”

Anna: “Não ouço mais nada.”

Karin: “Estou com frio. Boa noite!”

Durante essa conversa o sussurrar do vento é evidenciado, como se este ruído estivesse antecipando o restante do conteúdo da sequência. Após Karin sair do campo, Agnes chama

Anna e neste momento o toque do relógio torna-se reverberativo e estridente. A moribunda fala da sua dor extrema e a empregada a conforta com o seu próprio corpo, mas a dor de Agnes se acentua, sua respiração se comporta de modo agonizante e Anna chama Karin e Maria. Com o passar das horas, o sofrimento de Agnes se intensifica e as outras três mulheres procuram confortá-la, dando-lhe um banho e lendo algo para ela. Ao amanhecer uma luz divina preenche o quarto (Figura 15), conferindo a Agnes seus últimos gritos de dor e suspiros.



Figura 15: Fotograma da luz divina em Agnes antecedendo a sua morte. Fonte: *Gritos e Sussurros* (1972).

Os elementos cenográficos dos quadros do leito de morte de Agnes (Figuras 16, 17, 18, 19, 20 e 21) no momento em que o pastor realiza seu discurso, revela como Ingmar Bergman fundamentou suas composições cromáticas nas pinturas de Edvard Munch, principalmente a obra *O Leito de Morte* (1895) (Figura 22). O cineasta, ao fazer uso do vermelho com grande abrangência simbólica, abre a possibilidade de que a concepção cênica do filme se atribui muito às primeiras pinturas de Munch, nas quais o leito de morte é frequentemente representado<sup>314</sup>.

---

<sup>314</sup> GAGE, John. **A Cor na Arte**. Tradução: Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Editor WMF Martins Fontes, 2012. p. 179.



Figura 16: Primeiro fotograma do leito de morte de Agnes. Fonte: *Gritos e Sussurros* (1972).



Figura 17: Segundo fotograma do leito de morte de Agnes. Fonte: *Gritos e Sussurros* (1972).



Figura 18: Terceiro fotograma do leito de morte de Agnes. Fonte: *Gritos e Sussurros* (1972).

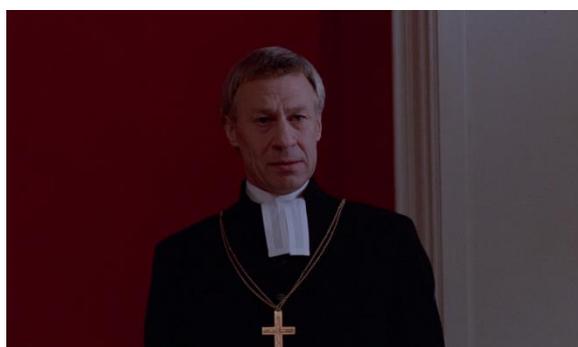


Figura 19: Quarto fotograma do leito de morte de Agnes. Fonte: *Gritos e Sussurros* (1972).



Figura 20: Quinto fotograma do leito de morte de Agnes. Fonte: *Gritos e Sussurros* (1972).



Figura 21: Sexto fotograma do leito de morte de Agnes. Fonte: *Gritos e Sussurros* (1972).



Figura 22: Edvard Munch, *O Leito de Morte*, 1895. Disponível em: <[https://www.edvardmunch.org/edvard-munch-paintings.jsp#prettyPhoto\[paintings\]/141/](https://www.edvardmunch.org/edvard-munch-paintings.jsp#prettyPhoto[paintings]/141/)>. Acesso em: 28 ago. 2019.

A obra vista acima compõe a série intitulada *O Friso da Vida*, forma infatigável do artista de pintar uma obra que abrangesse todas as fases da vida humana. Segundo Ulrich Bischoff, as primeiras obras datam de 1886, período no qual Munch havia deixado para trás o Naturalismo em Christina, o Impressionismo em Paris e o Simbolismo em Berlim, para, somente então, caminhar ao encontro da sua nova linguagem formal, que era capaz de formular de modo muito mais funcional a sua busca por uma expressão apropriada, qualidades que ficam evidentes devido aos cenários dinamarqueses escolhidos.

As obras finais da série consagraram a figura da morte, que se constituem com *Dores da Morte*, *A Câmara da Morte*, *Morte*, *Vida e Morte*, *A Morte e a Criança*, *A Morte na Câmara Doente*, *O Leito da Morte*, *A Mãe Morta e a Criança*. Em *O Leito da Morte*, Munch retornou ao tema da sua primeira obra-prima *A Criança Doente* (Figura 23), porém a doente não é mais o elemento central, uma vez que a atenção do olhar se direciona para as cabeças e as mãos dos membros da família, ao lado da cama, sendo iluminadas em contraste a uma imperturbável área

de preto<sup>315</sup>. O pintor, ao representar a cama da doente por meio de um ângulo plano e esboçado, acaba por incluir o observador aos pés da cama como uma testemunha dessa morte: “lividez da cama branca contrasta com a expressiva tonalidade castanha das paredes e, a partir da direita, a sombra negra da Morte invade tudo, exceto os rostos e as mãos brilhantes da família de pé contra a escuridão”<sup>316</sup>.



Figura 23: Edvard Munch, *A Criança Doente*, 1885. Disponível em: < [https://www.edvardmunch.org/edvard-munch-paintings.jsp#prettyPhoto\[paintings\]/167/](https://www.edvardmunch.org/edvard-munch-paintings.jsp#prettyPhoto[paintings]/167/)>. Acesso em: 28 ago. 2019.

As pessoas retratadas no quadro se caracterizam artisticamente por uma simplicidade e uma forma esboçada, dificultando a sua identificação, porém o pai do pintor pode ser considerado o orador fervoroso e a figura que se encontra ao seu lado, o próprio artista. Ulrich Bischoff não afirma, mas deixa em aberto que as mulheres podem ser sua tia Karen Bjølstad, que após a morte da mãe de Munch se tornou matriarca da família, apoiando e encorajando o jovem artista; e, em segundo plano, a irmã Inger ou Laura. A habilidade de Munch em transmitir sentimentos adquire uma forma assombrosa, a atmosfera de tristeza foi obtida pelo contraste da cor branca do leito da pessoa morta com a vestimenta e aura preta que circunda a família, além das diversas nuances da cor vermelha que integram o fundo, conferindo maior dramaticidade.

<sup>315</sup> BISCHOFF, Ulrich. **Edvard Munch (1863-1944)**: Imagens de Vida e Morte. Köln/Germany: Taschen, 2007. p. 55.

<sup>316</sup> Ibidem, p. 56.

De acordo com John Gage, Munch criou cenários teatrais na década de 1890 e nesses quadros finais de *O Friso da Vida*, pode-se sentir as tensões comoventes de um Strindberg, em que as personagens dialogam mais com a plateia do que entre si. Como apontado anteriormente, em *Gritos e Sussurros*, a movimentação dos artistas em cena coincide com o ponto de vista de um espectador em uma plateia de teatro, a câmera praticamente não se desloca e mesmo quando realiza algum movimento desencadeia uma sensação de agonia e ansiedade naquele que assiste ao espetáculo.

As incertezas e instabilidades inerentes à interpretação dos efeitos das cores acabam por torná-las, de modo incomparável, apropriadas à expressão de emoções instáveis. Uma arte que manifesta emoções apenas surgiu na primeira década do século XX na Alemanha, porém certamente já estava atuante na estética de Vincent Van Gogh e Edvard Munch, dado que ambos precederam à nova estética e a ambiência de Paris ocasionou mudanças em seus aspectos psicológicos<sup>317</sup>. O uso da cor por Munch era bem menos sistemático e acima de tudo lírico, “ele sente as cores e revela seus sentimentos através delas; nada indica que ele as veja isoladamente. Ele não vê apenas o amarelo, o vermelho, o azul e o violeta; vê tristeza, gritos, melancolia e decadência”<sup>318</sup>.

O artista interiorizou suas cores no mais alto grau possível, porém não possuía uma concepção definida sobre o seu simbolismo e nessas pinturas a cor dominante pode ser tanto o vermelho quanto o verde. Contudo, em *Gritos e Sussurros*, cabe ao vermelho quase toda a responsabilidade de transportar para a tela a sensação insuportável de claustrofobia e a violência sangrenta de um diálogo que nunca ocorre. Nos quadros posteriores ao discurso do pastor referente à passagem de Agnes vistos acima, a cor preta da vestimenta de luto das personagens se opõem ao branco que impregna toda a cama, além do chão e o papel de parede vermelho que sobrecarregam a atmosfera fúnebre, levando ao questionamento interior.

A movimentação de cena dos atores e a montagem permitem ao espectador sempre visualizar o corpo de Agnes já sem vida, exceto no plano quando o pastor retoma seu discurso da sua própria relação com a moribunda, enquanto que as demais mulheres são vistas apenas de costas - seus rostos nunca são mostrados nesses quadros. Esses aspectos levantam o questionamento de que os elementos cenográficos desses quadros podem resultar em uma

---

<sup>317</sup> GAGE, John. **A Cor na Arte**. Tradução: Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012. p. 69.

<sup>318</sup> OBSTFELDER, Sigbjorn apud GAGE, John. **A Cor na Arte**. Tradução: Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012. p. 69.

extrema contradição que remete à própria fé e às indagações que podem ocorrer naqueles que estão muito próximos da figura da morte.

Um fator interessante que se torna imprescindível para esse ideário é que o som do relógio onipresente simplesmente cessa no exato momento em que o pastor se ajoelha ao lado da cama; e após este instante o seu ruído é extinguido da trilha sonora, com exceção dos momentos que apresentam *flashbacks* e/ou sonhos. Logo, a contradição desencadeada por esses componentes da narrativa recai estritamente na figura do pastor, único personagem extremamente exposto na cena e que entra em contato próximo com o corpo de Agnes. A crítica de Ingmar Bergman à religião institucionalizada, que adentra o ambiente burguês, se comporta de modo inusitado em referência à própria profissão da personagem que exige uma máxima espiritualidade e retoma o tema de *Luz de Inverno*, segundo filme da trilogia dos filmes de câmara.

O pastor, na segunda parte do seu discurso no leito de morte de Agnes, discorre a seguinte passagem:

“Que você reúna nosso sofrimento em agonia no seu corpo. Que você possa avançar com esse sofrimento através da morte. Que você se encontre com Deus quando chegar a essa outra Terra. Que você possa encontrar Seu semblante voltado em sua direção. Que você possa saber que língua falar para que você possa ouvir e entender. Que você possa então falar com Deus e que Ele a ouça. Que você reze por nós. Agnes, querida filha, ouça, por favor. Ouça o que tenho a lhe dizer agora. Reze por nós que fomos deixados na escuridão, deixados para trás nessa Terra miserável com o céu acima de nós, impiedoso e vazio. Deposite seu fardo aos pés de Deus, todo o seu sofrimento e peça a Ele que nos perdoe. Peça a Ele que nos liberte da nossa ansiedade e do nosso cansaço das nossas apreensões e medos. Peça que Ele dê significado e sentido a nossas vidas. Agnes, você que suportou a angústia e o sofrimento por tanto tempo é, com certeza, digna de defender a nossa causa. Ela foi minha afilhada na Crisma. Nós tivemos muitas conversas durante esses anos. A fé dela era mais forte que a minha.”

Aparentemente, pelas suas palavras proferidas, o pastor se encontra em uma crise existencial permeada pelo questionamento do ser no mundo que se encontra desamparado pelo próprio Deus. A personagem não objeta a existência metafísica; entretanto, a sua fé perpassa por elementos contraditórios, como se os indivíduos que permanecem no plano terreno estivessem abandonados devido à culpa e ao sofrimento que carregam, destilando uma angústia sem esperança, que tem sua expressão em uma existência humana vazia e totalmente desprovida de significado. Dado a esse argumento levantando, o sacerdote de *Gritos e Sussurros* se aproxima do pastor Tomas Ericsson, um dos protagonistas do filme *Luz de Inverno* e que passa por crise de fé e que tende a resistir ao seu Cristianismo.

Ingmar Bergman, depois de sofrer uma crise no plano sentimental (a separação de Käbi Laretei) e no religioso (novas dúvidas sobre a existência de Deus), expressou sua decisão de

tomar partido de uma forma quase definitiva pelo agnosticismo por meio da trilogia dos filmes de câmara<sup>319</sup>. Esse colapso do cineasta sueco, que o afetou sem seu físico e psíquico, foi acentuado em 1964, após a realização de *Para não Falar de Todas Essas Mulheres*, e um novo ponto de inflexão na vida e na obra bergmaniana ocorreu em 1965, com a realização do filme seguinte, *Persona*, cujo roteiro foi escrito por Bergman, enquanto ele foi internado em uma clínica, assumindo o trânsito em direção a uma perspectiva propensa ao desespero, perspectiva que levaria ao que poderíamos descrever como pessimismo ontológico<sup>320</sup>.

Com a trilogia dos filmes de câmara, Bergman pareceu querer demonstrar que não se sente interessado pelo problema de Deus, mas unicamente pelo problema do homem, sendo convencido de que a mera possibilidade constitui a própria essência do existente. O cineasta sueco passa a tratá-lo como um ser problemático, incerto, ambíguo e essencialmente instável. Prova disso são os problemas de comunicação e a falha intrínseca que a instituição familiar carrega e o próprio homem como um projeto individual<sup>321</sup>. O silêncio de Deus foi o gatilho para a angústia sofrida pelo clérigo luterano de *Prisão* e pelo pastor Ericsson e existe pelo menos uma alusão a este conceito em todas as películas de Bergman de conteúdo religioso, como em *O Sétimo Selo*, em que o cavaleiro cruzado se lamenta na capela pelo “silêncio de Deus”<sup>322</sup>.

Em *Luz de Inverno*, não somente os diálogos, mas as anotações de Bergman explicam o manuscrito “o silêncio de Deus”. Quando Thomas Ericsson está prestes a cair em angústia e olha para o crucifixo, Bergman escreve: “O silêncio de Deus, o rosto convulsionado do Cristo, o sangue em sua testa e mãos, o choro silencioso por trás de seus dentes nus. O silêncio de Deus”<sup>323</sup>. Esse período de reflexão do diretor que tomou como ponto de partida o mutismo do divino foi finalizado com o mais amargo desespero, tendo encontrado no “homem sem Deus” pouco mais que a crueldade e o medo<sup>324</sup>.

Ericsson, após a morte da esposa, transformou-se em um homem pouco receptivo, confuso e descrente, o seu dom da palavra é exclusivamente uma maneira de (in) expressão marcada pela descrença da fé<sup>325</sup>. O estado apático da personagem demonstra as contingências

---

<sup>319</sup> LÓPEZ, Jordi Puigdomènech. *Ingmar Bergman: El Último Existencialista*. 2. ed. Madrid: Ediciones JC, 2007. p. 60.

<sup>320</sup> Ibidem, p. 118.

<sup>321</sup> Ibidem, p. 62.

<sup>322</sup> Ibidem, p. 144.

<sup>323</sup> STAEHLIN, Carlos M. apud LÓPEZ, Jordi Puigdomènech. *Ingmar Bergman: El Último Existencialista*. 2. ed. Madrid: Ediciones JC, 2007. p. 148.

<sup>324</sup> LÓPEZ, Jordi Puigdomènech. *Ingmar Bergman: El Último Existencialista*. 2. ed. Madrid: Ediciones JC, 2007. p. 154.

<sup>325</sup> RODRIGUES, Fabiana. *Ingmar Bergman: Deus, Dúvida e Conflito no Cinema*. Tese (Doutorado em Comunicação e Linguagens) - Programa de Pós-Graduação – Stricto Sensu – Doutorado Acadêmico em Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná - UTP, Curitiba, 2018. p. 134.

e divergências essenciais ao exercício da vida e da experiência cotidiana<sup>326</sup>, permeando a diferença distinguida por Kierkegaard entre a verdade triunfante, a fé propriamente dita, e a verdade perseguida, dúvida em superar os problemas por seus próprios meios. A justificativa para a condição da dependência humana no filme não se fundamenta, pois “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”<sup>327</sup>.

Este passo não será definitivo, pois uma vez alcançada a plena maturidade, Bergman abrirá uma nova etapa em que a referência ao religioso retoma, mais uma vez, uma relevância justificada. Diante da impossibilidade de encontrar uma resposta concreta ao problema da vida e da morte a partir do agnosticismo, um repensar que levou a um novo ponto de partida para a busca do divino de certos aspectos irracionais do ser<sup>328</sup>. Entretanto, o pastor de *Gritos e Sussurros* não se encontra no mesmo limiar que Tomas Ericsson: sua fé está abalada pela proximidade física e emocional do corpo morto de Agnes, o que faz contradizer a existência metafísica através da aflição, da angústia e do sofrimento pelos quais todos os indivíduos perpassam ao longo de sua vida. A comunicabilidade com o divino não procede do pastor e até mesmo da moribunda e insere essa responsabilidade na figura de Anna, eventualidade que pode ser vista na sequência em que Agnes não consegue deixar o campo material.

#### **4. A Nudez Ascética de Karin: o Emaranhado de Mentiras no Questionamento do Eu Irônico**

No movimento de Karin, quem norteia o espectador novamente é Ingmar Bergman: “Alguns anos antes, Karin e seu marido, Fredrik, seguiam a carreira diplomática. Durante uma visita eles se hospedaram por alguns meses na propriedade rural”. Simultaneamente à voz do diretor é possível visualizar um plano conjunto de Karin e Fredrik jantando à mesa, sendo servidos por Anna. Os assuntos abordados pelo casal se constituem por meio de banalidades do cotidiano, demonstrando certa frieza consequente de um casamento sem amor. Em dado momento, Karin derruba uma taça de vidro, a objetiva enquadrando os cacos de vidro e a bebida

---

<sup>326</sup> RODRIGUES, Fabiana. **Ingmar Bergman: Deus, Dúvida e Conflito no Cinema**. Tese (Doutorado em Comunicação e Linguagens) - Programa de Pós-Graduação – Stricto Sensu – Doutorado Acadêmico em Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná - UTP, Curitiba, 2018. p. 135.

<sup>327</sup> Ibidem, p. 136.

<sup>328</sup> LÓPEZ, Jordi Puigdomènech. **Ingmar Bergman: El Último Existencialista**. 2. ed. Madrid: Ediciones JC, 2007. p. 155.

que encharca o pano branco da mesa. O marido e Anna se retiram da cena, ao passo que Karin segura um dos cacos de vidro e fala: “Não passa de uma série de mentiras. Tudo”.

Plano-detelhe da mão de Karin colocando o caco de vidro em uma bandeja e retirando seus anéis, sendo seguido por um corte. Nesse instante, o espectador se depara com um plano conjunto de Anna e Karin, a câmera se posiciona de um modo que enquadra as personagens de perfil, no entanto tem-se uma penteadeira na frente das duas mulheres com três espelhos e um relógio de pêndulo, revelando-se como ponto de escuta desse ruído. Através do reflexo do corpo de Karin em dois espelhos torna-se possível vê-la em três ângulos diferentes, enquanto que a imagem de Anna é apenas refletida no espelho central, onde o observador pode visualizá-la olhando fixamente para frente. Karin ergue seu olhar para Anna por meio do espelho (Figura 24) e diz: “Não me encare! ”.



Figura 24: Fotograma de Karin de frente para o espelho. Fonte: *Gritos e Sussurros* (1972).

*Close-up* nas duas personagens: Anna está olhando para baixo e Karin que, até então, olhava para frente dirige seu olhar para a parte inferior do quadro, ao passo que a empregada ergue a sua cabeça e a outra mulher olha para frente se virando. *Close-up* de perfil de Karin, que continua pedindo para Anna não a encarar e simultaneamente disfere um golpe na serviçal, a câmera se move acompanhando toda a movimentação de Karin e enquadra Anna em um *close-up*. Nesse momento, são dispostos três contracampos mesclados com *close-ups*, em que Karin pede desculpas para Anna, que balança a cabeça em sinal negativo. Plano médio de Anna, ela anda em direção a Karin com a objetiva acompanhando-a, fechando em um *close-up* em Karin.

A empregada começa a ajudar Karin a se despir, a câmera que até esse instante estava enquadrando Karin realiza um movimento para frente e destaca o rosto de Anna.

Plano americano das duas mulheres, Anna está atrás de Karin, retirando seu vestido preto, acabando por revelar a roupa de baixo branca da personagem, sendo possível ver o seu reflexo nos três espelhos para posteriormente vê-la nua. Plano próximo de Anna e Karin, que se move ficando fora do campo e a câmera fixa-se em Anna, que está pegando as roupas do chão. Plano conjunto, Karin está sentada, retirando suas meias pretas, Anna arruma as roupas e se movimenta saindo do quadro. Karin fica nua sozinha na tela (Figura 25).

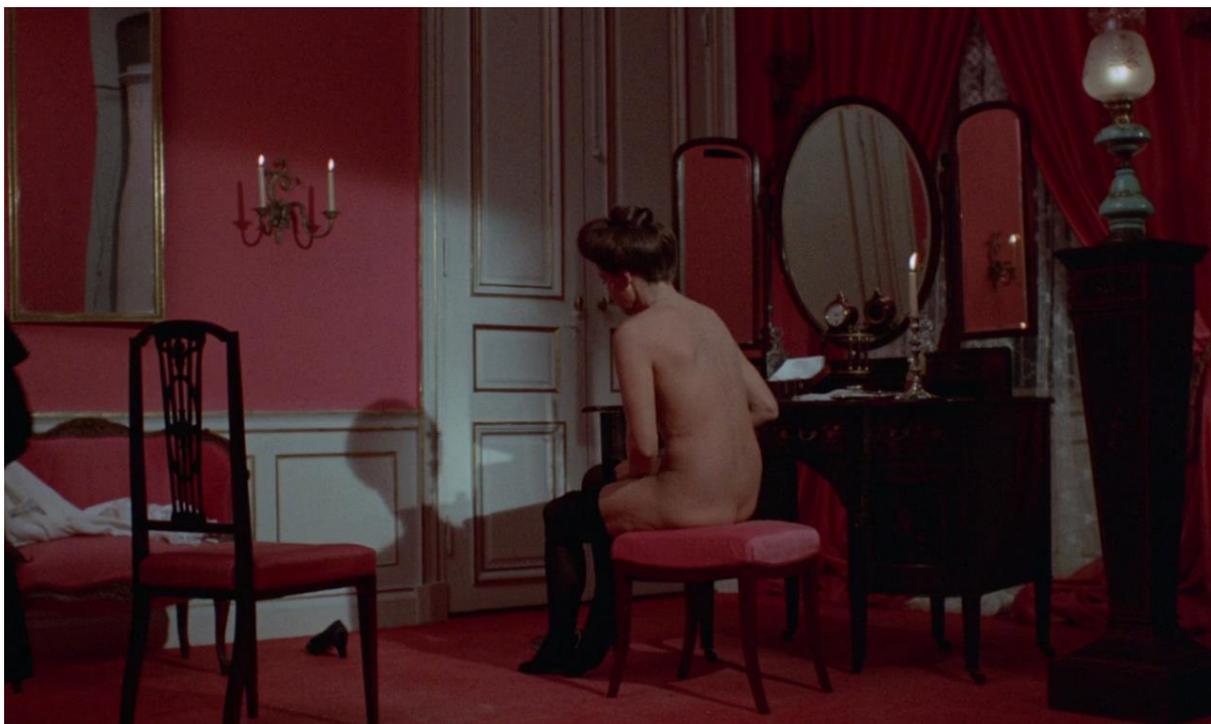


Figura 25: Fotograma do nu de costas de Karin. Fonte: *Gritos e Sussurros* (1972).

Nesse *frame* destacado na imagem acima pode ser observada a composição cenográfica, em que o vermelho, a cor predominante, se estende pelo chão, pelas paredes, pelos estofados dos móveis e até mesmo no reflexo dos espelhos; entrando em contraste com o branco da porta e da parte de madeira da parede, sendo o cômodo demasiadamente mobiliado. Karin está sentada em banco que está ao lado da penteadeira, o vermelho do acolchoado salienta a cor alva da sua pele e as suas meias pretas dirigem a atenção do espectador da coxa para cima, evidenciando a sua forma corporal. A personagem está parcialmente de costas, seus seios não são mostrados, mas parte de suas nádegas está claramente visível, o que revela um pudor comedido na cena. O seu corpo também apresenta marcas que se prolongam da coxa até as suas

costas, oferecendo a ideia de um torso genuíno e que concomitantemente se contrapõe com o penteado convencional de formato oval.

O nu de costas de Karin nesse quadro é frequentemente visto em outras obras de arte, uma vez que é retomado como uma iconografia de mulher sentada que está prestes a entrar no banho ou se vestindo, como nas pinturas de Jean-Auguste Dominique Ingres e Pierre-Auguste Renoir. No entanto, a montagem elaborada por Ingmar Bergman nesse frame se assemelha de uma maneira imprescindível com os nus (Figura 26 e 27) produzidos por Edvard Munch, no final do século XIX.

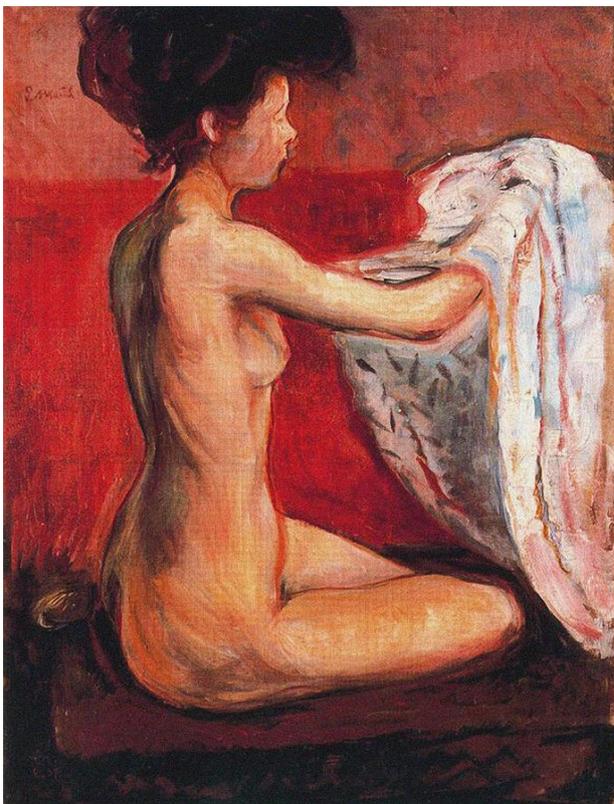


Figura 26: Edvard Munch, *Nu de Paris*, 1896. Disponível em: <[https://www.edvardmunch.org/edvard-munch-paintings.jsp#prettyPhoto\[paintings\]/90/](https://www.edvardmunch.org/edvard-munch-paintings.jsp#prettyPhoto[paintings]/90/)>. Acessado em: 25 ago. 2019.

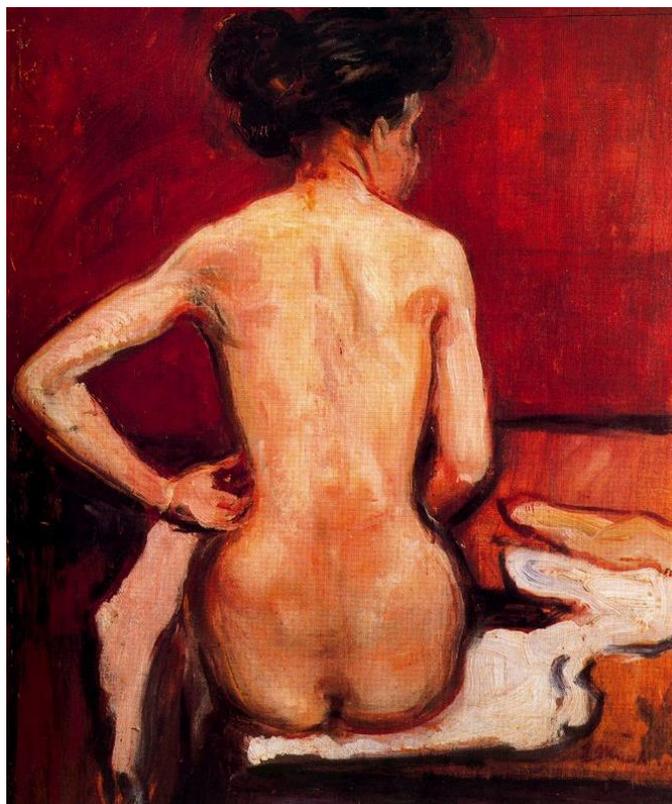


Figura 27: Figura 20: Edvard Munch, *Nu*, 1896. Disponível em: <[https://www.edvardmunch.org/edvard-munch-paintings.jsp#prettyPhoto\[paintings\]/90/](https://www.edvardmunch.org/edvard-munch-paintings.jsp#prettyPhoto[paintings]/90/)>. Acessado em: 25 ago. 2019.

Esses quadros de modelos de Paris pintados por Munch condizem com a cena artística parisiense, que abarca as obras de pintores como Pierre Bonnard, Toulouse-Lautrec e Édouard Vuillard, faltando somente um pequeno passo para alcançar sua maioridade enquanto artista: *O*

*Friso da Vida*, concepção magistral do coração da sua arte<sup>329</sup>. Em o *Nu de Paris* (1896), a mulher está posicionada de lado e a parte inferior escura oferece o contorno da perna, que entra em contraste à pele clara. Enquanto que o fundo vermelho localizado no centro do quadro salienta as pinceladas mais escuras das costas, se opondo e conferindo destaque à parte nívea do corpo. O pano branco dirige a atenção do observador diretamente para o seio pequeno, que está notadamente à mostra, assim como o abdômen ligeiramente ondeado, que faz uma junção com a perna, escondendo o sexo.

Já em *Nu* (1896), a mulher está disposta de costas com a cabeça levemente inclinada para a direita, sentada sob um tecido branco, que proporciona graça à obra. A parte de baixo do quadro possui tonalidades escuras que entram em oposição ao pano alvejado, delineando os traços das nádegas, que estão nitidamente à mostra. A acomodação dos braços norteia o contorno da cintura, concedendo graciosidade para a figura feminina e a sua pele clara contrasta tanto com o fundo avermelhado quanto com a parte inferior. O corpo feminino nessa obra é exibido de maneira pudica e sensual, já que o seu posicionamento sugere a nudez, porém não desvela o seu físico por completo.

Ao comparar essas duas pinturas de Munch com o *frame* de Ingmar Bergman, o aspecto mais visível é a predominância das tonalidades vermelhas, que ajudam a evidenciar as formas corporais. A mulher nos quadros está vestindo e/ou se despindo, assim como Karin e a compostura perceptível das meias pretas da personagem se assemelha à composição escura inferior do quadro do artista, uma vez que é impossível para o observador enxergar as pernas da mulher retratada por Munch, evidenciando como o cineasta sueco brinca com os detalhes das suas analogias referentes às imagens pictóricas.

As pinceladas escuras do cabelo da figura feminina do quadro proporcionam uma forma oval ao penteado, se comportando do mesmo modo que o coque de Karin. As nádegas de ambas estão expostas na mesma proporção, contudo, no filme, a personagem está sentada em um banco avermelhado, diferentemente da parte escura imprecisa e do tecido branco vistos nos quadros. Os dois corpos quando confrontados permeiam uma nudez que nunca se revela total, porém a nudez de Karin se aproxima mais de uma nudez ascética que atua para revelar seus questionamentos, contradições e a sua alma; diferentemente da nudez apresentada por Munch, que se vincula a uma graciosidade maior da figura feminina.

---

<sup>329</sup> BISCHOFF, Ulrich. **Edvard Munch (1863-1944)**: Imagens de Vida e Morte. Köln/Germany: Taschen, 2007. p. 28.

Retomando o decorrer da cena, após Karin ficar sozinha no enquadramento, Anna volta ajudando-a se vestir, salientando que a mulher agora está em pé. Quando a personagem está vestindo a sua camisola, torna-se possível vê-la da cintura para cima em dois espelhos para em seguida ver o seu corpo refletido em diversos ângulos (Figuras 28, 29, 30 e 31). Essa cena autorreflexiva integra a *mise-en-scène* propiciando uma orientação inconsciente da própria personagem, em que os recursos técnicos empregados na *mise-en-scène* não constituem apenas o discurso cinematográfico, mas constroem a materialidade de um corpo visto de forma total pelo espectador. O aspecto cênico do espaço, com a riqueza e a amplitude do quarto, confere o palco para a elaboração da *mise-en-scène*, oferecendo o elemento contraste para o questionamento interior de Karin, assim como a claustrofobia constante do filme.



Figura 28: Primeiro fotograma de Karin nua se vestindo. Fonte: *Gritos e Sussurros* (1972).



Figura 29: Segundo fotograma de Karin nua se vestindo. Fonte: *Gritos e Sussurros* (1972).



Figura 30: Terceiro fotograma de Karin nua se vestindo. Fonte: *Gritos e Sussurros* (1972).



Figura 31: Quarto fotograma de Karin nua se vestindo. Fonte: *Gritos e Sussurros* (1972).

Jean-Luc Godard, no artigo intitulado *Bergmanorama*, já mencionado neste escrito, discorre que, a grosso modo, existem dois tipos de cineastas: o primeiro grupo é denominado de cinema livre, ao qual pertencem Roberto Rossellini, Orson Welles e Ingmar Bergman; o

segundo pode ser nomeado de cinema rigoroso, como o de Alfred Hitchcock, Fritz Lang e Luchino Visconti. Os cineastas livres, quando rodam um filme, o enquadramento será aéreo e fluído, enquanto a decupagem será incoerente, mas sensível à tentação do acaso. Já no cinema rigoroso, o enquadramento será medido em milímetros e o movimento da câmara terá uma precisão incrível sobre o palco, possuindo seu próprio valor abstrato de movimentação no espaço<sup>330</sup>.

No entanto, a partir da década de 1960, Bergman se demonstrou o mais asfixiante e rigoroso dos diretores, o que pode ser demonstrado através de *Persona*, *Fanny e Alexander* e principalmente *Gritos e Sussurros*<sup>331</sup>. A decupagem desta sequência de Karin corrobora o uso rigoroso da *mise-en-scène*, tanto na composição da imagem pictórica quanto na visualização do corpo total da personagem proporcionado pelo uso dos espelhos, autenticando a obsessão do cineasta pelos mínimos detalhes em cada plano.

Após Karin vestir a sua camisola, a empregada solta seus cabelos para fazer uma trança e ela segura o caco de vidro, olhando-o fixamente. Karin ordena que Anna vá embora e novamente diz: “Não passa de uma série de mentiras. Uma série monumental de mentiras. Série de mentiras”, para em seguida introduzir o fragmento do vidro em sua vagina, transparecendo um misto de horror e prazer. A personagem entra no mesmo quarto em que se encontra o seu marido, deita-se na cama olhando fixamente para ele e passa a mão em seu sexo ensanguentado sujando a sua boca por inteiro com o líquido, retomando o momento em que o vinho encharca o pano branco da mesa, no início da sequência.

O conhecimento da esfera de um casamento sem amor pode ter provocado em Karin uma efusão da sua própria interioridade, sendo demasiadamente contraditório à personagem, que de modo nítido, ojeriza o contato, ser a única a aparecer nua no filme. Sua nudez provoca uma sensação de que o seu interior está exposto através do seu exterior e a automutilação se comporta como uma tentativa externa de diminuir a mácula do seu sofrimento.

Karin se distancia das outras pessoas e do seu universo, revelando um desacordo entre o seu finito material e o infinito espiritual, dado que não vive na imediatidade e possui consciência da sua interioridade. A personagem ao persistir nesse contrassenso não se encontra no estágio estético, porém, por não se decidir a escolher, também não está no estágio ético. Karin se situa na zona limite entre estes dois estádios, a ironia:

---

<sup>330</sup> GODARD, Jean-Luc. 2003). “Bergmanorama”. In: BAECQUE, Antoine de (org.). *La política de los autores*. Trad. Mariana Miracle. Buenos Aires: Paidós. p. 84

<sup>331</sup> OLIVEIRA JR., Luiz Carlos. *A Mise-en-scène no Cinema: do Clássico ao Cinema de Fluxo*. Campinas/SP: Papirus, 2013. p. 372.

Em geral se costuma, por questão de brevidade, traduzir a ironia por dissimulação ou fingimento. Mas dissimulação denota mais o ato objetivo que leva a cabo o desacordo entre essência e fenômeno; ironia denota, além disso, o gozo subjetivo, na medida que na ironia o sujeito se liberta da vinculação à qual está preso pela continuidade das condições de vida; assim se pode dizer que do irônico que ele se liberta<sup>332</sup>.

A personagem, de acordo com a sua apresentação, se porta como uma mulher séria indiferente às frivolidades da vida; contudo, em algumas passagens são evidenciados ao espectador sentimentos amargos que permeiam a sua consciência. Karin, assim como o sujeito irônico delineado por Kierkegaard, apenas se interessa em parecer diferente do que realmente é, escondendo sua brincadeira na seriedade e sua seriedade na brincadeira. A sua oposição entre essência e fenômeno vista na automutilação se rege por um movimento totalmente inverso, em que o indivíduo, ao tomar consciência do seu eu e de um eu ideal, toma toda a existência como algo estranho e tudo perde a sua validade<sup>333</sup>.

O questionamento interior de Karin é uma determinação da subjetividade, como sujeito irônico, ela está negativamente livre, uma vez que a realidade que lhe deve oferecer conteúdo não perdura e a insegurança a deixa suspensa. O emaranhado de mentiras no qual a personagem fala com tamanha intensidade lhe assegura certo entusiasmo, aspecto perceptível no seu prazer quando inflige o corte em seu sexo, no entanto, à medida em que adentra na infinitude de possibilidades precisando de um consolo por tudo o que afunda, acaba por seguir um caminho de destruição.

Mas dado que irônico não está de posse do novo, poder-se-ia perguntar com o que, afinal, ele aniquila o velho, e a isso se precisaria responder: ele anula a realidade dada com a própria realidade dada, mas é preciso lembrar ao mesmo tempo que o novo princípio nele está presente, como possibilidade. Mas na medida que ele aniquila a realidade com a própria realidade, ele se coloca a serviço da ironia do mundo<sup>334</sup>.

A formação da ironia em Karin se desenvolve completamente a partir do seu nu, construção da subjetividade latente que faz valer o modo irônico, fazendo-a tomar consciência da sua ironia e através da automutilação desencadeia o negativamente livre pela condenação da realidade dada, gozando a liberdade negativa. A metamorfose do indivíduo desmorona a confiança depositada no ser e uma perda da estabilidade da aparência de ser. O conjunto de expectativas referente à permanência das coisas, no qual as coisas se mantêm do mesmo modo

---

<sup>332</sup> KIERKEGAARD, Søren. **O Conceito de Ironia Constantemente Referido a Sócrates**. Tradução Álvaro Valls. 2. ed. Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2005. p. 222.

<sup>333</sup> Ibidem, p. 224.

<sup>334</sup> Ibidem, p. 227.

que eram anteriormente, ocasionam uma sequência estável na qual o sujeito encontra uma continuidade de si. Entretanto, a mudança é instável, o passado não torna o presente mais necessário.

Na dúvida o sujeito quer constantemente ir ao objeto, e o seu infortúnio está em que o objeto foge constantemente diante dele. Na ironia, o sujeito quer constantemente afastar-se do objeto, o que ele consegue ao tomar consciência a cada instante de que o objeto não nenhuma realidade. Na dúvida, o sujeito é testemunha de uma guerra de conquista, na qual cada fenômeno é aniquilado porque a essência tem de estar mais atrás. Na ironia, o sujeito bate em retirada constantemente, contesta a realidade de todo e qualquer fenômeno, para salvar a si próprio, na independência negativa em relação a tudo<sup>335</sup>.

Sendo assim, Karin prontamente ultrapassa o estágio estético e possui uma compreensão do ético, porém ela escolhe não saltar e dado que essa sequência é concebida como um instante do passado, evidentemente a personagem se manteve nessa zona limite. Permanecendo como um indivíduo irônico, Karin tem lucidez perante suas obrigações, mas a falta de empatia lhe é intrínseca, principalmente no pós morte de Agnes, excetuando-se o momento em que sua máscara é ligeiramente retirada ao se ouvir a primeira *Sarabanda*, de Bach.

## 5. O Desespero Humano em Face da Proximidade com a Morte

Uma sequência semelhante ao caráter de falsidade existente no filme quando é possível ouvir o soar da terceira *Mazurka*, é a única expressão da intimidade emocional entre Karin e Maria, que inicialmente se comporta como redentora. Logo após ao *flashback* da automutilação genital de Karin como um ato de desespero em um casamento sem amor, temos um momento em que Maria indaga a irmã por que ambas não possuem uma amizade, por qual motivo suas conversas apenas permeiam banalidades, implorando, assim, por algum companheirismo.

Permanecendo quase como um monólogo de Maria, nessa cena, somente ouvimos a voz de Karin quando esta começa a ler o diário de Agnes e, em seguida, deixa a irmã acariciar seu rosto em uma combinação de horror com afeição, salientando novamente a sua ojeriza ao contato. Posteriormente, quando as duas irmãs se encontram a uma mesa para uma refeição, a situação se inverte: o monólogo nessa ocasião é de Karin que, no início, discorre sobre a vida cotidiana e as posses da família, mas, em um súbito momento, começa a falar sobre suicídio e sua relação com o marido. Diante do desconforto da irmã, Karin imediatamente muda de postura, dizendo que a odeia e chamando-a de falsa; essa cena é inteiramente constituída por

---

<sup>335</sup> KIERKEGAARD, Søren. **O Conceito de Ironia Constantemente Referido a Sócrates**. Tradução Álvaro Valls. 2. ed. Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2005. p. 223.

falas sobrecarregadas e contraditórias. Em segundos, a sequência passa da angústia absoluta para a redenção: Karin grita e pede à irmã que a perdoe.

Nesse instante, ouve-se a *Sarabanda, Violoncelo Suíte nº 05 em Dó menor*, de Bach, que assume completamente a cena de modo extradiegético e contradizendo todo o teor da relação das duas irmãs. Paralelamente ao início da cena, tem-se um plano próximo de Maria e Karin abraçadas, com os rostos bem próximos e as duas se movimentam entrelaçadas com a câmera as acompanhando em panorâmica. Após um corte, segue-se um *close-up* das irmãs, em que a câmera se movimenta de um lado para o outro enquadrando suas frentes separadas, fixando-se posteriormente nos rostos das duas mulheres, enquanto elas conversam, se acariciam e se beijam.

Tendo um novo corte, agora o espectador pode enxergar um plano próximo das duas irmãs, em que elas continuam a se acariciar, sendo seguido de outro corte com um *close-up* de Maria e contracampo dos rostos das duas mulheres. Sucessivamente, a câmera se movimenta em panorâmica da esquerda para a direita enquadrando em cada momento a face de uma das personagens, para adiante realizar um *close-up* de seus rostos praticamente unidos com beijos contínuos, as duas irmãs só sobrevivem girando em torno do rosto e se afastando mutuamente<sup>336</sup>. A câmera se movimenta para cima, fixando-se apenas na parede vermelha que se encontra ao fundo, encerrando a cena com um *fade in*.

Movimentos de violoncelo da *Sarabanda* de Bach e suíte orquestrais surgem proeminentemente nas trilhas sonoras de Bergman, em que possivelmente, a linhagem ilícita da *Sarabanda* tenha atraído o cineasta sueco. A dança foi proibida na Espanha por obscenidade, em 1583, tornando-se um gênero que possui uma bagagem comparável à dos protagonistas bergmanianos psicologicamente carregados<sup>337</sup>. Essas sarabandas têm um talento especial para congelar o tempo e embalar as personagens em estados abençoados de profunda introspecção<sup>338</sup>. Por conseguinte, seu emprego nesta cena pode remeter a um momento ambíguo da relação de Karin e Maria.

Kierkegaard, em *O Desespero Humano (Doença até a Morte)*, pondera que o indivíduo é espírito, sendo este sinônimo do primeiro, em que o eu é uma relação que se estabelece consigo próprio orientada pela interioridade.

---

<sup>336</sup> DELEUZE, Gilles. **A Imagem-Movimento** – Cinema I. Trad. Sousa Dias. Lisboa: Assírio & Alvim, 1983. p. 123.

<sup>337</sup> LUKO, Alexis. *Sonatas, Screams, and Silence: Music and Sound in the Films of Ingmar Bergman*. New York: Routledge, 2015. Arquivo Kindle. p. 119.

<sup>338</sup> BROMAN, Per F. Music, Sound, and Silence in the Films of Ingmar Bergman. In: WIERZBICKI, James (Orgs.). *Music, Sound and Filmmakers*. Nova York: Routledge, 2012, cap. 02, p. 15-31. p. 120.

O eu não é a relação em si, mas sim o seu voltar-se sobre si própria, o conhecimento que ela tem de si própria depois de estabelecida.

O homem é uma síntese de infinito e de finito, de temporal e de eterno, de liberdade e de necessidade, é, em suma, uma síntese. Uma síntese é a relação de dois termos. Sob este ponto de vista, o eu não existe ainda.

Numa relação de dois termos, a própria relação entra como um terceiro, como unidade negativa, e cada um daqueles termos se relaciona com a relação, tendo cada um existência separada no seu relacionar-se com a relação; assim acontece com respeito à alma, sendo a ligação da alma e do corpo uma simples relação. Se, pelo contrário, a relação se conhece a si própria, esta última relação que se estabelece é um terceiro termo positivo, e temos então o eu<sup>339</sup>.

No entanto, uma relação que se orienta sobre si própria, não pode ter sido delineada harmoniosamente e a síntese não se equilibra, resultando o eu juntamente com o desespero. O antagonismo dos elementos dessa síntese resulta no desespero, ocasionando uma discordância no deslocamento da relação interna. O verdadeiro desespero se concentra no reconhecimento do sujeito de não ter um eu, podendo haver vários tipos de desespero para ocultá-lo, porém o único modo de extirpar o desespero se concentra no acontecimento do indivíduo orientar-se para si próprio, desejando ser ele próprio e ao mergulhar através da sua própria transparência atingirá o poder que o criou<sup>340</sup>.

Maria que vive na imediatidade, como assinalado anteriormente, parece ser despertada, devido à morte da irmã, por um mínimo de reflexão da sua condição existencial, exercendo uma influência sobre a sua passividade, originando sua conversa com Karin<sup>341</sup>. Contudo, a personagem continua seguindo a mesma inconstância da temporalidade, já que depois de alguns instantes a sua frivolidade retorna ao observar o comportamento excessivo de Karin<sup>342</sup>, uma das poucas circunstâncias em que ela se desabrocha emocionalmente.

A dificuldade que se lhe depara exige a ruptura com todo o imediato, e para isso falta-lhe a suficiente reflexão ética; não tem a menor consciência dum eu que se adquire por uma infinita abstração que o liberta da exterioridade, dum eu abstrato e nu, oposto ao eu vestido do imediato, primeira forma do eu infinito e motor desse processo sem fim, no qual o eu assume infinitamente o seu eu real com os seus ganhos e perdas<sup>343</sup>.

---

<sup>339</sup> KIERKEGAARD, Søren. **Diário de um Sedutor, Temor e Tremor, O Desespero Humano**. Traduções respectivas Carlos Grifo, Maria José Marinho, Adolfo Casais Monteiro. 3. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1988 (Coleção Os Pensadores). p. 196.

<sup>340</sup> *Ibidem*, p. 197.

<sup>341</sup> FREITAS, Luiz Gustavo Onisto de. **Bergman e Kierkegaard: Autores Éticos**. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2010. p. 38.

<sup>342</sup> *Ibidem*, p. 39.

<sup>343</sup> KIERKEGAARD, Søren. **Diário de um Sedutor, Temor e Tremor, O Desespero Humano**. Traduções respectivas Carlos Grifo, Maria José Marinho, Adolfo Casais Monteiro. 3. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1988 (Coleção Os Pensadores). p. 224.

Já Karin, que se encontra na zona limite entre o estético e o ético, está um estágio acima desse desespero imediato que caracteriza Maria, uma vez que pode ter acrescentado uma mínima reflexão sobre o seu interior. Kierkegaard nomeou essa categoria como desespero quanto ao eterno ou de si próprio, em que a compreensão do eu e daquilo que seja desespero alcança o seu ápice, acarretando a consciência da fraqueza do desesperado.

Mas o desesperado, que descrevemos, não suspeita do que se passa, em suma, atrás dele; julgando desesperar duma coisa temporal, fala sem descanso daquilo de que desespera, mas, de fato, o seu desespero diz respeito à eternidade; visto que é por dar tanto valor ao temporal, ou mais explicitamente, a uma coisa temporal, ou por a dilatar em primeiro lugar até a totalidade do temporal, ou por dar em seguida tanto valor a essa totalidade, é por isso que ele desespera quanto à eternidade<sup>344</sup>.

A intencionalidade de Bergman nessa sequência parece basear-se na exposição de certas atitudes do espírito próximas ao desespero e no sentimento de culpa, isto é, na representação dos sintomas humanos da dor e do mal, mas se contradizem pela busca das causas externas que as provocam. Segundo López, o diretor sueco coincide com Kierkegaard ao considerar que o único meio que o indivíduo possui para atravessar esse estágio é a superação de si mesmo, através do aprofundamento do próprio desespero:

O desespero será uma vantagem ou uma imperfeição? Uma coisa e outra em pura dialética. A só considerarmos a ideia abstrata, sem pensar num caso determinado, deveríamos julgá-lo uma enorme vantagem. Sofrer um mal destes colocamos acima do animal, progresso que nos distingue muito mais do que o caminhar de pé, sinal da nossa verticalidade infinita ou da nossa espiritualidade sublime. A superioridade do homem sobre o animal está pois em ser suscetível de desesperar, a do cristão sobre o homem natural, em sê-lo com consciência, assim como a sua beatitude está em poder curar-se<sup>345</sup>.

As duas irmãs, ao estarem próximas da figura da morte, representada por Agnes, recaem no desespero e os questionamentos sobre a sua própria condição existencial não advêm da sua interioridade, mas incidem também sobre a sua própria relação. A conexão entre ambas se apresenta sempre caracterizada pelo distanciamento, no entanto, quando ouvimos a *Sarabanda*, Karin e Maria trocam gestos exacerbados de amor que aparentemente nunca demonstraram e que, adiante, no decorrer do filme, já não o fazem mais, acabando por revelar um feitiço falso e contraditório de ambas.

---

<sup>344</sup> KIERKEGAARD, Søren. **Diário de um Sedutor, Temor e Tremor, O Desespero Humano**. Traduções respectivas Carlos Grifo, Maria José Marinho, Adolfo Casais Monteiro. 3. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1988 (Coleção Os Pensadores). p. 227.

<sup>345</sup> *Ibidem*, p. 197.

## 6. A *Pietà* de Ingmar Bergman: O Cavaleiro da Fé em Contraposição ao Existencialismo Agnóstico

A conexão física e espiritual entre essas Agnes e Anna se torna perceptível no momento em que a morta não aceita realizar a sua passagem. A cena possui um caráter ambíguo entre o real e o onírico, tendo o seu início aparente como uma reminiscência de Anna. Primeiramente, o som do choro de uma criança antecede a imagem da serviçal enquadrada atrás da grade de uma cama, como se a personagem fosse prisioneira de alguma memória, que provavelmente poderia ser a de sua filha morta. Anna, com a respiração ofegante, sai pela casa procurando de onde está vindo esse choro de criança, que outrora sendo alto começa a cessar e já não é ouvido no instante em que ela pergunta: “Não está ouvindo? Não ouve o choro? Não ouve? Alguém está chorando sem parar”. A câmera que, até então, se mantinha enquadrando a empregada da família nos revela Maria, que se mantém estática, e posteriormente Karin, que também está imóvel. Anna passa sua mão pelo rosto de ambas, não resultando em movimento algum.

A *mise-en-scène*, elaborada por Bergman, insere visualmente os corpos em um embate marcado pela sua própria intensidade, permeando entre a luz e a sombra e conferindo a dramaticidade pelo consciente e inconsciente. O corpo de Anna caminha pelo espaço, se aproxima e se afasta dos corpos de Maria e Karin, materializando a tensão e construindo a *mise-en-scène* em uma espécie de labirinto que beira ao onírico.

A seguir, Anna entra no quarto onde se encontra Agnes, já morta; no entanto, saem lágrimas do rosto da mulher. Com a câmera focando a criada da família, tem-se o seguinte diálogo:

Agnes: “Está com medo de mim agora? ”

Anna: “Não, nem um pouco. ”

Agnes: “Estou morta, você sabe. O problema é que não consigo dormir. Não posso deixar vocês. Estou tão cansada. Ninguém pode me ajudar. ”

Anna: “É só um sonho, Agnes. ”

Agnes: “Não, não é um sonho. Talvez para você seja, mas não para mim. Quero que Karin venha aqui. ”

Karin entra no quarto e a finada diz: “Pode segurar minhas mãos e me aquecer? Fique comigo até que o horror acabe. Está tão vazio ao meu redor”. Ao passo disso, Karin começa a renegar Agnes com um sentimento de ojeriza, discorrendo que ninguém atenderá a esse pedido, que não a ama e que tal comportamento é repugnante. A próxima a entrar no cômodo a pedido da falecida é Maria, que a todo instante apresenta-se assustada. Inicialmente, Maria tenta confortar a irmã relembrando de momentos compartilhados por ambas durante sua infância,

todavia, quando Agnes a abraça, Maria a repele em um misto de aversão com fobia e terror, acabando por derrubar a irmã de sua cama e saindo correndo em completo estado de desespero.

Logo, com a defunta caída no chão e sendo rejeitada pelas irmãs, é Anna quem novamente entra no quarto intencionando confortá-la, dizendo que irá ficar com ela e pedindo-lhe para não chorar. A empregada volta-se para as duas irmãs e diz: “Não precisam ter medo. Vou ficar com ela”, enquanto Maria justifica sua repulsa ao falar de seu marido e de sua filha que necessitam de sua presença; Karin diz que esse ato é pura morbidez, nojento, sem sentido e que Agnes já começou a apodrecer.

Anna insiste em cuidar da morta, fecha a porta do quarto e neste momento ouve-se o segundo soar da *Sarabanda*, de Bach, que novamente apropria-se da cena de maneira extradiegética. Sincronicamente, quando se ouve a *Sarabanda* a cena tem um plano conjunto de Karin e Maria permeado por uma iluminação escura, seguido de um corte que mostra Maria em *close-up*, acompanhado de um novo corte para visualizar, agora, um *close-up* de Karin. Posteriormente, tem-se um novo corte, sendo possível visualizar a percepção da reprodução e a associação simbólica da obra *Pietà* (1499), de Michelangelo (Figura 37), formada pelas personagens Anna e Agnes (Figura 36). Entretanto, antes de adentrar nessa questão deve-se ressaltar que nos momentos precedentes à morte da moribunda é possível figurar um instante de afeição entre as duas mulheres (Figura 32) que antecipam a forma imagética citada.



Figura 32: Fotograma de Agnes e Anna antecipando a alusão simbólica a obra *Pietà* (1499), de Michelangelo. Fonte: *Gritos e Sussurros* (1972).

Jesse Kalin, em *The Films of Ingmar Bergman*, assinala que a formação de algumas cenas analógicas à figura da *Pietà* é recorrente na filmografia bergmaniana. A primeira cena delineada no livro procede de *Vergonha* (1968), que termina com Jan e Eva encolhidos no barco, um ao lado do outro (Figura 33). Os dois personagens haviam acabado de consumir toda a sua fonte de comida e água, restando somente o calor humano e os dois formam a *Pietà*, uma imagem que assume para Bergman um lugar primordial na atmosfera da alma<sup>346</sup>.

Em *Cenas de um Casamento* (1973), os dois temas centrais da narrativa se concentram na compreensão do amor como algo desmistificado de alcance comum e na necessidade de aceitação do próximo. No final do filme é revelada uma capacidade surpreendente de curar as feridas originadas de um relacionamento: Marianne e Johan através dos gestos de suas mãos, dos rostos próximos e do abraço mútuo geram uma sensação de conforto (Figura 34), a *Pietà*, ao apreender que o amor é um tipo de amizade e aceitação incondicional<sup>347</sup>.

A representação da religião demonstrada por Bergman é mais evidente em *Fanny e Alexander* (1982), embora seja uma interpretação particular do Cristianismo que enfatiza o sofrimento, a culpa, o medo e a punição. As crianças Ekdahl fazem suas orações antes de dormir, a história do Natal é lida e comemorada tanto em casa quanto no teatro, que é o presente de feriado para a comunidade. Todo esse aparato ecoa o imanentismo religioso do cineasta, porém quando Alexander sofre uma punição física extrema do Bispo, as imagens cristãs são invertidas, já que a crucificação antecede a Madona e o Menino. Logo, Emilie segura o filho aterrorizado e sangrando em seus braços depois dele ter sido açoitado em sua ausência, assim essa formação semelhante a *Pietà* (Figura 35) substitui e cancela o Cristo crucificado no fundo do quadro<sup>348</sup>.

---

<sup>346</sup> KALIN, Jesse. *The Films of Ingmar Bergman*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003 (Vassar College). p. 122.

<sup>347</sup> Ibidem, p. 152.

<sup>348</sup> Ibidem, p. 170.



Figura 33: Fotograma de Jan e Eva encolhidos no barco fazendo a alusão simbólica a obra Pietà (1499), de Michelangelo. Fonte: *Vergonha* (1968).



Figura 34: Fotograma de Johan confortando Marianne em a alusão simbólica a obra Pietà (1499), de Michelangelo. Fonte: *Cenas de um Casamento* (1973).



Figura 35: Fotograma de Emily confortando Alexander em a alusão simbólica a obra Pietà (1499), de Michelangelo. Fonte: *Fanny e Alexander* (1982).

Ao que se refere à reprodução imagética referente à *Pietà* vista em *Gritos e Sussurros*, a montagem do plano perpassa a ideia de uma imagem estática das duas mulheres, Agnes certamente está imóvel, porém Anna ligeiramente move a sua cabeça, fecha seus olhos e sua mão desliza suavemente pelo antebraço de Agnes.



Figura 36: Fotograma de Agnes e Anna fazendo uma alusão simbólica a obra *Pietà* (1499), de Michelangelo. Fonte: *Gritos e Susurros* (1972).

A *Pietà* bergmaniana apresenta uma composição piramidal semelhante àquela vista na obra de Michelangelo, cujo efeito advém da contraposição de claro e escuro proporcionada pelos elementos cenográficos. O papel de parede vermelho do quarto de Agnes, juntamente com a cor da mobília da cama, se rege pela função dramática do emprego da luz, o espaço cênico foi organizado de tal modo que a iluminação singularizou a zona onde as duas mulheres se encontram, oferecendo profundidade por meio da parte escura do quadro e corporeidade à forma piramidal da proximidade física de Anna e Agnes.



Figura 37: Michelangelo, *Pietà*. 1498-99, mármore, altura 174 cm, base 195 cm, São Pedro, Roma.

O contraste das zonas de cores isoladas propicia uma sensação de angústia ocasionada pela falta de luz no fundo da cena, que é recompensada pelo olhar sereno de Anna que perpassa por uma sensibilidade de acalento mesclada com sofrimento. Diferentemente da Madona renascentista, a empregada possui um corpo robusto, mantendo parte de seu seio à mostra, que se encaixa na cabeça de Agnes. E o corpo da morta, divergente do de Jesus, não se sustenta apenas na estrutura física do outro, ele se harmoniza na cama estendendo-se pelo abdômen de Anna; composição derivada do discurso fílmico e da *mise-en-scène* que resulta na fusão dos corpos das duas mulheres, tornando-os algo indiscernível e inseparável.

Como apontado anteriormente, o braço direito da Virgem envolve com potência o corpo do Cristo e a sua mão esquerda o apresenta, convidando o observador para a contemplação, no entanto, Anna toca levemente o corpo de Agnes, o fechando com a sua própria corpulência e selando-o com as suas mãos produzindo uma ideia de segurança, dado que ela oferece seu próprio calor humano para a morta extinguir seu sentimento de solidão em sua passagem.

A *Sarabanda* nesse contexto representa dois aspectos que se contrapõem: o caráter de falsidade de Karin e Maria, já marcado na primeira ocasião em que se ouve a música, que ojerizam a irmã e provavelmente agiam por obrigação; e o sentimento pueril e maternal de Anna para com Agnes, que oferece o próprio corpo para o conforto da morta. A *Sarabanda* conduz a cena de modo a interromper a narrativa e elevá-la a um contexto puramente emocional, em que se revela musical, comunicando-se com o espectador em um nível de sentimento humano muito profundo, uma vez que a cena não apresenta diálogos e se comporta como redentora central: a expressão máxima e estima da intimidade emocional entre as duas personagens<sup>349</sup>. Outro ponto que corrobora tal questão é o figurino dessas quatro mulheres, enquanto Anna e Agnes estão vestidas de branco, Karin e Maria se apresentam com uma vestimenta preta, como se já estivessem de luto, inserindo a morte de Agnes como já sendo algo do passado.

Outro fator para a comparação entre as duas obras é o segmento inferior do quadro, no qual a disposição do manto de Nossa Senhora gera um espaço largo e fundo para o descanso do corpo de Jesus, que em seguida se derrama para baixo, espalhando-se pelas pedras próximas, enquanto que as dobras do lençol que envolve Anna e Agnes oferece uma ideia de continuidade entre os dois corpos, mesmo a perna de Anna estando bem visível na imagem. Ademais, o direcionamento da estrutura física da Pietà bergmaniana está invertido quando contraposto à escultura renascentista: a cabeça da Virgem está levemente virada para o lado esquerdo, assim como o corpo do Filho que se forma em um ângulo obtuso conciso, ao passo que a face de Anna se dirige completamente para a direita e Agnes se encontra em um ângulo oposto àquele visto na escultura e sem precisão quanto ao seu contorno.

Efetivamente, a *Pietà* concebida em *Gritos e Sussurros* perpassa o mesmo ideário da escultura de Michelangelo, que se conduz por uma pressuposição do lamento da Madona referente à paixão de Cristo. A composição piramidal das duas obras indica um retorno ao conceito do divino, que ao ultrapassar a dor concede a piedade pelo contato humano, contudo a escultura citada possui em sua essência uma forma estática que tem como objetivo obter

---

<sup>349</sup> BROMAN, Per F. *Music, Sound, and Silence in the Films of Ingmar Bergman*. In: WIERZBICKI, James (Orgs.). *Music, Sound and Filmmakers*. Nova York: Routledge, 2012, cap. 02, p. 15-31. p. 27.

movimento sem descrevê-lo como fato físico, já a imagem de Agnes e Anna realiza alguns movimentos sutis, já apontados, que são encobertos pela montagem.

A inversão da organização piramidal das duas obras origina uma analogia referente à ressurreição de Cristo, em que, de acordo com a fé cristã, o corpo crucificado disposto no colo da Mãe ressuscitou ao terceiro dia incumbindo redenção e fervor aos seus devotos. Na cena destacada para esta análise, Agnes, que já estava morta, volta em busca de contato físico para amenizar a sua solidão e o seu sofrimento, o que acaba por levar a um paradoxo sobre o propósito da ressurreição, já que a personagem apenas almeja um amparo para o vazio da sua passagem. Dessa maneira, o desígnio da fé recai na figura de Anna, que ao realizar uma ligeira oscilação ansiosa do espírito por meio da oferta do seu próprio corpo, se aproxima do dilema de Abraão, encontrado no existencialismo de Søren Kierkegaard.

O humor é o período no qual o sujeito percebe que tem um Eu eterno fundamentado em Deus, porém ao ser incapaz de possuir a solução religiosa, ele vacila e perde-se em arrependimento e na contemplação, não conseguindo ir adiante. O humorista acha a existência infeliz, mas esconde a sua infelicidade com o humor, do mesmo modo que reconhece o sofrimento e o ignora<sup>350</sup>.

Kierkegaard considera o humor como uma estagnação na presença da culpa, em que humorista acredita na possibilidade de sorrir perante o sofrimento e a contradição. O humorista julga que é potencialmente impossível que essas características sejam concretas, por esta razão ele transcende ao estágio ético e sorri em face das diferenças, dos esforços de um relacionamento feliz de um ser humano com outro, uma vez que, para ele, tudo ficará bem. Todos os indivíduos já dispõem do favor de Deus e a salvação está atestada, visão da vida muito próxima do Cristianismo. No entanto, o humorista esquece que a graça e o perdão eternos não são garantias permanentes, mas algo que somente Jesus Cristo pode oferecer<sup>351</sup>.

O humorista atinge o estágio ético, porém não transcende ao verdadeiramente religioso. “Johannes Climacus afirma que é muito difícil distinguir entre o humorado e o religioso. O próprio Climacus é um humorista que pondera, em seus livros, sobre as possibilidades de elevar sua vida à esfera da religiosidade”<sup>352</sup>. Logo, Agnes pode ser situada nessa zona limite entre o ético e o religioso, a personagem claramente possui uma relação com Deus, entretanto essa

---

<sup>350</sup> GOUVÊA, Ricardo Quadros. **Paixão pelo Paradoxo**: Uma Introdução aos Estudo de Søren Kierkegaard e de sua Concepção da Fé Cristã. São Paulo: Editora Novo Século Ltda, 2000. p. 218.

<sup>351</sup> Ibidem, p. 219.

<sup>352</sup> GOUVÊA, Ricardo, loc. cit.

relação não é em Deus, como se rege o sujeito religioso. O discurso do pastor, confessor da moribunda, revela o seu sofrimento sem lamento no decorrer da sua doença:

“Deus, nosso pai, em Sua infinita sabedoria chamou você para Si estando ainda em plena juventude. Em vida Ele a considerou capaz de suportar uma longa e torturante agonia. Você se submeteu pacientemente e sem reclamar por saber que seus pecados seriam perdoados com a morte na cruz do Nosso Senhor Jesus Cristo. Que o nosso Pai do céu... quando você chegar a Sua presença tenha piedade da sua alma. Que Ele deixe seus anjos apagarem a lembrança do seu sofrimento terreno.”

A partir dessa fala torna-se evidente que Agnes tinha uma certeza qualificada pela segurança da salvação eterna. Apesar disso, por meio da sequência destacada para a análise é inequívoco que a personagem não saltou para o estádio religioso, seu encontro com Deus em si dado pela sua passagem da morte não se realiza, falta-lhe paixão. Agnes sobrecarrega-se de medo, fala do vazio, da solidão e da falta de calor humano, acabando por se perder no plano terreno ao qual ela não pertence mais. Um fator interessante é que quando o pastor discorre precisamente a seguinte fala: “Que Ele deixe seus anjos apagarem a lembrança do seu sofrimento terreno”, é realizado um *close-up* em Anna, o cavaleiro da fé que é naturalmente confundido com o humorista.

Johannes de Silentio descarta qualquer pretensão de ser um filósofo, pelo menos na definição hegeliana em voga, e de ser um cristão, no sentido estrito da crença religiosa. O pseudônimo, embora permanecendo no estádio ético, demonstra conscientemente as visíveis limitações do âmbito ao qual pertence, preocupando-se especificamente com a inabilidade ética em englobar os fenômenos da fé<sup>353</sup>. A adesão e anuência pessoal a Deus é representada possuindo uma condição inteiramente distinta: não é algo racional, estando além dos domínios do pensamento ético e resistente à elucidação, tanto em termos universais quanto lógicos. Entretanto, deve-se salientar que a fé não é vista como algo primitivo ou irrespeitável, já que se delimita na mais elevada paixão de uma pessoa, em que apenas um indivíduo sensível e maduro tem qualidades para perfilar as extensões de suas enigmáticas e rigorosas exigências<sup>354</sup>.

Abraão, pai venerável! Segundo pai do gênero humano!  
Tu que foste o primeiro a sentir e a manifestar essa prodigiosa paixão que desdenha a luta terrível contra a preciosa arremetida dos elementos e da criação para combater contra Deus, tu que primeiramente sentiste esta paixão sublime, expressão sagrada, humilde e pura, do divino frenesi, tu que constituíste justa admiração dos pagãos, perdoa quem intentou cantar em teu louvor, se não soube bem desempenhar a sua tarefa. Falou humildemente, segundo o secreto desejo do seu coração; falou

<sup>353</sup> GARDINER, Patrick. **Kierkegaard**. Trad. Antonio Carlos Vilela. São Paulo: Edições Loyola, 2001. (Coleção Mestres do Pensar). p. 63.

<sup>354</sup> *Ibidem*, p. 64.

brevemente, como covinha; mas nunca esquecerá que te foram necessários cem anos para receber, contra toda expectativa, o filho da velhice e que tiveste de puxar da tua faca para conservar Isaac – tão pouco esquecerá que, aos cento e trinta anos, não havias ido mais longe do que a fé<sup>355</sup>.

Muitos pais ao perderem seus filhos julgaram ficar sem a sua maior riqueza e usurpados de toda a esperança futura, porém Anna, mesmo perdendo a filha, não regrediu o teor da sua fé, uma vez que ela mantém suas orações matinais suplicando ao divino, que a levou em sua sabedoria, a proteção dos anjos para a criança. Realmente, o infortúnio do falecimento da menina, que morreu devido a uma doença, não é o mesmo da promessa no sentido em que Isaac foi para Abraão. Anna perdeu a filha pela mão de Deus, pela insondável e imutável vontade do Todo-poderoso; no caso de Abraão, a faca estava em sua mão. No entanto, assim como Abraão, Anna jamais duvidou, mesmo relanceando um olhar de angústia a sua fé se manteve assentada, fazendo-a nunca questionar a existência metafísica, principalmente pelo fato de que ela é a única personalidade do filme que reza explicitamente.

Feliz aquele que não tenha de recorrer a meios ainda mais terríveis para desmamar o seu filho! [...] quando chega o tempo do desmame, a mãe fica triste pensando que ela e o filho se irão separar; que o menino, a princípio sob o seu coração e depois embalado no seio, nunca mais se encontrará tão perto dela. E juntos sofrerão esta curta pena. Feliz aquele que conservou o filho tão perto do seu coração e não teve outro motivo de desgosto!<sup>356</sup>.

Anna transferiu seu amor maternal para a figura de Agnes, oferecendo o seu peito a todo momento para a moribunda, como apontado no quadro que antecede a formação semelhante à escultura renascentista. Já no *frame* destacado referente à aproximação imagética da *Pietà*, o seio de Anna é destacado dando seguimento para a parte superior de Agnes, em uma posição extremamente maternal. A serviçal, ao sofrer a perda precoce de sua filha, se aproxima da atmosfera que envolve Abraão, requerendo uma fé acentuada que escapa à normalidade da vida comum, proporcionando o próprio corpo como âmagô da passagem de outro indivíduo.

Segundo Patrick Gardiner, o objetivo de Kierkegaard, em *Temor e Tremor*, era situar o caráter desconcertante dessas exigências. O filósofo, ao se concentrar em um determinado exemplo e postular suas características mais marcantes, esperava evidenciar a importância de um conceito sobre o qual a tendência contemporânea de sua época se debruçava, mas cujo verdadeiro significado havia sido reprimido pelos discursos confortáveis dos clérigos e pelas racionalizações filosóficas. Kierkegaard não almejava esconder as implicações práticas do

---

<sup>355</sup> KIERKEGAARD, Søren. **Diário de um Sedutor, Temor e Tremor, O Desespero Humano**. Traduções respectivas Carlos Grifo, Maria José Marinho, Adolfo Casais Monteiro. 3. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1988 (Coleção Os Pensadores). p. 122.

<sup>356</sup> *Ibidem*, p. 114-115.

exemplo apontado, uma vez que enfatizou seus aspectos chocantes quando vistos por uma perspectiva ética.

O problema de Abraão ao atender à ordem de Deus para sacrificar seu filho Isaac perpassa pela contradição de seus sentimentos de bom pai, sendo visto como uma abominação ética e humana ao recair no profundo princípio moral do assassinato. A exigência divina posta à frente de Abraão entra em discrepância com a devoção religiosa, pois o personagem bíblico é sempre louvado por sua grandeza ao se dispor a cumprir essa tarefa repugnante que lhe foi designada, porém se um fiel considerar imitar a ação de Abraão, a reação de pároco se daria da seguinte forma: “se o orador se inteira do fato, acode pressuroso e revestindo-se de toda a dignidade de sacerdote, exclama: Homem abjeto, escória da sociedade! Que demônio te possui e impele a matar teu filho?”<sup>357</sup>.

De acordo com a percepção da ética, a conduta de Abraão se conduz pela sua disposição de matar Isaac, enquanto que pelo ponto de vista religioso se gere pela questão do sacrifício. “Nesta contradição reside a angústia que nos conduz à insônia e sem a qual, entretanto, Abraão não é o homem que é”, pois, o seu ato é totalmente injustificável para o sujeito ético<sup>358</sup>. Quando se suprime a fé, reduzindo-a a nada, resta somente o acontecimento brutal de Abraão ter ansiado matar o filho, conduta fácil de copiar por quem não possui a fé, entendendo a fé como aquilo que torna difícil o sacrifício<sup>359</sup>. O cavaleiro da fé, entretanto, ao transgredir totalmente a ética, tendo um objetivo externo a ela, acaba por suspendê-la.

Essa renúncia do universal envolve um grau de angústia que supera qualquer uma atribuível a sua contrapartida moral. Ele fica isolado e sozinho, sem a possibilidade de justificar para os outros uma ação que, no nível da conduta e do pensamento racional, deve necessariamente parecer ultrajante e mesmo absurda. Como indivíduo, ele se colocou numa relação absoluta com o absurdo<sup>360</sup>.

A ação de Abraão só pode ser explicada em referência a um ordenamento divino proposto apenas ao seu íntimo, situando seu conteúdo incompreensível aos padrões humanos, que o colocam como louco ou simplesmente hipócrita. A tentativa de tornar a conduta de Abraão explicável para o humanamente possível seria equivalente à tentativa de fuga das

---

<sup>357</sup> KIERKEGAARD, Søren. **Diário de um Sedutor, Temor e Tremor, O Desespero Humano**. Traduções respectivas Carlos Grifo, Maria José Marinho, Adolfo Casais Monteiro. 3. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1988 (Coleção Os Pensadores). p. 124.

<sup>358</sup> Ibidem, p. 125.

<sup>359</sup> KIERKEGAARD, 1988, loc. cit.

<sup>360</sup> GARDINER, Patrick. **Kierkegaard**. Trad. Antonio Carlos Vilela. São Paulo: Edições Loyola, 2001. (Coleção Mestres do Pensar). p. 67.

condições que lhe foram postas, a sua obrigação para com Deus pressupõe a transcendência do domínio do discurso ético e deve ser concretizada diante de todas as tentações contrárias<sup>361</sup>.

Kierkegaard desejava discutir a relatividade dessas exigências, inserindo a obrigação de obedecer a um comprometimento anterior com Deus, definido como outro infinito ou absoluto, que ultrapassa a razão e a compreensão humana, uma vez que o indivíduo determina sua relação com o universal através da sua relação com o absoluto, tornando impossível a ocorrência do oposto<sup>362</sup>. Contrastando a posição alusiva à problemática da fé e à ética suprema, o pensador também desejava evidenciar as limitações da segunda<sup>363</sup>: a soberania do sujeito ético já não se comporta como essência da verdade, sua autossuficiência da moralidade, tida como instituição universal reconhecida posta pela sociedade é explicitamente desafiada<sup>364</sup>. Johannes de Silentio nitidamente carrega consigo uma admiração pela figura de Abraão, embora, sem conseguir entendê-lo, acaba por se sentir aniquilado, caindo em um paradoxo que nunca se ouviu dizer que é o substrato da vida, sendo incapaz de penetrar nesse paradoxo<sup>365</sup>.

Um exemplo cabível para tal aparato se constitui na conjuntura de que Abraão, mesmo estando preparado para resistir aos pressupostos da moralidade comum, ainda acreditava sem o duvidar no absurdo<sup>366</sup>, afrontando qualquer expectativa racional, que de alguma maneira teria de volta o filho sacrificado: “nada será perdido dos que foram grandes; cada um a seu modo e segundo a grandeza do objeto que amou. Porque aquele que se amou a si próprio foi grande pela sua pessoa; quem amou a outrem foi grande dando-se; mas o que amou a Deus foi o maior de todos”<sup>367</sup>. A fé, nesse contexto, está além do ideário dos modelos terrenos da racionalidade, e a transição para o que ela envolve não é passível de justificação nesses termos. O risco ou salto radical é exigido pela fé, dado que o movimento espiritual requer o comprometimento com algo objetivamente incerto e paradoxal<sup>368</sup>, concepção que é impossível para o ético:

Não posso realizar o movimento da fé, não posso cerrar os olhos e lançar-me de cabeça, pleno de confiança, no absurdo; tal coisa é impossível, mas não me vanglorio por isso. Possuo a certeza de que Deus é amor; este pensamento tem, para mim, valor lírico fundamental. Presente em mim a certeza, sinto-me

<sup>361</sup> GARDINER, Patrick. **Kierkegaard**. Trad. Antonio Carlos Vilela. São Paulo: Edições Loyola, 2001. (Coleção Mestres do Pensar). p. 67.

<sup>362</sup> Ibidem, p. 69.

<sup>363</sup> Ibidem, p. 70.

<sup>364</sup> Ibidem, p. 71.

<sup>365</sup> KIERKEGAARD, Søren. **Diário de um Sedutor, Temor e Tremor, O Desespero Humano**. Traduções respectivas Carlos Grifo, Maria José Marinho, Adolfo Casais Monteiro. 3. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1988 (Coleção Os Pensadores). p. 127.

<sup>366</sup> Ibidem, p. 118.

<sup>367</sup> Ibidem, p. 117.

<sup>368</sup> GARDINER, Patrick. **Kierkegaard**. Trad. Antonio Carlos Vilela. São Paulo: Edições Loyola, 2001. (Coleção Mestres do Pensar). p. 71.

inefavelmente ditoso; ausente, suspiro por ela muito mais ansiosamente do que a amante pelo objeto do seu amor; mas não tenho fé; não tenho essa coragem<sup>369</sup>.

Abraão está distanciado do estágio da resignação infinita, ele ama Deus com fé e devido a isso reflete-se no próprio divino, distintamente de quem ama Deus sem fé e espelha a si mesmo. O seu movimento fé, erguido pelo sacrifício de Isaac, constantemente se efetua no absurdo, porém mantendo como questão essencial a não perda do finito, permitindo-se ganhá-lo frequentemente, pois os movimentos do infinito consentem em ganhar o finito, aquilo que o indivíduo percorreu em toda a sua trajetória, dado que transitou pelos estágios anteriores e reconhece a sua relevância para o caminho da vida. O ético pode descrever perfeitamente os movimentos da fé, mas possui habilidade para reproduzi-los, “o aspecto exterior oferece singular semelhança com os que profundamente desprezam tanto a resignação infinita como a fé, em suma, com o espírito burguês”<sup>370</sup>.

O cavaleiro da fé transpõe uma normalidade característica ao salto, exprimindo um impulso sublime em um passo terreno, transformando a profunda melancolia da vida em resignação infinita e recuperando tudo aquilo que perdeu pelo absurdo<sup>371</sup>. Para tanto é necessário paixão, todo o infinito se executa apaixonadamente e a reflexão não pode produzir nenhum movimento, já que é o salto perpétuo da existência que explica o movimento<sup>372</sup>.

Pode-se dizer que a fé e a dúvida coexistem na pessoa e na filmografia bergmaniana, ainda que a trilogia dos filmes de câmara tenha marcado a transição para uma predominância do existencialismo agnóstico, que durou quase duas décadas, no período de 1963-1981, excetuando-se algumas concessões feitas à religiosidade, em dois filmes: *Gritos e Sussurros* e *A Flauta Mágica* (1975)<sup>373</sup>, demonstrando que o cineasta sueco não se deixa classificar em determinadas categorias. A maioria dos críticos concorda em considerar Ingmar Bergman como um cineasta existencialista, porém torna-se necessário reconhecer seu zelo quando se trata de proteger sua liberdade no processo de criação artística, destacando suas personagens peculiares e defendendo sua própria originalidade<sup>374</sup>.

As personagens se acomodam nas diferentes possibilidades de escolha, em que situações podem ser qualificadas como esferas limites, apresentadas como alternativas ao indivíduo

<sup>369</sup> KIERKEGAARD, Søren. **Diário de um Sedutor, Temor e Tremor, O Desespero Humano**. Traduções respectivas Carlos Grifo, Maria José Marinho, Adolfo Casais Monteiro. 3. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1988 (Coleção Os Pensadores). p. 127.

<sup>370</sup> Ibidem, p. 130.

<sup>371</sup> Ibidem, p. 132.

<sup>372</sup> Ibidem, p. 133.

<sup>373</sup> LÓPEZ, Jordi Puigdomènech. **Ingmar Bergman: El Último Existencialista**. 2. ed. Madrid: Ediciones JC, 2007. p. 50.

<sup>374</sup> Ibidem, p. 64.

existente. O contexto da definição de subjetividade, para Kierkegaard, deve ser entendido pela sua polêmica contra Hegel, que a partir do seu sistema propôs um sujeito abstrato e absoluto, que esgotava completamente a individualidade; princípio moralmente inaceitável para o filósofo dinamarquês, que acreditava que a subjetividade não significava apenas fazer o que agrada e negar as compulsões da verdade universal. A verdade é a subjetividade, que se encontra aliada à responsabilidade do indivíduo perante o mundo, porém deve proceder da experimentação interior, apropriando-se da verdade existencial<sup>375</sup>.

A apropriação ocorre por uma relação existencial como objeto da fé. É por isto que a “verdade subjetiva” de Kierkegaard é o mesmo que “verdade existencial”. Se uma verdade ética e religiosa é realmente verdadeira para mim, ela deve ter um efeito em minha vida, pois, de outra forma, eu viveria na inverdade, ainda que eu a declarasse objetivamente verdadeira<sup>376</sup>.

Bergman se aproxima da dialética de Kierkegaard, sendo contrário a Hegel, uma vez que a sua obra não conduz a uma síntese, os opostos não são superados e o espectador não encontra uma conclusão, mas um convite à reflexão<sup>377</sup>. Esse aspecto perpassa pelo receio do diretor de caminhar exageradamente na afirmação ou na negação, estabelecendo em parte os momentos finais de seus filmes à vida simples e cotidiana, mais particularmente a alguma imagem de ternura, única realidade válida da existência, sendo a mais frágil e mais rica em sentido<sup>378</sup>. Desse modo, tem-se bipolaridade que passa brevemente do irônico ao trágico, do racional ao absurdo, da alegria de viver à angústia e ao desespero, porém tudo sempre envolto em uma nota de amargo pessimismo<sup>379</sup>.

As peculiaridades de Kierkegaard, o sofrimento e o paradoxo, partem inteiramente da tradição do pensamento cristão e protestante, o que acaba por significar a fé como a fé cristã, independente do contexto cultural e religioso em que se manifesta. Dessa maneira, o entendimento da fé, para o filósofo, é demonstrar a sua visão do que verdadeiramente é o Cristianismo<sup>380</sup>. Sob a ótica cristã, há somente uma única fé que pode ser depositada em Deus ou idolatricamente ou rebeldemente em algo que não é Deus. A fé é ininterruptamente um

---

<sup>375</sup> GOUVÊA, Ricardo Quadros. **Paixão pelo Paradoxo**: Uma Introdução aos Estudo de Søren Kierkegaard e de sua Concepção da Fé Cristã. São Paulo: Editora Novo Século Ltda, 200. p. 124.

<sup>376</sup> Ibidem, p. 125.

<sup>377</sup> LÓPEZ, Jordi Puigdomènech. **Ingmar Bergman: El Último Existencialista**. 2. ed. Madrid: Ediciones JC, 2007. p. 54.

<sup>378</sup> MOELLER apud LÓPEZ, Jordi Puigdomènech. **Ingmar Bergman: El Último Existencialista**. 2. ed. Madrid: Ediciones JC, 2007. p. 55.

<sup>379</sup> LÓPEZ, Jordi Puigdomènech. op. cit., p. 55.

<sup>380</sup> GOUVÊA, Ricardo Quadros. **Paixão pelo Paradoxo**: Uma Introdução aos Estudo de Søren Kierkegaard e de sua Concepção da Fé Cristã. São Paulo: Editora Novo Século Ltda, 200. p. 118.

posicionamento em relação ao divino e jamais uma realidade aparta do seu domínio<sup>381</sup>. Esse paradigma exposto se aproxima da forma como Ingmar Bergman aborda o tema religioso, no qual o questionamento relativo à crença no divino ou à crença religiosa é frequentemente desenvolvido de variadas formas, porém a existência metafísica nunca é refutada.

Um conflito evidente na figura no cineasta sueco é a luta entre o rigor da fé luterana herdada de seu pai e a dureza de um agnosticismo atormentado pelo mal que habita o ser humano. Esse embate metafísico experimentado por Bergman recai de maneira direta nos diferentes retratos existenciais desenhados através de suas personagens, que podem ser observados a partir de *O Sétimo Selo*, filme que iniciou o pensamento em espiral do diretor. De 1957 a 1963, a cada nova película contém de alguma forma um compêndio de tudo o que, até então, constituiu o universo bergmaniano, em que um filme utiliza elementos abordados no anterior, que se convertem no centro de cada novo círculo.

Em *O Sétimo Selo*, tem-se a busca pelo conhecimento latente; em *Morangos Silvestres*, a questão do significado da existência; a investigação entre o nada e o ser, em *O Limiar da Vida*; o conflito entre o romantismo e o positivismo, em *O Rosto*; e, com *A Fonte da Donzela*, Bergman retorna ao caminho de Kierkegaard, onde tudo é expresso através de um elaborado sistema de símbolos que são apenas inteligíveis a partir de uma perspectiva existencial. Até esse estágio todos os filmes terminam com imagens exteriores aos problemas colocados pela própria narrativa: *Morangos Silvestres* encerra com o sorriso do velho professor; *O sétimo selo*, com o filho de Mia que diz "baba", rindo porque o nariz do cavalo está frio e úmido; *O Rosto* termina com o tilintar da carroça que leva os artistas a Estocolmo, à corte do rei<sup>382</sup>.

Quase uma década após essa fase, o diretor abre uma lacuna com *Gritos e Sussurros*, retomando o final do filme em uma paisagem exterior. Em face da realidade do absurdo, o indivíduo deve encontrar no sentimento a força que nega a razão, conceito que Kierkegaard expressou em *Temor e Tremor*, citando o acontecimento já registrado do absurdo que foi a aceitação do mandado divino que Abraão recebeu para sacrificar seu filho Isaac: “E Deus pôs Abraão à prova e disse-lhe: toma o teu filho, o teu único filho, aquele que amas, Isaac, vai com ele ao país de Moriija e, ali, oferece-o em holocausto sobre uma das montanhas que te indicarei”<sup>383</sup>.

<sup>381</sup> GOUVÊA, Ricardo Quadros. **Paixão pelo Paradoxo: Uma Introdução aos Estudos de Søren Kierkegaard e de sua Concepção da Fé Cristã**. São Paulo: Editora Novo Século Ltda, 200. p. 119.

<sup>382</sup> LÓPEZ, Jordi Puigdomènec. **Ingmar Bergman: El Último Existencialista**. 2. ed. Madrid: Ediciones JC, 2007. p. 58.

<sup>383</sup> KIERKEGAARD, Søren. **Diário de um Sedutor, Temor e Tremor, O Desespero Humano**. Traduções respectivas Carlos Grifo, Maria José Marinho, Adolfo Casais Monteiro. 3. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1988 (Coleção Os Pensadores). p. 113.

A fé ao ser definida por um cristão concerne na sua relação com o Deus triúno, na compreensão, firme convicção, confiança e consenso que se exprime pela obediência, controlada pelos eventos que ocorreram na vida de Jesus Cristo. Logo, a fé não é apenas sobre Cristo, ou simplesmente em direção a Cristo, mas em Cristo<sup>384</sup> e no acontecimento da comunhão do indivíduo com o divino, incluindo a fé em todos os dogmas ecumênicos. O devir existencial na fé não acontece apenas uma vez na vida, se comporta como uma ação contínua um modo de ser-no-mundo<sup>385</sup>.

Uma pessoa que vive na fé não pensa no objeto da fé de uma forma afastada e desinteressada, mas sente um vívido interesse nele. Isto é o que Kierkegaard acreditava. A fé é dom de Deus precisamente enquanto é totalmente desejada pela vontade humana. A tensão desta dialética entre receptividade e atividade é vista na prece “Senhor, eu creio, ajuda-me na minha falta de fé” (Mc. 9:24), e repetidamente aparece nas epístolas paulinas<sup>386</sup>.

A mensagem latente do consolo para a redenção reside na ideia de que apenas um sentimento profundo que ultrapassa o limite do racional pode justificar a aceitação de continuar a existir quando o indivíduo perdeu o que tinha de mais precioso<sup>387</sup>. A representação visual do caminho para o nada permeado pela solidão no instante em que Agnes volta dos mortos perpassa a angústia e a piedade, para a qual Bergman parece sugerir a transição para o terceiro estágio do ser kierkegaardiano, o sujeito religioso. A configuração a partir da qual o cineasta aborda o aspecto existencial da questão do ser pode ser distinguida por um plano teórico que situa a filosofia de Kierkegaard, mas que não se restringe a ela, dando prioridade para a concepção da sua arte.

Para Kierkegaard, quando o indivíduo se encontra no meio da passagem de um estágio para outro por meio da escolha, ele se depara com a angústia e o desespero. O ser se encontra dividido em dois lados: uma parte está consciente da sua condição particular e finita, localizada no mundo da experiência e sujeita às instabilidades das mudanças temporais; já a outra situa-se na ideia de possuir uma essência ideal ou imutável independentemente das contingências que apoderam sua realidade empírica<sup>388</sup>.

Ele é incapaz de harmonizar esses dois aspectos de sua natureza, o que resulta em sua identificação com o primeiro e na apreensão do segundo

<sup>384</sup> GOUVÊA, Ricardo Quadros. **Paixão pelo Paradoxo**: Uma Introdução aos Estudo de Søren Kierkegaard e de sua Concepção da Fé Cristã. São Paulo: Editora Novo Século Ltda, 200. p. 120.

<sup>385</sup> Ibidem, p. 121.

<sup>386</sup> Ibidem, p. 122.

<sup>387</sup> LÓPEZ, Jordi Puigdomènech. **Ingmar Bergman: El Último Existencialista**. 2. ed. Madrid: Ediciones JC, 2007. p. 69.

<sup>388</sup> GARDINER, Patrick. **Kierkegaard**. Trad. Antonio Carlos Vilela. São Paulo: Edições Loyola, 2001. (Coleção Mestres do Pensar). p. 116.

como um “ser estranho” ou “outro”, que lhe é oposto e com o qual busca se reconciliar. Tal concepção de sua condição era, contudo, equivocada; seu alcance real tornar-se-ia aparente quando o espírito humano, afinal, superasse seu auto estranhamento em modos imaturos de vida e consciência e quando estivesse em posição de reconhecer a si mesmo e ao mundo que habitasse como manifestações de uma essência racional absoluta ou infinita cujas potencialidades somente poderiam ser efetivadas no e por meio do finito<sup>389</sup>.

Essa antítese entre o finito e o eterno, o humano e o divino era tratada como ontologicamente fundamental e comandou a descrição da natureza humana e sua orientação básica<sup>390</sup>. A existência de um sujeito permeia o modo de vir-a-ser, contrariando o não de ser, e o Eu futuro é responsabilidade dele mesmo, sendo produto de sua vontade, mesmo se isso for algo que ele não deseja enxergar e tenta esconder de si mesmo. Cada indivíduo, provavelmente, está ciente da tensão entre a sua condição atual e a presença de alternativas que de alguma maneira estão disponíveis. Essas sugestões e atitudes podem ser consideradas reveladoras do caráter inerente, estando endêmicas à condição humana<sup>391</sup>.

O conceito de angústia, já explanado anteriormente, está relacionado com a consciência de liberdade kierkegaardiana, representando a realidade da liberdade como possibilidade da possibilidade. A definição de angústia de Kierkegaard é ilustre devido, parcialmente, a sua inegável influência nas obras de Sartre e Heidegger:

Numa referência explícita à distinção de Kierkegaard, Sartre afirmou que angústia, assim interpretada, é essencialmente “angústia (*angoisse*) diante de mim mesmo”: não estou, como no caso do medo, preocupado com o que me acontecerá enquanto vítima passiva de circunstâncias; pelo contrário, a condição em questão deriva da minha consciência de mim mesmo enquanto sujeito ativo que pode imaginar e reagir a possibilidades, não havendo nada que objetivamente me obrigue a optar por uma reação e não por outra – aqui sou o único árbitro, e o que faço diz respeito unicamente a mim. Sartre evoca o exemplo da vertigem, quando uma pessoa não está com tanto medo de cair no precipício quando afetada pelo pensamento de que ela pode decidir “se jogar”; e esta é uma reminiscência - sem dúvida proposital - de uma imagem que o próprio Kierkegaard emprega quando compara angústia ao sentimento despertado quando se olha para o fundo do abismo. Assim, ele a caracteriza em certa passagem como a “tontura da liberdade”, algo que ocorre quando “a liberdade observa sua própria possibilidade” [...]; o sujeito é retratado num equilíbrio ambivalente, ao mesmo tempo atraído e repellido pela perturbadora “possibilidade de ser capaz”<sup>392</sup>.

De acordo com Lopez, no risco existencial, o devir é um ser contínuo, uma concretização como ser existente, sinalizando o conteúdo das perpétuas encruzilhadas em que se encontra a consciência. Para Bergman, o indivíduo realiza uma verificação de sua própria

<sup>389</sup> GARDINER, Patrick. **Kierkegaard**. Trad. Antonio Carlos Vilela. São Paulo: Edições Loyola, 2001. (Coleção Mestres do Pensar). p. 117.

<sup>390</sup> GARDINER, loc. cit.

<sup>391</sup> GARDINER, Patrick. **Kierkegaard**. Trad. Antonio Carlos Vilela. São Paulo: Edições Loyola, 2001. (Coleção Mestres do Pensar). p. 118.

<sup>392</sup> Ibidem, p. 120.

existência com sua atuação constante, em referência ao seu trabalho cinematográfico que concentra a liberdade como inevitável. A possibilidade do homem de correr o risco de escolher é necessária, não havendo dúvida de que a liberdade será um requisito para que essa escolha seja realizada de maneira pessoal. Por conseguinte, a liberdade aparece como a base de escolha na peça central da extensa filmografia bergmaniana.

### 7. A União Metafísica entre Anna e Agnes

Outro momento de absorção física entre Agnes e Anna ocorre em uma das sequências finais de *Gritos e Sussurros*, em que se ouve pela quarta vez o soar da *Mazurka*, de Chopin. Em um plano médio de Anna acendendo uma vela, paralelamente a música irrompe por toda a sequência, se sobrepondo aos ruídos, ao passo que a serviçal abre uma gaveta para pegar o diário de Agnes, destacando as maçãs presentes no fundo do quadro. Anna se dirige para a sua cama, dispondo da vela e do diário em suas mãos. A câmera a acompanha em todo o movimento até ela se sentar, sendo seguido por um corte, um *close-up* de Anna e outro corte. Em plano americano, a empregada abre o diário e se tem novamente um corte, que é sucedido por um plano detalhe do diário. Outro corte e o espectador visualiza um *close-up* de Anna que começa a leitura do diário: “Quarta-feira, três de setembro. O aroma do outono preenche o ar límpido e parado, mas é leve e fino”, salientando que o volume da sua voz se sobrepõe ao som da música.

A câmera se movimenta para baixo mostrando um plano-detalhe da vela, nesse instante há um momento de comunhão aural comparável ao exemplo anterior de absorção física entre as duas personagens. Aqui, a muda Anna e a muda Agnes, por meio da morte, se encontram em suas vozes enquanto se unem auralmente como uma só<sup>393</sup>. A câmera desliza dos lábios de Anna como uma narração de fora do túmulo, por meio da utilização do recurso de *voz over*, costumeiramente empregado em leituras de diário no âmbito cinematográfico. Nessa ocasião quem ouvimos é Agnes: “Minhas irmãs Karin e Maria vieram me ver. É maravilhoso estarmos juntas novamente, como nos velhos tempos e estou me sentindo muito melhor. Nós fomos capazes de caminhar juntas. Foi um acontecimento para mim, sobretudo porque não saio há tanto tempo”. Isso sinaliza uma mudança do som diegético para o não-diegético, enquanto a voz de Agnes se infiltra na narrativa.

A chama da vela se desvanece em um *flashback* proporcionado pela leitura, apresentando um plano próxima de Agnes que caminha em direção à câmera que está imóvel.

---

<sup>393</sup> LUKO, Alexis. *Sonatas, Screams, and Silence: Music and Sound in the Films of Ingmar Bergman*. New York: Routledge, 2015. Arquivo Kindle. p. 118.

Posteriormente, através de um corte, tem-se um plano geral da área externa da propriedade com as três irmãs e a empregada caminhando; todas estão de branco, apenas a roupa de Anna é um pouco mais escura. Novo corte e plano conjunto das quatro mulheres caminhando, sorrindo e compartilhando segredos em uma cena de extraordinária beleza pastoral. Elas correm em direção ao balanço, as três irmãs se sentam e Anna começa a empurrar. Outro corte, plano americano das quatro personagens no balanço, em que Agnes está no centro do quadro. A câmera lentamente se aproxima dela, enquadrando seu rosto e tornando perceptível o modo como ela olha para as outras mulheres. Quando Agnes olha diretamente para a câmera, o soar da *Mazurka* termina, porém primeiramente termina o seu discurso:

“Todas as minhas dores se foram. As pessoas que eu mais amo no mundo estavam comigo. Podia ouvi-las conversando ao meu redor. Podia sentir a presença dos seus corpos, o calor das suas mãos. Queria prender aquele momento fugaz e pensei: Haja o que houver, isto é felicidade. Não posso desejar nada melhor. Agora por alguns minutos posso viver a perfeição. E eu me sinto profundamente grata a minha vida, que me dá tanto.”

A *Mazurka*, de Chopin acompanha todos esses quadros finais, sendo aliada ao instante em que a voz de Anna se transforma na de Agnes, tornando-se uma lacuna fantástica, gerada pelas vozes diegéticas e não diegéticas das mulheres, evidenciando a ideia de que essa é uma memória compartilhada pertencente tanto a Anna quanto a Agnes. Logo, Bergman acaba por criar simultaneamente um vínculo narrativo e conceitual para a cena de sinestesia da rosa branca de Agnes e para a cena em que Anna morde a maçã, no início do filme.

No decorrer deste capítulo foi realizada uma tentativa de análise para compreender como determinados elementos cenográficos podem dialogar para inserir alguns pressupostos da filosofia existencialista de Kierkegaard. A repetição musical se comporta de maneira preponderante para as interrogações delineadas, demonstrando que Ingmar Bergman diversifica o modo como insere os trechos de música clássica no decorrer da obra. Essa repetição propicia investigar uma obra musical em diferentes segmentos, combinando o trecho com efeitos sonoros e/ou voz *over*<sup>394</sup>.

Além disso, nos casos em que o trecho musical não sofre alteração por meio da repetição, torna-se segura a modificação dos contextos, personagens narrativos e/ou ângulos de câmera. Na obra bergmaniana, os repetidos trechos musicais tipicamente levam a um significado duplo em manifestações diegéticas e não diegéticas, podendo se contradizer,

---

<sup>394</sup> LUKO, Alexis. *Sonatas, Screams, and Silence: Music and Sound in the Films of Ingmar Bergman*. New York: Routledge, 2015. Arquivo Kindle. p. 129.

aspecto que pode ser visto ao diferenciar as conjunturas e sensações que a *Sarabanda* pode oferecer.

O exame da repetição musical nos filmes de Bergman pode ajudar a apreciar o significado de suas narrativas e as motivações de seus protagonistas. A repetição musical, ao ser usada frequentemente, sublinha as conexões emocionais e metafísicas enraizadas entre os chamados personagens duplos amalgamativos, enquanto que em outras ocasiões expõe as rupturas entre os personagens duplos disjuntivos, como as irmãs de *Gritos e Sussurros*. Ademais, a repetição da *Mazurka*, de Chopin, ajuda a liberar memórias reprimidas para esse grupo de mulheres, instigando uma reencarnação metafórica da figura materna, promovendo a comunhão e o colapso para uma mistura de pares amalgamativos (Agnes e Anna) e disjuntivos (as três irmãs). As melodias de Bergman se repetem nos momentos climáticos de suas narrativas, servindo para guiar as emoções e destacar os temas narrativos unificadores em todo o seu universo mítico excepcionalmente pessoal<sup>395</sup>.

Ainda mais visivelmente do que as cenas de abertura do filme, o final idílico fornece que o sentimento de Agnes referente à bondade da infância lhe foi restituído, o jogo infantil das irmãs no balanço e o branco usado pelas mulheres implicam um salto cativante para uma inocência passada, em que a culpa no núcleo do filme é submergida em suave ilusão através da família reunida amorosamente. Agnes se envolveu em uma busca, que termina na perfeição que ela experimenta com suas irmãs e Anna; sinalizando o significado dessa perfeição o tema de Chopin é ouvido em toda a cena ligando-se ao mesmo tema do *flashback* de Agnes e depois a erupção de emoções do raro momento de intimidade da garota com sua mãe<sup>396</sup>.

Possivelmente o elemento mais revelador na correspondência do final de *Gritos e Sussurros* esteja no último dia de verão, pouco antes do agonizante outono de Agnes. Esse caso reflete o uso convencional de Bergman com o tema do verão em contraste com a ilusão, a realidade da hipocrisia e da traição desnudadas pelas histórias, porém há também o alcance das tentativas de retirar a morte de seus pavores. A entrega do cineasta sueco para com Agnes transmite a mesma misericórdia, estando o amor de Anna como um tipo de abraço para acalantar a morte. Abandonada em sua necessidade por Karin e Maria, Agnes encontra a libertação da crucificação da vida no esquecimento<sup>397</sup>.

---

<sup>395</sup> LUKO, Alexis. *Sonatas, Screams, and Silence: Music and Sound in the Films of Ingmar Bergman*. New York: Routledge, 2015. Arquivo Kindle. p. 130.

<sup>396</sup> GADO, Frank. *The Passion of Ingmar Bergman*. Durham: Duke University Press, 1986. p. 421.

<sup>397</sup> Ibidem, p. 422.

Existe uma tela vazia e o filme começa com quadros de um vermelho profundo, com seu título e créditos, além do som suave dos relógios. Depois, há alguns momentos da vida e finalmente a morte, instante em que cada uma das partes da alma se esvai e seus últimos pensamentos se arrastam em silêncio. No final há um último toque e um corte abrupto em uma moldura vermelha, com as palavras: “Então, os gritos e sussurros ficam calados”, para, em seguida, a tela se esvaziar novamente. Como a história e o destino de todos, *Gritos e sussurros*, sendo imagetivamente fundamentado em casa senhorial, é um encapsulamento tanto do fato central da existência humana, o devir da vida com a incapacidade de superação da morte, e de sua fenomenologia: em nossa consciência de nós mesmos, encontramos o próprio eu e um mundo já em andamento, bonito e aterrorizante, mas também nunca totalmente revelado, sujeito a forças misteriosas e assombrado por segredos impenetráveis caracterizados pelos encargos do passado<sup>398</sup>.

---

<sup>398</sup> KALIN, Jesse. *The Films of Ingmar Bergman*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003 (Vassar College). p. 150.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em *Gritos e Sussurros*, em que o morto não pode morrer e, então, é obrigado a perturbar os vivos, o tema do isolamento é uma constante fundamental. O silêncio, o tique-taque dos relógios, os gritos de dor de Agnes, o sussurrar em uma atmosfera abafada são características imprescindíveis em um ambiente que aguarda a chegada da morte. Ambiente demasiadamente propício para as máscaras dos indivíduos se dissiparem e revelarem a verdadeira face do eu.

No início do primeiro capítulo, foi realizada uma discussão acerca da problemática que envolve o Cinema no âmbito da Historiografia. O filme, considerado o objeto principal da Sétima Arte, geralmente é estudado a partir do seu contexto, aproximando-se mais de um exemplo conteudista e afastando-se das tensões que lhe são próprias e inerentes. A refuta de não partir da obra acarreta a separação de dois significados: o externo, concernente ao recorte específico da conjuntura; e o interno, aquele condizente ao alicerce inseparável entre imagem e som.

Eduardo Morettin ao criticar Marc Ferro sobre a recuperação do não-visível através do visível, como já apontado, discorre a respeito dessa separação de significados e afirma que um filme pode abrigar leituras opostas em relação a um determinado fato, transformando esta tensão uma característica essencial à sua estrutura interna. O estudioso e/ou pesquisador apenas se apodera dessa percepção por meio do conhecimento do discurso fílmico específico, reconhecendo a interdisciplinaridade como essência, analisando o diálogo entre imagem e som e, assim, possibilitando o alcance dos seus objetivos. Morettin também pondera que essa abertura “permite encontrar os pontos de adesão ou de rejeição existentes entre o projeto ideológico-estético de um determinado grupo social e a sua formatação em imagem”<sup>399</sup>.

A metodologia empregada nesta pesquisa almejou a aplicabilidade dessa teoria, juntamente com as demais bibliografias já mencionadas. Para tanto, no terceiro capítulo, essas suposições retomam o paradigma referente à mentalidade sueca e alguns comportamentos sociais são explícitos em *Gritos e Sussurros*, como a minimização do contato e do diálogo, a conexão com o sobrenatural que contradiz os parâmetros do Protestantismo, o isolamento e o receio de entrar em conflito dentro de um casamento, embora o adultério e a infelicidade sejam uma constante. Contudo, mesmo tracejando essas características relacionadas à mentalidade

---

<sup>399</sup> MORETTIN, Eduardo Victorio. O Cinema como Fonte História na Obra de Marc Ferro. **História: Questões & Debates**, Curitiba, n. 38, p. 11-42, 2003. Editora UFPR. p. 15.

sueca, a fonte primária selecionada possui um discurso interno próprio, sendo bastante detalhada estilisticamente.

Os temas do diálogo e do contato que nunca ocorrem, assim como do isolamento, já referido por Daun e Orfali, são onipresentes na Literatura, no Teatro e no Cinema suecos, tradição que incontestavelmente influenciou Ingmar Bergman. Essas proposições demonstradas pela tradição romântica sueca recaem indiscutivelmente em *Gritos e Sussurros*, filme que data a sua história no final do século XIX e torna incongruente a ausência de costumes que frequentemente marcam as obras consideradas de época. Essa função da narrativa emerge o fechamento das personagens em um espaço íntimo e privado, transformando sua reclusão trágica em uma procura desesperada pelo reencontro de uma comunicação original com uma apropriada pureza primitiva. A carência da palavra e do contato físico advêm desse isolamento angustiante, resultando na predominância do silêncio, sendo exaltado pelo domínio das diversas nuances da cor vermelha.

O vermelho sangue que obstrui a relação das personagens com o mundo externo conserva um eco da esfera espiritual, da angústia metafísica e do persistente sentimento de culpa. A cor, ao simbolizar o que é de mais oculto na alma, caracteriza uma violência camuflada pronta para insurgir, aspecto que pode ser visualizado na falta do diálogo e do contato presente no decorrer do filme. No entanto, estes apreendem certos paradoxos e contradições que abrangem o seu próprio acontecimento, uma vez que quando ocorrem ocasionam uma reação inesperada do espectador devido à sua brutalidade, como a automutilação de Karin, o abridor de cartas encerrado no abdômen de Joakim e a comunhão emocional e física de Anna e Agnes.

Ingmar Bergman, ao fechar as personagens entre quatro paredes, retira a externalidade propícia ao indivíduo para a formação da sua personalidade baseada na alteridade, a falta do contato exterior resulta na interrogação interna, no devir existencial e na escolha entre as tantas possibilidades. Em *Gritos e Sussurros*, o conteúdo é puramente humano e a camada que envolve um meio totalmente burguês pode ser vista, simultaneamente, como uma espécie de melancolia e muita agressividade. Contudo, a exceção máxima a todos esses paradigmas e relações se concentra na figura de Anna, personagem que ocupa uma posição social distinta das demais, representando outra classe:

Ela representa uma outra classe e é tratada como tal. Ela pertence a uma classe de párias. Mas para mim, o lado importante da personagem da doméstica encarnada por Kari Sylwan é o fato de que ela ama de uma forma totalmente natural. Ela dá instintivamente aos outros, o amor e a ternura. Ela o faz sem refletir, deliberadamente. Ela não pede nada em troca. Ela ama totalmente dentro do espírito da Epístola de Coríntios. E é isto que é importante para mim. Depois, seja ela desprezada, afastada, maltratada, seja ela ofendida e humilhada, é outra coisa.

Geralmente, é o lote das pessoas que carregam o amor em si. O amor, o verdadeiro amor pode ser muito, mas muito maltratado.<sup>400</sup>

Atentando-se para a formação das outras mulheres, torna-se nítido que Anna não recebeu a mesma educação que as três irmãs e que “não é nem um pouco traumatizada por esta mãe que entrevemos em algumas partes do filme – e que com toda evidência devia ser uma mulher bastante terrível”<sup>401</sup>. A personagem, ao se estabelecer como índice de exceção da narrativa, acaba por se transformar em uma peça primordial na lacuna do existencialismo agnóstico, que permeia toda essa fase da filmografia bergmaniana.

*O Silêncio* marcou a transição para uma predominância do existencialismo agnóstico que durou quase vinte anos, no período de 1963 a 1981. As películas que se seguem após a trilogia dos filmes de câmara mostram a gratuidade de uma existência sem sentido e o desespero do ser humano antes de ser condenado ao nada. Partindo dessas premissas, o cineasta extraiu conclusões próximas ao niilismo, que em uma leitura mais profunda culmina em uma aberta crítica moral dirigida a certos setores da sociedade. Apesar da reconhecida influência sartriana e camusiana presentes nos filmes dessa fase, encontra-se neles um menor indício de engajamento, de compromisso social ou político, beirando apenas a uma reflexão que, de maneira sutil, pode ser interpretada como crítica<sup>402</sup>.

A auréola de esperança propiciada pelo desenvolvimento imagético semelhante à *Pietà*, de Michelangelo, através de Anna e Agnes, ocasiona o retorno da aproximação de Ingmar Bergman ao existencialismo elaborado por Kierkegaard. Tanto o filósofo quanto o cineasta formaram a sua personalidade em um contexto estritamente burguês e protestante, podendo-se sustentar a ocorrência de uma mudança perante o mundo por parte de Bergman no momento em que sucederam as ideias do filme:

[...] no dia que cheguei a Farö, descobri que existiam no mundo coisas mais interessantes do que eu. Parei portanto de brigar com Deus e o Mundo e de me irritar pelo fato de que a realidade é o que é. Parei também de me colocar no banco dos acusados ou de acusar os outros. Aproveitei melhor a vida e acredito que, ao mesmo tempo, também a conheço melhor<sup>403</sup>.

Para traçar um paralelo entre os escritos kierkegaardianos e *Gritos e Sussurros*, priorizou-se a análise da construção dos elementos estilísticos abordados por Bergman, como as imagens pictóricas e a repetição musical, visando explicitar essa exceção de pensamento no

<sup>400</sup> BJORKMAN, Stig; MANNS, Torsten; SIMA, Jonas. **O Cinema Segundo Bergman**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1977. p. 239.

<sup>401</sup> Ibidem, p. 240.

<sup>402</sup> LÓPEZ, Jordi Puigdomènech. **Ingmar Bergman: El Último Existencialista**. 2. ed. Madrid: Ediciones JC, 2007. p. 61.

<sup>403</sup> BJORKMAN, Stig; MANNS, Torsten; SIMA, Jonas. **O Cinema Segundo Bergman**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1977. p. 236.

período determinado e em como as personagens, a partir da narrativa, condizem com os estádios do caminho da vida expostos pelo filósofo. Ao esmiuçar as cenas estipuladas, torna-se perceptível que as quatro mulheres evoluem exatamente como querem e sentem, aspecto que se comporta de acordo com as inúmeras possibilidades postas à sua frente. A dificuldade em realizar o salto relativiza a sua própria interioridade, característica que permeia a filmografia bergmaniana como um todo.

Kierkegaard utiliza pseudônimos para edificar sua filosofia e se aproximar do leitor, ao passo que Ingmar Bergman faz uso de todos os subsídios oferecidos pelo cinema juntamente com seus personagens peculiares para arquitetar seu próprio pensamento, salientando a sua postura como um indivíduo concomitantemente contínuo e contraditório. Provavelmente, ao refutar a análise da construção da narrativa, imensas dificuldades podem surgir, ao se empreender como o diretor foge às normas dos sistemas filosóficos já emancipados, dado que a obra cinematográfica é extensa, sendo assinalada pelos diversificados temas que podem se revelar consoantes ao olhar do estudioso, crítico ou espectador, que se encontra em uma plateia de cinema.

Através da investigação da narrativa presente em *Gritos e Sussurros*, não somente dando relevância para o uso dos diálogos, abriu-se uma cadeia de possibilidades para realizar paralelos com a filosofia kierkegaardiana. No entanto, torna-se necessário evidenciar que Ingmar Bergman não possui um apego estrito aos conceitos filosóficos, a obra bergmaniana pode mesclar filosofias diferentes em determinado filme ou se esgueirar de conceitos estipulados em um período definido. Esse aparato ocorre devido à recusa em limitar a arte, cujo objetivo primordial de Bergman está propenso à face da Arte e não da Filosofia ou de qualquer outra teoria. As variadas combinações dos elementos artísticos jamais são submissas, acabando por inserir os aspectos filosóficos em segundo plano, seja de maneira consciente ou involuntária no instante da escrita do roteiro ou no da filmagem.

No decorrer de *Gritos e Sussurros*, Agnes é a única personagem que não possui um movimento e conseqüentemente não tem nenhuma passagem que mescla o *close-up* com a iluminação teatral acompanhado dos sussurros. Sua funcionalidade é trazer a figura da morte para o ambiente entre quatro paredes e exasperar os gritos de dor, que carregam o título da obra. Uma característica indiscutível que perpassa por todo o decorrer da filmografia bergmaniana é a dicotomia religiosa entre o silêncio de Deus e a frequente personificação da morte. Dentre os variados exemplos, o mais perceptível é a Morte em *O Sétimo Selo*, porém torna-se cabível de citação *O Rosto*, em que o próprio cineasta encarna a figura da morte em alusão ao filme de

1956: *Fanny e Alexander*, no qual Alexander tem visões do seu pai e do Bispo; e *Gritos e Sussurros*, em que a morte fala, ouve e possui uma carência de contato humano.

Os momentos finais do filme são marcados pelo olhar sereno de Agnes, uma das poucas exceções a transfiguração de tormenta do seu rosto, que permeia a tranquilidade derivada de uma daquelas poucas ocasiões de perfeita felicidade que um indivíduo encontra na sua existência. E mais uma vez Ingmar Bergman se aproxima de Edvard Munch: o olhar de Agnes assemelha-se à contemplação da musicista Eva Mudocci em *O Broche – Eva Mudocci* (1903) (Figura 38), gravura composta por tons em um rosto bonito e comovente, caracterizado por uma atmosfera lírica e ritmos musicais. Isto posto, as outras três mulheres possuem um movimento que se contrabalança entre o passado e o onírico, decorrente da cerimônia do adeus que suscita o que lhes tem de mais oculto. Os sussurros desses movimentos se contrapõem aos gritos da moribunda, constituindo a atmosfera fúnebre que envolve todas as personagens e evidenciando o nome da película; os gritos e sussurros apenas se calam quando a união metafísica de Anna e Agnes perpassa uma ideia de conforto.



Figura 38: Edvard Munch, *O Broche – Eva Mudocci*, 1903. Disponível em: [https://www.edvardmunch.org/edvard-munch-paintings.jsp#prettyPhoto\[paintings\]/137/](https://www.edvardmunch.org/edvard-munch-paintings.jsp#prettyPhoto[paintings]/137/). Acesso em: 13 nov. 2019.

## REFERÊNCIAS

- ARGAN, Giulio Carlo. **História da Arte Italiana: De Michelangelo ao Futurismo** – v. 3. Tradução Wilma de Katinszky. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- ARIÈS, Philippe. A História das Mentalidades. A História Nova. In: LE GOFF, Jacques. **A História Nova**. Trad. Eduardo Brandão. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p. 154-176.
- ARMANDO, Carlos. **O Planeta Bergman**. Belo Horizonte: Oficina de Livros, 1988.
- AUMONT, Jacques. **O Olho Interminável** [cinema e pintura]. Tradução Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. (Coleção cinema, teatro e modernidade).
- BARBOSA, Naylini Sobral Barboza. "**Saraband**": O *habitus* sueco no filme de Ingmar Bergman. 2015. 122p. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Universidade Federal do Sergipe, Sergipe, 2015.
- BARRETO, Gilson; OLIVEIRA, Marcelo G. **A Arte Secreta de Michelangelo: Uma Lição de Anatomia na Capela Sistina**. São Paulo: Arx, 2004.
- BERGMAN, Ingmar. **Cuaderno de trabajo (1955-1974) (Letras Nórdicas nº 58)**. Trad. Carmen Montes Cano. Madrid: Nórdica Libros, 2018. Arquivo Kindle.
- BERGMAN, Ingmar. **Gritos e Sussurros**. Trad: Jaime Bernardes. Editora Nórdica: Rio de Janeiro, 2ª ed, 1973.
- BERGMAN, Ingmar. **Imagens**. São Paulo: Martins Fonte, 1996.
- BERGMAN, Ingmar. **Lanterna Mágica**. Trad: Marion Xavier, São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- BISCHOFF, Ulrich. **Edvard Munch (1863-1944): Imagens de Vida e Morte**. Köln/Germany: Taschen, 2007.
- BJORKMAN, Stig; MANNIS, Torsten; SIMA, Jonas. **O Cinema Segundo Bergman**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1977.
- BORDWELL, David. O Cinema Clássico Hollywoodiano: Normas e Princípios Narrativos. In: RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). **Teoria contemporânea do cinema** - Vol. II. São Paulo: SENAC, 2005.
- BORDWELL, David. **Making Meaning: inference and rhetoric in the interpretation of cinema**. Boston: Harvard University Press, 1991.
- BROMAN, Per F. Music, Sound, and Silence in the Films of Ingmar Bergman. In: WIERZBICKI, James (Orgs.). **Music, Sound and Filmmakers**. Nova York: Routledge, 2012, cap. 02, p. 15-31.
- CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa. **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac & Naif, 2004.

- CHION, Michel. **A Audiovisão: Som e Imagem no Cinema**. Lisboa: Texto & Grafia, 2011. Escala, 2013.
- COWIE, Peter. Mauritz Stiller. In\_\_\_\_\_ **O cinema sueco**. Bianco e Nero, *Cahiers du Cinéma, Cinéma 69, Svenska Institute, Tantivy Press* e Publicações Dom Quixote, 1969.
- DAUN, Åke. **Swedish Mentality**. University Park, Pennsylvania: *The Pennsylvannia Press*, 2008.
- DELEUZE, Gilles. **A Imagem-Movimento – Cinema I**. Trad. Sousa Dias. Lisboa: Assírio & Alvim, 1983.
- DUBOIS, Philippe. **Cinema, Vídeo, Godard**. Cosac & Naify, 2ª. Edição, São Paulo, 2011.
- ESNAULT, Philippe. Victor Sjöström. In\_\_\_\_\_ **O cinema sueco**. Bianco e Nero, *Cahiers du Cinéma, Cinéma 69, Svenska Institute, Tantivy Press* e Publicações Dom Quixote, 1969.
- FACOS, Michelle. **Nationalism and the Nordic Imagination: Swedish Art of the 1890s**. Berkeley, Calif: *University of California Press, c1998 1998*. Disponível em: <https://catalog.princeton.edu/catalog/1781625>. Acesso em: 05 de janeiro de 2019.
- FERRO, Marc. **Cinema e História**. Trad: Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- FREITAS, Luiz Gustavo Onisto de. **Bergman e Kierkegaard: Autores Éticos**. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2010.
- GADO, Frank. **The Passion of Ingmar Bergman**. Durham: *Duke University Press*, 1986.
- GAGE, John. **A Cor na Arte**. Tradução: Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.
- GARDINER, Patrick. **Kierkegaard**. Trad. Antonio Carlos Vilela. São Paulo: Edições Loyola, 2001. (Coleção Mestres do Pensar).
- GODARD, Jean-Luc. “Bergmanorama”. In: BAECQUE, Antoine de (org.). **La política de los autores**. Trad. Mariana Miracle. Buenos Aires: Paidós, 2003.
- GOMES, Paulo Emílio Salles. A Personagem Cinematográfica. In: CANDIDO, Antonio et al. **A Personagem de Ficção**. 11. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- GOUVÊA, Ricardo Quadros. **Paixão pelo Paradoxo: Uma Introdução aos Estudo de Søren Kierkegaard e de sua Concepção da Fé Cristã**. São Paulo: Editora Novo Século Ltda, 2000.
- HARRIS, Nathaniel. **A Arte de Michelangelo**. Tradução Susi Brandes Bluhm Sertã. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico S/A – Indústria e Comércio, 1981.
- HOWARD, Pamela. **O que é Cenografia?**. Tradução Carlos Szlak. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2015.
- JOLIVET, Régis. **As Doutrinas Existencialistas: de Kierkegaard a Sartre**. Porto: Livraria Tavares Martins, 1975.

KALIN, Jesse. *The Films of Ingmar Bergman*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003 (Vassar College).

KIERKEGAARD, Søren. **Diário de um Sedutor, Temor e Tremor, O Desespero Humano**. Traduções respectivas Carlos Grifo, Maria José Marinho, Adolfo Casais Monteiro. 3. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1988 (Coleção Os Pensadores).

KIERKEGAARD, Søren. *Etapas en el Camino de la Vida*. Tradução de Juana Castro. Buenos Aires: Santiago Rueda – Editor, 1952.

KIERKEGAARD, Søren. **O Conceito de Angústia**. Tradução Álvaro Valls. 2. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, São Paulo, SP: Editora Universitária São Francisco, 2010.

KIERKEGAARD, Søren. **O Conceito de Ironia Constantemente Referido a Sócrates**. Tradução Álvaro Valls. 2. ed. Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2005.

KIERKEGAARD, Søren. **Textos Selecionados**. Tradução e Seleção de Ernani Reichmann. Curitiba: UFPR, 1971.

KORNIS, Mônica Almeida. **Cinema, Televisão e História**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

KORNIS, Mônica Almeida. História e Cinema: um debate metodológico. **Revista Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 237-250, jul. 1992. ISSN 2178-1494. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/1940/1079>>. Acesso em: 04 Abr. 2017.

LE GOFF, Jacques. A História Nova. In: LE GOFF, Jacques. **A História Nova**. Trad. Eduardo Brandão. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p. 26-64.

LE GOFF, Jacques. Documento/Monumento. In: LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Trad. Bernardo Leitão *et al.* 3ª ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1994, p. 535-553.

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

LUKO, Alexis. *Sonatas, Screams, and Silence: Music and Sound in the Films of Ingmar Bergman*. New York: Routledge, 2015. Arquivo Kindle.

MORETTIN, Eduardo Victorio. O Cinema como Fonte História na Obra de Marc Ferro. **História: Questões & Debates**, Curitiba, n. 38, p. 11-42, 2003. Editora UFPR.

OLIVEIRA JR., Luiz Carlos. **A Mise-en-scène no Cinema**: do Clássico ao Cinema de Fluxo. Campinas/SP: Papyrus, 2013.

ORFALI, Kristina. Um Modelo de Transparência: A Sociedade Sueca. In: ARIES, Philippe; DUBY, Georges. **História da Vida Privada 05**: Da Primeira Guerra a Nossos Dias. Trad: Denise Bottman. 4ª Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 581-613.

ROJAS, Mauricio. *Sweden after the Swedish Model: From Tutorial State to Enabling State*. Timbro publishers 1996, 1998 and 2005. Disponível em: <https://timbro.se/valfard/sweden-swedish-model-tutorial-state-enabling-state/>. Acesso em: 05 de janeiro de 2014.

RODRIGUES, Fabiana. **Ingmar Bergman: Deus, Dúvida e Conflito no Cinema**. Tese (Doutorado em Comunicação e Linguagens) - Programa de Pós-Graduação – Stricto Sensu – Doutorado Acadêmico em Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná - UTP, Curitiba, 2018.

SALLES, Paulo Emílio Gomes. *A Personagem Cinematográfica*. CANDIDO, Antonio et al. **A Personagem de Ficção**. 11. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005. (Coleção Debates).

SAMPAIO, Laura Cristina Ferreira. **A existência ética e religiosa em Kierkegaard: continuidade ou ruptura?**. 2010. Tese (Doutorado em Filosofia) - Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2010.

SARTRE, Jean-Paul. **Questão de método**. 2 ed. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1967.

SICLIER, Jacques: **Ingmar Bergman**. Tradução: A. Freire de Meneses. Lisboa: Editora Presencial.

SILVA, Abigail Noádia Barbalho da. **A existência no pensamento de Kierkegaard**. 2007. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Universidade Federal do Ceará, Programa de Pós-graduação em Filosofia, Fortaleza (CE), 2007.

STEENE, Birgitta. **Ingmar Bergman: A Reference Guide**. Amsterdam University Press, Amsterdam 2005.

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

ULLMANN, Liv. **Mutações**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

WALDEKRANZ, Rune. O realismo psicológico – A herança literária do cinema sueco. In \_\_\_\_ **O cinema sueco**. Bianco e Nero, *Cahiers du Cinéma, Cinéma 69, Svenska Institute, Tantivy Press* e Publicações Dom Quixote, 1969.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico – A Opacidade e a Transparência**. 4ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

## **ANEXO A: FONTES DOCUMENTAIS**

### **Fonte Documental Primária**

GRITOS e sussurros. Direção: Ingmar Bergman. Suécia: Cinematograph AB/Stiftelsen Svenska Filminstitutet/Liv Ullmann/Ingrid Thulin/Harriet Andersson/Sven Nykvist, 1972. 92min., colorido, legendado.

### **Fontes Documentais Secundárias**

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

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

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

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

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

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

SEDE de paixões. Direção: Ingmar Bergman. Suécia: AB Svensk Filmindustri, 1949. 83 min., sonoro, preto e branco, legendado.

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

JUVENTUDE. Direção: Ingmar Bergman. Suécia: AB Svensk Filmindustri, 1950. 96 min., sonoro, preto e branco, legendado.

QUANDO as mulheres esperam. Direção: Ingmar Bergman. Suécia: AB Svensk Filmindustri, 1952. 107 min., sonoro, preto e branco, legendado.

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

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

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

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

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

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

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

NO LIMIAR da vida. Direção: Ingmar Bergman. Suécia: Svenska AB Nordisk Tonefilm, 1957. 84 min., sonoro, preto e branco, legendado.

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

A FONTE da donzela. Direção: Ingmar Bergman. Suécia: AB Svensk Filmindustri, 1959. 89 min., sonoro, preto e branco, legendado.

O OLHO do diabo. Direção: Ingmar Bergman. Suécia: AB Svensk Filmindustri, 1960. 87 min., sonoro, preto e branco, legendado.

ATRAVÉS de um espelho. Direção: Ingmar Bergman. Suécia: Janus Films, 1961. 112 min., sonoro, preto e branco, legendado.

LUZ de Inverno. Direção: Ingmar Bergman. Suécia: AB Svensk Filmindustri, 1962. 80 min., sonoro, preto e branco, legendado.

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

PARA não Falar de Todas Essas Mulheres. Direção: Ingmar Bergman. Suécia: AB Svensk Filmindustri, 1964. 89 min., sonoro, colorido, legendado.

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

A HORA do lobo. Direção: Ingmar Bergman. Suécia: AB Svensk Filmindustri, 1968. 88 min., sonoro, preto e branco, legendado.

VERGONHA. Direção: Ingmar Bergman. Suécia: AB Svensk Filmindustri/Cinematograph AB, 1968. 103 min., sonoro, preto e branco, legendado.

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

A PAIXÃO de Anna. Direção: Ingmar Bergman. Suécia: AB Svensk Filmindustri/Cinematograph AB, 1969. 101 min., sonoro, colorido, legendado.

CENAS de um casamento. Direção: Ingmar Bergman. Suécia: Cinematograph AB, 1973. 281 min., sonoro, colorido, legendado.

A FLAUTA mágica. Direção: Ingmar Bergman. Suécia: Cinematograph AB/Sveriges Radio AB. TV2/Sveriges Radio AB. Ljudradion, 1975. 138 min., sonoro, colorido, legendado.

FACE a face. Direção: Ingmar Bergman. Suécia: Cinematograph AB/Sveriges Radio AB. TV2, 1976. 177 min., sonoro, colorido, legendado.

O OVO da serpente. Direção: Ingmar Bergman. Suécia: Rialto Film/Dino De Laurentiis Corporation, 1977. 120 min., sonoro, colorido, legendado.

SONATA de outono. Direção: Ingmar Bergman. Suécia: ITC Film Distributors, Ltd. Empresas/Personafilm GmbH, 1978. 93 min., sonoro, colorido, legendado.

DA VIDA das marionetes. Direção: Ingmar Bergman. Suécia: Bayerische Staatsschauspiel/Personafilm GmbH, 1980. 104 min., sonoro, colorido, legendado.

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

DEPOIS de um ensaio. Direção: Ingmar Bergman. Suécia: Cinematograph AB/Personafilm GmbH, 1984. 90 min., sonoro, colorido, legendado.

O ROSTO de Karin. Direção: Ingmar Bergman. Suécia: Cinematograph AB, 1986. 15 min., sonoro, preto e branco, legendado.

AS MELHORES intenções. Direção: Bille August. Suécia: Sveriges Television AB Kanal 1, 1992. 181 min., sonoro, colorido, legendado.

CRIANÇAS de domingo. Direção: Daniel Bergman. Suécia: Sandrew Film & Teater AB/Stiftelsen Svenska Filminstitutet/Sweetland Films BV/Sveriges Television AB Kanal 1/Metronome Productions A/S/Suomen Elokuvasäätiö/Kvikmyndasjóður Íslands/Norsk Film A/S/FilmTeknik AB/Fonds Eurimages du Conseil de l'Europe/Nordisk Film- & TV-fond, 1992. 121 min., sonoro, colorido, legendado.

NA PRESENÇA de um palhaço. Direção: Ingmar Bergman. Suécia: Sveriges Television AB/Danmarks Radio/Norsk Rikskringkasting/Radiotelevisione Italiana/Oy Yleisradio Ab TV1/Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF), 1997. 119 min., sonoro, colorido, legendado.

SARABANDA. Direção: Ingmar Bergman. Suécia: Österreichischer Rundfunk (ORF)/ZDF Enterprises GmbH/Filme em rede- e Fernsehproduktion GmbH & Co. KG/Sveriges Television AB/Danmarks Radio/Norsk Rikskringkasting/Radiotelevisione Italiana/Oy Yleisradio Ab TV1/Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF), 2003. 120 min., sonoro, colorido, legendado.

**ANEXO B: FICHA TÉCNICA DA FONTE DOCUMENTAL PRIMÁRIA**

Título original: *Viskningar Och Rop*

Título em português: *Gritos e sussurros*.

Produção: Cinematograph, Svensk Filminstitutet, Liv Ullmann, Ingrid Thulin, Harriet Andersson, Sven Nikvist (Suécia, 1971).

Produtor: Lars-Owe Carlberg.

Diretor: Ingmar Bergman.

Roteiro: Ingmar Bergman.

Fotografia: Sven Nykvist.

Música: J.S. Bach e Chopin.

Cenário: Marik Vos.

Montagem: Siv Lundgren.

Intérpretes: Harriet Andersson (Agnes), Kari Sylwan (Anna), Ingrid Thulin (Karin), Liv Ullmann (Maria), Anders Ek (pastor Isak), Inga Gill (tía Olga), Erland Josephson (dr. David), Henning Moritzen (Joakim), Georg Årlin (Fredrik).

Colorido - 91 min.

Estreia na Suécia: 5 de março 1972.