



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA (UnB)

Faculdade de Comunicação (FAC)

Departamento de Audiovisuais e Publicidade (DAP)

A experiência da angústia em *Luz de Inverno*, de Ingmar Bergman

Débora Milhomem Sabino de Freitas

11/0114230

Brasília – DF

Julho de 2015



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA (UnB)

Faculdade de Comunicação (FAC)

Departamento de Audiovisuais e Publicidade (DAP)

Orientador: Prof. Dr. Gustavo de Castro e Silva

A experiência da angústia em *Luz de Inverno*, de Ingmar Bergman

Débora Milhomem Sabino de Freitas

Monografia apresentada à Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social – Audiovisual sob a orientação do Professor Doutor Gustavo de Castro e Silva.

Brasília – DF

Julho de 2015



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA (UnB)

Faculdade de Comunicação (FAC)

Trabalho de Conclusão de Curso

Membros da Banca Examinadora

Prof. Dr. Gustavo de Castro e Silva

Presidente – Orientador

Prof. Me. Ciro Inácio Marcondes

Membro

Prof. Dr. Marcos de Souza Mendes

Membro

Prof. Dr. Erivelto da Rocha Carvalho

Suplente

À minha mãe, com amor e carinho.

Agradecimentos

À minha mãe, Merle Milhomem, por ter me ajudado diante de todas as dificuldades que enfrentei, motivando-me a não desistir e lembrando-me de que, no final, tudo dá certo. Sou muito grata, também, pelo amor, pelo grande investimento em meus estudos e pelo esforço que sempre fez para me proporcionar o melhor.

Ao meu querido orientador, Gustavo de Castro, por ter acreditado no meu potencial para realizar esta pesquisa e por ter me incentivado a desenvolvê-la. Sou muito grata pelo apoio, pelos ensinamentos, pela indicação de ótimos livros, pela paciência e pelos sábios conselhos.

Aos membros da banca Ciro Inácio Macondes, Erivelto Carvalho e Marcos de Souza Mendes pela participação, pela leitura cuidadosa e pelas críticas e sugestões que farão.

Aos professores Agnaldo Cuoco Portugal, Márcio Gimenes de Paula, Pedro Gontijo, Sérgio de Sá e Sérgio Moriconi pelas preciosas recomendações de livros e de filmes e pelo interesse no desenvolvimento deste estudo.

À Vanessa Bonatti e Rita Ávila pelo grande auxílio com as traduções dos textos.

À Patrícia Morais, Rafael Lobo, Andressa Matias, Wani Braga, Laíde Marinho, Bruna Chaves, Lupe Leal, Tiago Amate, Glauco Milhomem, Manuela Monte, Sinval Morais, Augusto Sabino, Ronald Souza, Rogério Carlos da Costa, Carlos Cavalcante e José Vieira pelas ricas observações acerca do trabalho e pelas conversas inspiradoras e motivadoras.

Ao ver a cegueira e a miséria do homem, ao observar todo o universo mudo, e o homem sem luz, abandonado a si mesmo, e como que perdido neste ponto do universo, sem saber quem aqui o colocou, o que veio aqui fazer, o que se tornará ao morrer e incapaz de qualquer conhecimento, começo a ter medo como um homem que houvesse sido levado adormecido a uma ilha deserta e medonha e fosse despertado sem saber onde se encontra e sem ter como escapar. E, quanto a isso, surpreendo-me como não se desespera por tão miserável condição. Vejo outras pessoas perto de mim com semelhante natureza: pergunto-lhes se são mais instruídas do que eu e dizem-me que não; e, sobre isso, esses miseráveis perdidos, depois de olhar em torno e ver alguns objetos agradáveis, a eles se entregaram e se ligaram. Quanto a mim, não pude entregar-me nem ligar-me, e, considerando quanta aparência há de que existe outra coisa além do que vejo, tratei de descobrir se esse Deus não teria deixado algum sinal de si.

Blaise Pascal

Resumo

No filme *Luz de Inverno* (1963), do cineasta sueco Ingmar Bergman (1918-2007), três dos personagens - Tomas Ericsson, Jonas Persson e Märta Lundberg - buscam encontrar respostas para o mistério da existência e um sentido plausível em viver e em morrer. Nesse processo de pensamento crítico, eles sentem uma intensa angústia por causa de seus sofrimentos, da dificuldade em obter uma resposta inequívoca e da liberdade em fazer escolhas. Esta pesquisa pretende identificar os motivos por trás das crises existenciais dos personagens e interpretar como eles lidam com a experiência da angústia. Para isso, estudamos o filme de forma minuciosa, realizamos um diálogo com a leitura de filósofos sobre o assunto e expomos aspectos da vida de Bergman e as principais características do seu legado cinematográfico, a fim de explicar de que maneira a vida pessoal e as angústias e medos dele estão refletidos neste filme. A nossa metodologia foi analisar cena por cena do filme e ler obras filosóficas e literárias relacionadas à angústia e obras sobre a filmografia de Bergman, sobre a abordagem filosófica dos filmes dele e sobre a vida pessoal dele. Também assistimos a documentários e a cursos *online* sobre o diretor. Nossos objetivos foram compreender o que motivou o surgimento da angústia dos personagens, como ela se manifestou e o que está vinculado ao despertar dela. Também pretendemos interpretar os motivos da crise de fé deles e como eles lidaram com o silêncio de Deus. Concluímos que a angústia despertou a consciência dos personagens e, por isso, tornou-se um território de travessia para eles. A partir do desconforto causado pela angústia, eles reconheceram que estavam passando por crises existenciais e se empenharam em descobrir um sentido para a vida. Devido a essa experiência, as imagens que eles tinham de Deus foram profundamente transformadas, assim como eles mesmos.

Palavras-chave: Angústia; Experiência; Existência; Mistério; Travessia

Abstract

In the film *Winter Light* (1963), of Swedish director Ingmar Bergman (1918-2007), three of the characters - Tomas Ericsson, Jonas Persson e Märta Lundberg – seek to find answers to the mystery of existence and a plausible meaning in living and dying. In this process of critical thinking, they feel an intense anguish due to their sufferings, to the difficulty to obtain an unequivocal answer and to the freedom of choice. This study aims to identify the reasons behind the characters' existential crisis and to interpret how the characters cope with the experience of anguish. Therefore, we studied the film thoroughly, carried out a dialog with the philosopher's points of view and exposed aspects of Bergman's life and the main characteristics of his cinematographic legacy, in order to explain how his personal life and his anxieties and fears are reflected in the film. Our methodology was to analyze the film scene by scene and to read philosophical works about anguish and literary essays on Bergman's filmography, on the philosophical approach of his films and on his personal life. We also saw documentaries and online courses about the film director. Our goals were to understand what drives the characters' anguish, how it manifests itself and what triggers it. We also sought to interpret the motives behind the faith crisis of the characters and how they deal with God's silence. We concluded that the anguish awakened their consciences and thus became a crossing territory for them. Springing from the the discomfort sparked by anguish, they recognized that they were going through existential crises and they struggled to discover a meaning for life. Due to this experience, both the image they had of God and of themselves were deeply transformed.

Keywords: Anguish; Experience; Existence; Mystery; Crossing

Sumário

Introdução	10
1. Vida e obra de Ingmar Bergman	20
<i>1.1 A conturbada infância</i>	21
<i>1.2 O aprendizado do ofício</i>	31
<i>1.3 O cinema como forma pessoal de expressão</i>	43
2. Luz de Inverno	50
<i>2.1 Para a glória de Deus</i>	50
<i>2.2 Um domingo no vale das lágrimas</i>	55
<i>2.3 Filmagem</i>	83
<i>2.4 Recepção</i>	88
3. A experiência da angústia	91
<i>3.1 A angústia</i>	92
<i>3.2 O movimento de consciência a partir da angústia</i>	102
<i>3.3 A travessia</i>	108
4. Considerações finais	112
Referências	114
Anexos	123

Introdução

Falou-lhes outra vez Jesus: “Eu sou a luz do mundo; quem me segue não andarรก em trevas; mas terรก a luz da vida.” (Jo 8,12)

Viver pode ser extremamente difícil e doloroso para quem se confronta com o mistério da existêcia. Surgem questões que têm como fonte comum a exigêcia de sentido: *“Quem sou eu? De onde venho e para onde vou? Por que existe o mal? Qual é a razã para o sofrimento do inocente? Há um propósito para a vida? O que é que existirá depois desta vida?”*. As respostas a tais perguntas orientam a existêcia do indivíduo e estão diretamente relacionadas ao que ele crê como sendo a verdade. Por causa das possibilidades e das contradições, o processo de busca por esse conhecimento pode vir acompanhado de inúmeras dúvidas. Em consequêcia, a realidade pode se tornar terrivelmente obscura. Como lidar, então, com esse enigma? É possível decifrá-lo?

As doutrinas religiosas oferecem respostas para esses mistérios e se propõem a religar o ser humano ao real, dando-lhe segurança em viver e significado à sua existêcia. Por religiã pode-se entender genericamente como sendo uma relação com o Divino. Uma pessoa religiosa reconhece algo Divino como o poder que criou o mundo, do qual ela é o dependente e para o qual ela está orientada. Mediante seu estilo de vida, ela deseja agradar ao Divino, seguir Seus mandamentos e rituais e venerá-l’O. De acordo com o Cristianismo, nós, seres humanos, viemos de Deus, do qual provém toda a felicidade do Céu e da Terra, e somos esperados na sua eterna e ilimitada bem-aventurança. Deus nos enviou o Seu filho, Jesus Cristo, para nos libertar do pecado e nos salvar de todo o mal. Ele é “o Caminho, a Verdade e a Vida” (Jo 14,6) e nos conduz

infalivelmente à verdadeira Vida. Assim, através de Cristo, o Deus invisível torna-se visível e como nós: ele carrega todo o nosso peso; percorre conosco todos os caminhos; vive a nossa solidão, o nosso sofrimento e o nosso medo da morte; e apresenta-Se onde não podemos avançar, para nos abrir “a porta para a Vida”. Na Última Ceia, Jesus antecipou a Sua morte na cruz e ofereceu-Se aos seus discípulos sob os sinais do pão e do vinho e exortou-os celebrarem a Eucaristia a partir do Seu sacrifício: “Fazei isto em memória de Mim!” (1 Cor 11, 24). Neste sacramento, Jesus Cristo entrega o Seu corpo e o Seu sangue aos fiéis para que eles também se entreguem a Ele em amor e se unam a Ele na Sagrada Comunhão.

Nesse Filho, pelo seu sangue, temos a Redenção, a remissão dos pecados, segundo as riquezas da sua graça que derramou profusamente sobre nós, em torrentes de sabedoria e de prudência.

Ele nos manifestou o misterioso desígnio de sua vontade, que em sua benevolência formara desde sempre, para realizá-lo na plenitude dos tempos - desígnio de reunir em Cristo todas as coisas, as que estão nos Céus e as que estão na terra.

Nele é que fomos escolhidos, predestinados segundo o desígnio daquele que tudo realiza por um ato deliberado de sua vontade, para servirmos à celebração de sua glória, nós que desde o começo voltamos nossas esperanças para Cristo.

Nele também vós, depois de terdes ouvido a palavra da verdade, o Evangelho de vossa salvação no qual tendes crido, fostes selados com o Espírito Santo que fora prometido, que é o penhor da nossa herança, enquanto esperamos a completa redenção daqueles que Deus adquiriu para o louvor da sua glória. (Ef 1, 7-14)

É importante ressaltar que a Revelação, segundo o Cristianismo, permanece envolvida no mistério. Jesus, em toda a sua vida, revela seguramente o rosto do Pai, porque Ele veio para manifestar os segredos de Deus; contudo, o conhecimento que se possui daquele rosto está marcado sempre pelo caráter parcial e limitado da compreensão humana. Somente a fé permite adentrar no mistério, proporcionando um entendimento coerente. Ela é uma resposta de obediência a Deus e implica que o homem presta assentimento ao testemunho divino e O reconheça em Sua divindade,

transcendência e liberdade suprema. Como este conhecimento apela constantemente para o mistério de Deus que a mente não consegue abarcar, pode ocorrer um conflito para quem busca adquirir respostas através do pensamento racional. As certezas da fé podem perder força para as sementes da desconfiança e da descrença, e, assim, o indivíduo religioso pode sofrer crises existenciais e passar por transformações no que concerne à sua fé e à sua visão de mundo. O sentimento de angústia acompanha este processo de pensamento crítico, devido à dificuldade de se chegar a uma resposta inequívoca, e revela, a partir da sensação de desconforto e de estreitamento¹, o drama da finitude humana.

O filme *Luz de Inverno*, escrito e dirigido pelo cineasta sueco Ingmar Bergman (1918-2007) entre 1961 e 1962, trata dessa busca do ser humano por respostas para os mistérios da existência a partir do confronto com as explicações dadas pelo Cristianismo. Esse filme expressou a angústia que o próprio artista sofreu ao percorrer tal caminho e representou a sua ruptura com o debate religioso presente desde sua infância, que foi fortemente marcada pelos rígidos valores de sua família protestante luterana. A obra é centrada em Tomas Ericsson (Gunnar Björnstrand), um pastor luterano de um vilarejo da Suécia, que está atormentado por dúvidas crescentes em relação à existência de Deus e de Jesus Cristo e ao sentido da vida, porque, diante de suas preces, Deus parece mudo. O conflito de Tomas se intensifica quando é solicitado por um fiel, o pescador Jonas Persson (Max von Sydow), a acalmar suas aflições, que o estão levando a considerar o suicídio. Por ter incerteza nas palavras divinas e insegurança na confiança em Deus, o pastor tem muita dificuldade de convencê-lo de que há algum propósito para a existência e de que há sinais concretos da presença de

¹ O termo angústia tem origem no Latim “Angustus”, que significa “estreito”, “apertar”, “afogar”, e no Grego “Angst”, que refere-se a “apertar”, “estreitamento”, “estrangulamento”. Esse termo nomeia a vivência de ser no espaço, adquirindo a conotação de um estreitamento da existência, da qual provém a expressão clássica de “aperto no peito” ao definir esse afeto.

Deus. A partir das experiências passadas por esses e por outros personagens que também anseiam preencher seus vazios interiores, Bergman lança vários questionamentos sobre a interferência divina, sobre o sentido da vida e sobre o amor, com especial enfoque na dificuldade dos relacionamentos interpessoais. Junto com *Através de um espelho* (1961) e *O silêncio* (1963), o filme integra a *Trilogia do Silêncio*, um retrato da crise que o ser humano pode passar devido ao silêncio de Deus.

Bergman foi porta-voz de sentimentos e aflições humanas ao usar o cinema como forma de expressar suas inseguranças, suas dúvidas, suas angústias, seus medos e sua visão de mundo. Muitos de seus filmes, como *Luz de Inverno*, tratam de questões muito próximas da realidade e lidam com problemas importantes da existência humana, como a morte, o sofrimento, a fé, a solidão e os relacionamentos. Por esse motivo, é muito comum identificar-se com seus personagens, por mais que os filmes sejam fortemente baseados em experiências pessoais do diretor e relacionados à cultura sueca. Bergman é considerado um dos maiores cineastas de todos os tempos, pois sua vasta obra - que se expande por mais de sessenta anos e compreende 53 filmes, 125 encenações teatrais, várias peças para televisão, além de comerciais publicitários e 2 autobiografias - representa um legado cultural de grande riqueza. Essa produção não impressiona apenas pelo volume, mas pela multiplicidade de temas e de diferentes abordagens que Bergman realizou quando tratou do mesmo assunto, pois ele tinha uma habilidade rara de utilizar o filme como uma forma pessoal de expressão, retratando problemas existenciais e psicológicos, bem como uma grande diversidade de acontecimentos. Suas obras-primas, como *Morangos silvestres* (1957), *O sétimo selo* (1957), *Através de um espelho* (1961), *Persona* (1966), *Gritos e sussurros* (1972), *Cenas de um casamento* (1973), *Fanny e Alexander* (1982), marcaram a história do

cinema e continuam a causar impacto em espectadores de todo o mundo e a influenciar cineastas de diferentes gerações.

Neste trabalho, pretende-se interpretar como três dos personagens de *Luz de Inverno* – o pastor Tomas Ericsson, o pescador Jonas Persson e a professora Märta Lundberg (Ingrid Thulin) – lidam com a experiência da angústia, que, no caso deles, identificamos como sendo decorrente de suas crises existenciais. O problema central que colocamos diante do tema (crise existencial) e objeto (experiência da angústia) é: “Por que os personagens do filme passam por crises existenciais e como eles lidam com a angústia que sofrem?”. Assim, a angústia que nos interessa estudar é a relacionada à existência humana, gerada a partir do confronto com questões como a finitude da vida e o sentido da existência. Buscamos relacionar as angústias dos personagens com a leitura de filósofos sobre o assunto e expor alguns aspectos da vida de Ingmar Bergman e as principais características de suas obras, com a finalidade de explicar de que maneira a vida pessoal e as angústias e medos do diretor se refletem em *Luz de Inverno*. A hipótese com a qual trabalharemos e temos a intenção de verificar é se, nesse filme, a angústia promove o autoconhecimento e potencializa transformações nos personagens².

Assim, o objetivo geral desta pesquisa é compreender como os três personagens de *Luz de Inverno* lidam com a experiência da angústia profunda, decorrente da crise existencial. Os objetivos específicos são:

- Interpretar: quais são os fatores que motivam o surgimento da angústia deles, como ela se manifesta e o que está vinculado ao despertar dela; qual é o papel que Deus desempenha na vida deles e o que gera a crise de fé de cada um; como eles lidam com o

² De acordo com esse raciocínio, a angústia estaria associada à tomada de consciência acerca da incerteza da vida e da possibilidade de tudo. Sendo assim, a experiência de senti-la potencializaria o acontecimento de transformações significativas nos personagens.

silêncio de Deus, com a constatação da falta de sentido da vida e com a sensação de desamparo; como ocorre o processo de tomada de consciência em relação à realidade; de que forma eles lidam com o amor, com a solidão, com o sofrimento e com a sensação de inadequação ao mundo; de que forma o inverno sueco influencia na condição psicológica deles; e de que maneira a luz é representada, no filme, como o conhecimento e a tomada de consciência;

- Realizar um diálogo entre a angústia dos personagens com a leitura de filósofos sobre o assunto, como Albert Camus, André Comte-Sponville, Blaise Pascal, Jean Paul Sartre e Søren Kierkegaard;

- Relacionar a experiência da angústia com a tomada de consciência do indivíduo em relação à incerteza da vida e com a transformação em potencial. Explicar o que é angústia e experiência. Esclarecer qual é a diferença e a relação entre os conceitos de angústia, desespero, desamparo e liberdade. Interpretar a forma como a noção de absurdo e a questão do suicídio são trabalhadas nos filmes;

- Expor algumas das principais características temáticas dos filmes escritos e dirigidos por Bergman e evidenciar de que maneira a vida pessoal e as angústias e medos dele estão presentes em *Luz de Inverno*.

Este trabalho começou a ser desenvolvido no segundo semestre de 2013, e, durante esse período, dediquei-me a ler obras filosóficas e literárias³ relacionadas à existência humana, com enfoque na experiência da angústia. Esses livros me ajudaram

³ Muitos dos livros lidos não foram citados no desenvolvimento do trabalho, mas me ajudaram bastante a compreender o tema e a relacionar com o filme. Entre eles, posso citar *O estrangeiro* (1942), de Albert Camus, *Memórias do subsolo* (1864) e *Crime e Castigo* (1866), de Fiódor Dostoiévski, *Nos cumes do desespero* (1933) e *Silogismos da amargura* (1952), de Emil Cioran, *Inferno* (1897), de August Strindberg, *Assim falou Zaratustra* (1855), de Friedrich Nietzsche, *A morte de Ivan Ilitch* (1866), de Leon Tolstói, *Livro do desassossego* (1982), de Fernando Pessoa, e *A náusea* (1938), de Jean Paul Sartre. Considero importante ressaltar que utilizei algumas passagens da *Bíblia Sagrada* para entender os dilemas existenciais dos personagens no que diz respeito ao sofrimento e à busca pelo sentido da vida. Também consultei o catecismo jovem da Igreja Católica (*YOUCAT*) para compreender melhor o Cristianismo.

bastante a aprofundar o estudo do filme, pois eles fizeram com que eu compreendesse o que é a angústia e o que está relacionado à sua manifestação no ser humano, e com que eu refletisse sobre assuntos que estão muito presentes em nossas vidas, mas que costumam ser silenciados, como a crise de fé, a constatação da falta de sentido da vida, o vazio existencial, o desespero, a solidão, a culpa, a humilhação, a dificuldade das relações interpessoais, a confusão mental e sentimental, o suicídio, o medo e o desamparo. Também li obras sobre a filmografia de Bergman, sobre a abordagem filosófica dos filmes dele e sobre a vida pessoal dele, pois eu e meu orientador acreditamos ser fundamental entender de que forma ele se referia à própria vida nos filmes, especialmente em *Luz de Inverno*. Os principais livros que usei como referência foram as autobiografias *Lanterna mágica* (1987) e *Imagens* (1996), *The Ingmar Bergman Archives* (2008), editado por Paul Duncan e Bengt Wanselius, *O cinema segundo Bergman* (1977), de Stig Björkman, Torsten Manns e Jonas Sima, o catálogo *Ingmar Bergman* (2012), organizado por Alessandra Castañeda, Girard Luccas e João Cândido Zacharias, da mostra que ocorreu no CCBB em 2012, e *Ingmar Bergman – A reference guide* (2005), de Birgita Steene. Também assisti a uma grande quantidade de filmes escritos e dirigidos por Bergman, especialmente os de temática existencialista, e assisti a quatro documentários que foram fundamentais para este trabalho, *Ingmar Bergman faz um filme* (1963), de Vilgot Sjöman, *A ilha de Bergman* (2006), de Marie Nyreröd, *Imagens do playground* (2009) e *... Mas o cinema é minha amante* (2010), de Stig Björkman. Dois cursos disponíveis na *Internet* também foram muito utilizados, *O cinema de Ingmar Bergman*, ministrado por Sérgio Rizzo, devido à mostra do CCBB, e *Scandinavian film and television culture*, ministrado por professores da Universidade de Copenhagen através do *site* Coursera.

Luz de Inverno foi assistido inúmeras vezes e analisado, com os detalhes minuciosamente extraídos. Cada cena do filme foi transcrita e estudada, para que fosse possível interpretar a angústia dos personagens no que concerne aos diálogos, enquadramentos, movimentos de câmera, iluminação e cenários.

No capítulo 1 deste trabalho, apresentamos aspectos da vida e da obra de Ingmar Bergman, com ênfase na sua infância, no início de sua carreira e nos principais temas de seus filmes, para evidenciar de que forma a vida pessoal dele, seus pensamentos e suas impressões a respeito da existência humana estão presentes em seus filmes, especialmente em *Luz de Inverno*. No capítulo 2, expomos como foi o desenvolvimento do roteiro de *Luz de Inverno*, descrevemos o filme, indicamos os principais diálogos e cenas, e informamos como foi a filmagem e como a obra foi recebida pelo público e pela crítica especializada. No capítulo 3, explicamos sobre o sentimento de angústia, de acordo com vários autores, relacionamos os conceitos ao filme e interpretamos como os personagens lidaram com a experiência da angústia em decorrência da crise existencial. Por fim, no capítulo 4, apresentamos as conclusões obtidas a partir da realização deste trabalho.

A ideia para esta pesquisa surgiu da admiração que tenho por Ingmar Bergman⁴ e do meu interesse em refletir sobre questões existenciais. Sou encantada com a sutileza com a qual o cineasta trabalhou o sofrimento das pessoas, a dificuldade dos relacionamentos e o mistério da existência, e com a maneira com a qual ele expôs a própria vida. Em *Luz de Inverno*, Bergman trouxe para a ficção a angústia que o ser humano sente pelo desconhecido e pela tomada de consciência acerca da realidade e da dificuldade de se obter a Verdade. Ele confrontou, também, o mundo da escuridão e o

⁴ Meu fascínio pela vida e obra do diretor aumentou significativamente depois que assisti à palestra *Bergman's Landscapes*, ministrada pelo crítico e cineasta sueco Stig Björkman, na mostra de cinema *Ingmar Bergman*, que ocorreu no Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB), em junho de 2012.

mundo da luz presentes não só no cotidiano, mas na religião e na vida de cada indivíduo. Assim, através dessa obra, ele expôs um intenso conflito que fez parte de sua vida e que diz respeito a muitas pessoas, de diferentes épocas e culturas: a busca por um sentido para a existência, a fim de compreender a si mesmo e ao mundo. Neste trabalho, vamos observar e refletir sobre o caminho que Bergman e seus personagens de *Luz de Inverno* percorreram na intenção de sair da escuridão espiritual na qual eles se encontravam.

“Esta velha angústia,
Esta angústia que trago há séculos em mim,
Transbordou da vasilha,
Em lágrimas, em grandes imaginações,
Em sonhos em estilo de pesadelo sem terror,
Em grandes emoções súbitas sem sentido nenhum.

Transbordou.
Mal sei como conduzir-me na vida
Com este mal-estar a fazer-me pregar na alma!
Se ao menos endoidecesse deveras!
Mas não: é este estar-entre,
Este quase,
Este poder ser que...,
Isto.

Um internado num manicômio é, ao menos, alguém,
Eu sou um internado num manicômio sem manicômio.
Estou doido a frio,
Estou lúcido e louco,
Estou alheio a tudo e igual a todos:
Estou dormindo desperto com sonhos que são loucura
Porque não são sonhos.
Estou assim...

Pobre velha casa da minha infância perdida!
Quem te diria que eu me desacolhesse tanto!
Que é do teu menino? Está maluco.
Que é de quem dormia sossegado sob o teu teto provinciano?
Está maluco.
Quem de quem fui? Está maluco. Hoje é quem eu sou.

Se ao menos eu tivesse uma religião qualquer!
Por exemplo, por aquele manipanso
Que havia em casa, lá nessa, trazido de África.
Era feiíssimo, era grotesco,
Mas havia nele a divindade de tudo em que se crê.
Se eu pudesse crer num manipanso qualquer —

Júpiter, Jeová, a Humanidade —
Qualquer serviria,
Pois o que é tudo senão o que pensamos de tudo?

Estala, coração de vidro pintado!”

Esta velha angústia, de Álvaro de Campos (Fernando Pessoa)

1. Vida e obra de Ingmar Bergman

*A ansiedade que sentimos, todos os sonhos não realizados, a crueldade inexplicável, o medo da morte, a visão dolorosa da nossa condição terrestre desgastou nossa esperança de uma salvação divina. Os gritos de nossa fé e dúvida contra a escuridão e o silêncio são uma prova terrível da nossa solidão e medo. Ingmar Bergman, *Persona*.*

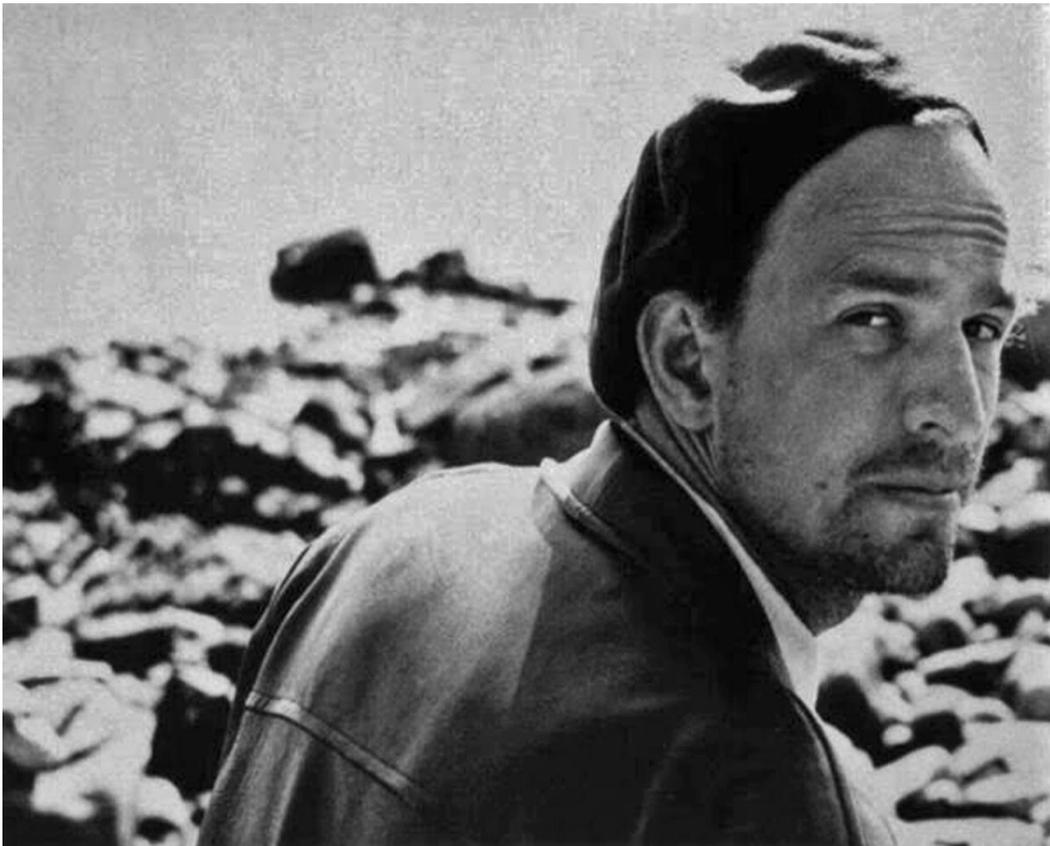


Imagem 1: Ingmar Bergman no set de filmagem de Noites de Circo, em 1953.

1.1 A conturbada infância

Durante toda a minha infância e minha adolescência, nos anos vinte e no começo dos anos trinta, eu era um menino amorfo e isto por várias razões: o meio familiar, a escola da época e a vida calma que se tinha então. Não estava desperto intelectualmente; estava perturbado emocionalmente e cresci num meio que não tinha absolutamente a menor ideia do mundo no qual eu ia mergulhar mais tarde. Tudo o que pudesse se assemelhar a qualquer espécie de sede e de curiosidade intelectual não era, de minha parte, senão um movimento inconsciente e, na realidade, eu era completamente vulnerável a qualquer forma de influência. Eu estudava numa escola particular, ficava frequentemente doente e permanecia muitas vezes na casa de minha avó, em Dalecárlie. O ambiente em casa era muito religioso, tudo se passava como se vivêssemos cinquenta anos atrás! Eu não tinha nenhum preceptor e nenhum professor que pudesse me fazer despertar para o mundo. Os colegas também eram amorfos, tão debéis e inertes quanto eu. Na verdade, não existia nada de estimulante e de excitante neste meio. Era um mundo fechado, protegido do exterior, mas, no fundo, muito frágil. (BERGMAN In BJÖRKMAN, 1977: 13)

Em 14 de julho de 1918⁵, um domingo, nasceu, com problemas de saúde, Ernst Ingmar Bergman, filho do meio da enfermeira Karin Åkerblom e do pastor luterano Erik Bergman. Sua chegada ao mundo foi obscurecida pela crise do casamento dos pais: o comportamento agressivo de Erik afetava a vida da família a tal ponto de Karin chegar a considerar o divórcio. Em seu diário, ela revelou seu sofrimento e sua tristeza no período do nascimento do bebê:

Nosso filho nasceu no domingo de manhã, no dia 14 de julho. Ele teve uma febre alta e uma diarreia severa. Ele parece um pequeno esqueleto com um grande nariz vermelho. Ele teimosamente se recusa a abrir os olhos. Depois de alguns dias, eu não tinha mais leite por causa da minha doença [gripe espanhola]. Ele foi rapidamente batizado aqui no hospital. Seu nome é Ernst Ingmar. Ma [mãe de Karin] o levou a Våröms [casa de veraneio da família], onde ela encontrou uma ama de leite. Ela está triste com a falta de habilidade de Erik para resolver os nossos problemas práticos. Erik está chateado com a interferência dela na nossa vida particular. Fico deitada aqui sem força e infeliz. Às vezes, quando estou sozinha, choro. Se o bebê falecer, Ma diz que cuidará de Dag [o filho mais velho], e eu voltarei ao meu trabalho de enfermeira. Ela quer que Erik e eu nos divorciemos o mais rápido possível antes que ele perca a cabeça com seus ódios enlouquecidos. Não acredito que eu tenha o direito de abandoná-lo. Ele está totalmente sobrecarregado de trabalho e teve crises nervosas durante toda a primavera. Ma diz que ele está

⁵ A data de nascimento de Ingmar Bergman parece dizer muito sobre a personalidade dele. De acordo com o folclore sueco, uma criança nascida em um domingo é presenteada com dons especiais, como sensibilidade, clarividência e capacidade de enxergar fantasmas. Além disso, 14 de julho é um importante dia histórico, o da queda da Bastilha, que significa rebelião e protesto.

fingindo, mas não acho que seja isso. Eu oro a Deus sem esperança.
(ÅKERBLOM apud STEENE, 2005: 24. *Tradução nossa*)

Karin e Erik estavam apaixonados quando se casaram, mas a família dela se contrapôs ao relacionamento desde o início. Enquanto ela vinha de uma família burguesa de engenheiros e professores, as origens dele eram mais humildes. O pai dele morreu relativamente jovem e, por isso, a mãe precisou fazer sacrifícios e depender de empréstimos financeiros de seus parentes para que ele tivesse acesso ao ensino superior. Os pais de Karin eram contra o casamento não só por causa dos modestos recursos financeiros de Erik, mas também por que estavam preocupados com as consequências genéticas, pois ele e Karin eram primos distantes de famílias que apresentavam histórico de doenças mentais (STEENE, 2005: 24).

Na época do nascimento de Ingmar Bergman, Erik era pastor da congregação em Estocolmo, posto respeitável na sociedade sueca. Era muito querido pelos seus paroquianos, e Karin desempenhava tão bem seus deveres de esposa do vigário que, posteriormente, recebeu uma medalha por seu trabalho voluntário na comunidade. O *status* da família aumentou pelo fato de Erik ter sido eventualmente chamado para servir como capelão na Corte Real Sueca e como conselheiro espiritual da rainha. Isso foi muito importante para o casal, pois os dois tinham uma grande ambição pelo prestígio social. Em sua autobiografia *Lanterna mágica*, Bergman descreveu seus pais:

Meu pai era um doutrinador famoso e sempre que pregava tinha a igreja cheia. Era um meticuloso pastor de almas e possuía um tesouro incalculável: sua memória, no que se referia a pessoas, não tinha limites. Ao longo dos anos ele foi o responsável pelo batismo, primeira comunhão, casamento e enterro de inúmeros dos 40 mil membros de sua paróquia. Lembrava-se de todos os rostos, os nomes e as circunstâncias. Cada pessoa que merecia o seu interesse e seriedade sedutora sentia-se lembrada, e por isso mesmo escolhida. Passear com meu pai era um procedimento complicado. Ele parava a todo momento, cumprimentava e conversava, dizia cada nome, deixava-se informar sobre os filhos, netos e parentes. Mesmo mais tarde, em seus anos mais avançados, ainda possuía esse dom incorruptível.

(...) Minha mãe dominava a casa e liderava uma considerável organização. Além disso, participava do trabalho paroquial e era uma força estimulante nas associações e manifestações de caridade. Sempre comparecia, ao lado de meu pai, às cerimônias oficiais, sentava-se fielmente no primeiro banco da igreja, independentemente de quem estivesse pregando, participava de conferências e oferecia jantares. (BERGMAN, 2013: 145-146)



Imagem 2: O casal Erik e Karin Bergman, em 1918.

Por causa dos deveres do pastor, a família Bergman estava sob um exame minucioso. O mundo deles era relativamente pequeno, e a opinião das pessoas tinha muita importância. Por isso, o casal buscava manter uma vida disciplinada e exemplar para a sociedade, fazendo com que os filhos tivessem de se acostumar à rotina rígida imposta pela cobrança diária de um comportamento que lhes era cobrado. Posteriormente, Bergman comparou a situação a uma representação teatral, na qual seus pais e seus irmãos teriam que desempenhar certos papéis para a comunidade na qual moravam.

Hoje em dia eu compreendo o desespero de meus pais. A família de um pastor é um alvo, desprotegida diante dos olhares de todos. A casa tem de estar sempre aberta. A crítica e o comentário dos paroquianos são constantes. Tanto meu pai como minha mãe eram perfeccionistas que com toda a certeza se curvavam à absurda pressão. O seu dia de trabalho não tinha limites, seu casamento era difícil de administrar, sua auto-disciplina era de ferro. Os dois filhos revelavam traços de caráter que eles tentavam corrigir em si mesmos. Meu irmão não conseguia se proteger e levar adiante

sua revolta. Meu pai empregava toda a sua força de vontade para dobrá-lo, algo que quase conseguiu. Minha irmã era amada violenta e possessivamente por ambos. Como resposta, ela se anulou e desenvolveu uma ansiedade moderada. (BERGMAN, 2013: 23)



Imagem 3: As crianças Bergman: Dag, Margareta e Ingmar.

A maior parte da educação que Bergman e seus irmãos receberam era baseada em conceitos como pecado, confissão, castigo, perdão e misericórdia. Esses eram considerados fatores concretos nas relações entre pais e filhos e com Deus. Em tudo isso se encerrava uma lógica que eles aceitavam e acreditavam compreender. Assim, os castigos eram frequentes, rígidos, violentos e nunca questionados. Podiam ser rápidos e simples, como bofetadas e palmadas no traseiro, mas, também, podiam ser sofisticados.

Os crimes mais graves eram punidos de forma exemplar: inicialmente eram trazidos à luz. O criminoso confessava em primeira instância, isto é, diante das criadas ou da mãe, ou ainda das inúmeras mulheres da família que moravam eventualmente em nossa casa.

A consequência imediata dessa confissão era o gelo⁶. Ninguém lhe dirigia a palavra ou respondia. Isso fazia, a meu ver, que o culpado desejasse o

⁶ O castigo era acompanhado pelo silêncio. Os pais não deveriam falar com as crianças até que elas demonstrassem arrependimento. Em uma entrevista ao crítico e cineasta Vilgot Sjöman, para o

castigo e o perdão. Depois da refeição principal e do café, as partes eram chamadas ao quarto do meu pai. Ali tinham lugar novos interrogatórios e novas confissões. A seguir mandavam buscar a ripa de bater tapete e o próprio criminoso determinava o número de ripadas que merecia. Quando o castigo estava definido, aparecia uma almofada verde bem estofada, baixavam-se as calças e a cueca, colocava-se o criminoso de bruços sobre a almofada, alguém segurava firme seu pescoço e os golpes eram distribuídos. (BERGMAN, 2013: 22)

Bergman considerava que o ritual de punição e a humilhação o feriam muito mais que o próprio castigo. Depois que os golpes eram desferidos, as crianças tinham de beijar a mão do pai e ali mesmo se anunciava o perdão. O sentimento de culpa cedia e vinham a libertação e a misericórdia. Um dos castigos que mais o traumatizou foi o de ser trancado em um armário. Tal acontecimento o assombrou em sua infância e provocou uma profunda angústia e um imenso vazio que ele carregou por toda sua vida.

Havia, além disso, um tipo de castigo espontâneo, que podia ser terrível para uma criança que sofria muito por medo do escuro - prisão mais longa ou mais curta no guarda-roupa. Alma, nossa cozinheira, tinha me contado que dentro do armário havia uma pequena criatura que comia os dedos dos pés de crianças más. Eu ouvia claramente alguma coisa se movendo lá dentro, no escuro; meu terror era total. Não lembro mais o que fazia, provavelmente trepava nas prateleiras ou me pendurava nos cabides para que não me comessem os dedos dos pés. Esse tipo de castigo parou de me assustar quando encontrei uma solução: escondi uma lanterna com uma luz vermelha e uma verde num canto do móvel. Quando me prendiam lá, eu procurava minha lanterna, dirigia o foco de luz para a parede e imaginava que estava no cinema. (BERGMAN, 2013: 22)

A relação de Bergman com o pai nunca foi boa, pois a comunicação era escassa e quase não existiam momentos carinhosos. Referia-se a ele como uma pessoa séria, bruta, agressiva e descontrolada emocionalmente. Em *Lanterna mágica*, Bergman relatou que, quando tinha quatro anos, era muito apegado à mãe e desejava muito o carinho dela. Porém, as manifestações de ternura a perturbavam. Para conquistar sua atenção, ele se fingia de doente, mas as simulações eram logo descobertas e castigadas. Como sua mãe não suportava indiferença nem abandono, ele decidiu esconder seu

sofrimento e tratá-la com arrogância e fria gentileza. Muitos anos depois, Karin revelou que o comportamento do filho naquele período a atormentava muito. Por isso, ela tinha consultado um famoso pediatra, que considerou o comportamento dele como aproximações doentias. Ele a aconselhou, então, a repelir as demonstrações de afeto, pois acreditava que qualquer concessão poderia estragá-lo para sempre.



Imagem 4: Ingmar nos braços de sua mãe, Karin, com o irmão Dag.

Bergman recorreu, então, à sua imaginação para lidar com a severa educação dos pais e com a sua carência por carinho. Encontrou na mentira um refúgio para os castigos e para a sua realidade. O desejo de abandonar o lar foi expresso por uma mentira que ele contou para o seu colega de sala: seus pais o haviam vendido para um circo e lá ele seria treinado para se tornar um acrobata. No dia seguinte, sua fábula já estava na boca de todos e sua professora comunicou o acontecimento à sua mãe. Houve um escândalo em torno dessa situação e Bergman foi julgado e humilhado pela sua família. Posteriormente, sua mãe lhe revelou que ela e o marido tiveram problemas em

compreender as fantasias e mentiras dele. Por isso, consultaram outra vez com o pediatra, que acentuou a necessidade de o menino aprender logo a distinguir entre fantasia e realidade. Recomendou, então, que deveriam castigá-lo sempre que estivessem diante de um flagrante de mentira desabusada.

Sentia que nunca chamava atenção o suficiente de meus companheiros. Então, quando a realidade não era mais suficiente, comecei a fantasiar, entreter meus colegas com tremendas histórias sobre as minhas aventuras secretas. Eram mentiras embaraçosas que falhavam irremediavelmente contra o cenismo equilibrado do mundo. Finalmente me retirei e guardei o meu mundo para mim mesmo. Uma criança pequena querendo contato humano e obcecada por sua própria imaginação havia sido ferida e transformada em um sonhador esperto e desconfiado. (BERGMAN In CASTAÑEDA, 2012: 165)⁷

Em sua autobiografia *Imagens*, Bergman acrescentou:

Acho que me saí melhor que meus irmãos educando-me para a mentira. Construí uma personalidade exterior que tinha muito pouco a ver com o verdadeiro eu.

Como não podia distinguir entre a minha criação e a minha pessoa, os estragos tiveram consequências duradouras, até a vida adulta, e influenciaram a minha criatividade. Às vezes tenho de me consolar pensando que aquele que viveu na mentira aprendeu a amar a verdade. (BERGMAN, 2013: 23)

O cinema surgiu na vida de Bergman como forma de escapar dos conflitos da sua infância e dar vazão aos seus devaneios. Em entrevista para o livro *O cinema segundo Bergman* (1977), ele lembrou que aos seis anos assistiu ao primeiro filme, que contava a história de um cavalo, e que uma cena em especial, a de um incêndio, o marcou profundamente. A partir daí, ele se interessou cada vez mais por tal arte. Quando ficou mais velho, adquiriu o hábito de ir com seu irmão toda semana ao cinema para assistir a filmes infantis. O que mais o fascinava era o projetor colocado lá no alto, na sacada, e o homem responsável por fazê-lo funcionar. Ele se tornou amigo de um

⁷ BERGMAN, Ingmar. *A pele de cobra*. In: CASTAÑEDA, Alessandra; LUCCAS, Girard; ZACHARIAS, João Cândido (org.). *Ingmar Bergman*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Jurubeba Produções, 2012.

projeccionista no cinema de Uppsala, cidade na qual sua avó materna morava, e ele o deixava ficar na cabine de projeção durante a sessão. Por causa desse hábito, Bergman nutriu uma grande vontade de adquirir um projetor de cinema, mas seus pais o achavam jovem demais para ter um. Até que um dia esse equipamento surgiu na vida dele de forma inesperada. Todo Natal, ele e seus irmãos recebiam belos presentes de uma tia rica, chamada Anna, que sempre enchia a cesta embaixo da escada. Quando ele tinha cerca de 10 anos, um dos presentes que ela trouxe tinha a etiqueta de uma empresa produtora de material fotográfico, e logo ele adivinhou o conteúdo do pacote: um projetor de cinema, também conhecido como lanterna mágica. Ficou muito animado em finalmente ter o que sonhara, mas sofreu uma grande decepção quando soube que o seu presente era um urso de pelúcia, enquanto o projetor era para o seu irmão, que não tinha o menor interesse pelo cinema. No dia seguinte, ele formulou uma estratégia para adquirir o presente tão desejado: oferecer ao seu irmão sua coleção de soldadinhos de chumbo em troca dele. Dag ficou muito satisfeito com a proposta e não hesitou em aceitá-la. A lanterna mágica fascinava Bergman e teve um significado muito especial em sua vida, pois foi a partir dela que ele criou e exibiu os seus primeiros filmes.

Essa pequena máquina frágil foi o meu primeiro conjunto de ilusionismo. E ainda hoje em dia me relembro com excitação infantil que, já que a cinematografia é baseada na dissimulação do olhar humano, na realidade, sou um mago. Calculei que, ao assistir a uma hora corrida de filme, assistimos a vinte e sete minutos de total escuridão - o vazio entre os quadros. Quando exibo um filme, sou culpado de fraude. Utilizo um aparato que é construído para tirar proveito de uma certa fraqueza humana, um aparato com o qual posso influenciar meu público de uma maneira extremamente emocional - posso fazê-lo rir, gritar de medo, sorrir, acreditar em contos de fada, ficar indignado, sentir-se chocado, encantado, profundamente emocionado, ou até bocejar de tédio. Logo, sou um impostor ou, quando o público está disposto a se deixar levar, um mago. Realizo truques de ilusionismo com um aparato tão caro e maravilhoso que qualquer performer na história daria qualquer coisa para tê-lo ou utilizá-lo. (BERGMAN In CASTAÑEDA, 2012: 156)⁸

⁸ BERGMAN, Ingmar. *Por que faço filmes*. In: CASTAÑEDA, Alessandra; LUCCAS, Girard; ZACHARIAS, João Cândido (org.). *Ingmar Bergman*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Jurubeba Produções, 2012.



Imagem 5: Bergman com sua câmera.

O interesse de Bergman por teatro também surgiu nesse período. Ele começou a fazer teatro de marionetes, construindo peça por peça. No início era muito simples: embaixo da mesa de jogo, com uma toalha servindo de cortina. Posteriormente, ele construiu muitos teatros com cenas giratórias, cenas ascendentes e descendentes, e outros recursos técnicos impressionantes para a época. Como era muito tímido, não convidava ninguém para assistir às representações teatrais. Apenas sua mãe o prestigiava esporadicamente. Para a encenação, ele utilizava literatura dramática de várias partes do mundo, de autores como August Strindberg e Maurice Maeterlinck, e tinha preferência por obras dinâmicas, que o permitissem empregar a maquinaria cênica e as diversas iluminações que havia criado.

Durante a adolescência de Bergman, a crise do casamento dos pais tornou-se ainda pior. Embora eles cumprissem com seus deveres, se esforçassem e clamassem a Deus por compaixão, nada adiantava. Suas normas, valores e tradições não os ajudavam, mas, mesmo assim, decidiram continuar com a representação de uma família religiosa exemplar.

Nossa relativa liberdade era totalmente condicionada pela enorme carga de trabalho de nossos pais; era uma liberdade envenenada, as tensões eram cruéis, não se podiam desatar os nós. O que, do exterior, parecia um quadro de impecável união familiar tornava-se no interior uma vida miserável, povoada por conflitos dilacerantes. Meu pai era indubitavelmente dono de considerável capacidade teatral. Fora de cena era nervoso, irritável e depressivo. Angustiava-se por não estar à altura do seu papel, aterrorizava-se antes de suas apresentações, escrevia e tornava a escrever suas prédicas, sentia-se mal diante de muitas tarefas administrativas. Angustiado, exaltava-se violentamente, implicava por pequenas coisas: não podíamos assobiar, não podíamos andar com as mãos nos bolsos. De repente, decidia-se a tomar uma lição, e aquele que se atrapalhasse seria castigado. Além disso, tinha os ouvidos muito aguçados, por isso ruídos fortes o deixavam louco. As paredes de seu quarto possuíam isolamento acústico, mas ele reclamava muito do então modesto tráfego de Storgatan.

Minha mãe, que enfrentava dupla jornada de trabalho, era muito tensa e sofria de insônia. Por isso, tomava remédios fortes com efeitos colaterais, como agitação e angústia. Como meu pai, era perseguida por sentimentos de insuficiência diante de ambições exageradas. Seu pior tormento era seguramente o sentimento de que aos poucos havia perdido o contato conosco, as crianças. Em seu desespero, ela procurava minha irmã, de postura dócil e submissa. Meu irmão, depois de uma tentativa de suicídio, fora transferido para Uppsala. Eu mergulhava cada vez mais em minha vida isolada. (BERGMAN, 2013: 146-147)

Para desespero dos pais, os filhos posteriormente seguiram caminhos que os envergonharam: o primogênito tentou se suicidar, a caçula engravidou durante a adolescência e foi obrigada a abortar, e Bergman fugiu de casa e seguiu carreira artística (STEENE, 2005: 25). Assim, devido a enorme pressão, o medo do casal tornou o temido uma realidade, e a família se desestruturou.

Num nível pessoal, há muitas pessoas que significaram muito para mim. Meu pai e minha mãe foram certamente de vital importância, não apenas por si mesmos, mas porque criaram um mundo contra o qual eu pude me revoltar. Na minha família havia uma atmosfera abundantemente saudável contra a qual eu, uma jovem planta sensível, me rebelei e desprezei. Mas aquele severo lar de classe média me deu uma parede para socar, algo com o qual eu pudesse me afiar. Ao mesmo tempo, minha família me ensinou um grande

número de valores - eficiência, pontualidade, senso de responsabilidade financeira - que podem ser “burgueses”, mas que são igualmente importantes para um artista. Fazem parte do processo de definir para si mesmo padrões severos. Hoje, como cineasta, sou consciente, trabalhador e extremamente cuidadoso; meus filmes envolvem grande técnica artesanal e meu orgulho é o orgulho de um bom artesão. (BERGMAN In CASTAÑEDA, 2012:158)⁹

1.2 O aprendizado do ofício

Em 1938, aos 20 anos, Ingmar Bergman ingressou no curso de Letras na Universidade de Estocolmo. A partir daí, ele se inseriu no meio artístico sueco, dirigiu sua primeira peça com um grupo amador e encontrou sua vocação para o cinema e o teatro. Entretanto, nunca chegou a completar o ensino superior ou algum outro grau formal de educação além do ginásio. Seus pais ficaram preocupados e decepcionados com sua escolha pela carreira artística, pois acreditavam que ele teria um estilo de vida boêmio e instável (STEENE, 2005: 25).

No verão de 1941, ele fugiu para a casa de campo de sua avó, na província de Dalecárlie, pois sua vida particular estava bastante tumultuada. Além disso, ele fora chamado várias vezes para prestar serviço militar, mas foi dispensado de fazê-lo devido a uma úlcera gástrica, adquirida por causa de seu estado emocional. Até essa época, ele escrevia esporadicamente, mas suas obras não eram mostradas a ninguém e permaneciam guardadas na gaveta. Porém, a estada na casa, longe de todas as complicações, trouxe um relativo afrouxamento das tensões. Foi então que, pela primeira vez, ele começou a escrever com continuidade, o que resultou em doze peças de teatro e um libreto de ópera (BERGMAN, 2011: 117).

⁹ BERGMAN, Ingmar. *Por que faço filmes*. In: CASTAÑEDA, Alessandra; LUCCAS, Girard; ZACHARIAS, João Cândido (org.). *Ingmar Bergman*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Jurubeba Produções, 2012.

Bergman levou uma dessas peças para Estocolmo, entregou-a ao diretor do Teatro dos Estudantes e conseguiu encená-la no outono de 1941, obtendo um modesto sucesso. Em uma das apresentações, uma senhora chamada Stina Bergman, chefe do departamento de roteiros da companhia produtora de filmes Svensk Filmindustri, ficou impressionada com a obra e viu no jovem um talento que merecia desenvolver-se. Ofereceu-lhe, então, um contrato, segundo o qual ele seria remunerado para trabalhar no departamento de roteiros da empresa.

Na época, os roteiros da Svensk Filmindustri deveriam seguir o padrão da dramaturgia americana. Assim, Bergman precisava estar atento a algumas regras: o público não poderia ficar indeciso quanto ao lugar onde a ação do filme se passava; não deveria haver dúvidas sobre quem eram os protagonistas, e as sequências da narrativa tinham de ser pensadas com extrema exatidão; pontos culminantes da trama necessitavam ser repartidos e surgir em momentos previamente estudados; o clímax do enredo ficaria para o fim; as réplicas tinham de ser breves, e não poderia, de forma alguma, haver frases literárias. A primeira tarefa de Bergman foi melhorar um manuscrito elaborado por um escritor conhecido. Decorridas três semanas, ele apresentou uma versão que despertou certo interesse e foi bem aceita. Esse filme nunca chegou a ser realizado, mas deram-lhe emprego fixo como roteirista, com direito a pagamento mensal, mesa própria e telefone. Ao todo, eram seis roteiristas, que deveriam escrever roteiros a partir de romances, novelas ou sinopse que enviavam à companhia. De acordo com Bergman, o regime imposto por sua chefe era afável, mas sempre muito determinado (BERGMAN, 2011:118-119).

Bergman aproveitou uma novela que tinha escrito no verão em que fizera o vestibular para fazer o roteiro de *Tormentos*, cujo tema era o último ano de estudos em

ginásio. Ele o apresentou a Gustaf Molander, escritor, ator e encenador com grandes sucessos como diretor, que considerou que aquele filme deveria ser feito, pois, ao mesmo tempo em que a história tinha muita coisa de chocante e desagradável, era aliciante e continha muita verdade.

A companhia decidira, para a temporada de 1944-45, fazer uma produção especial, comemorativa dos vinte e cinco anos de sua atividade. Fariam seis filmes de qualidade, entre eles, *Tormentos*, que seria dirigido por Alf Sjöberg. Bergman fez, então, sua estreia como realizador cinematográfico e foi introduzido, de repente, num mundo a que desejava ardentemente pertencer. Com hesitação, Sjöberg permitiu que ele participasse da filmagem como continuísta. Quando a filmagem estava próxima do fim, Bergman recebeu um convite para dirigir o Teatro Municipal de Helsingborg, o qual aceitou (BERGMAN, 2011: 121).

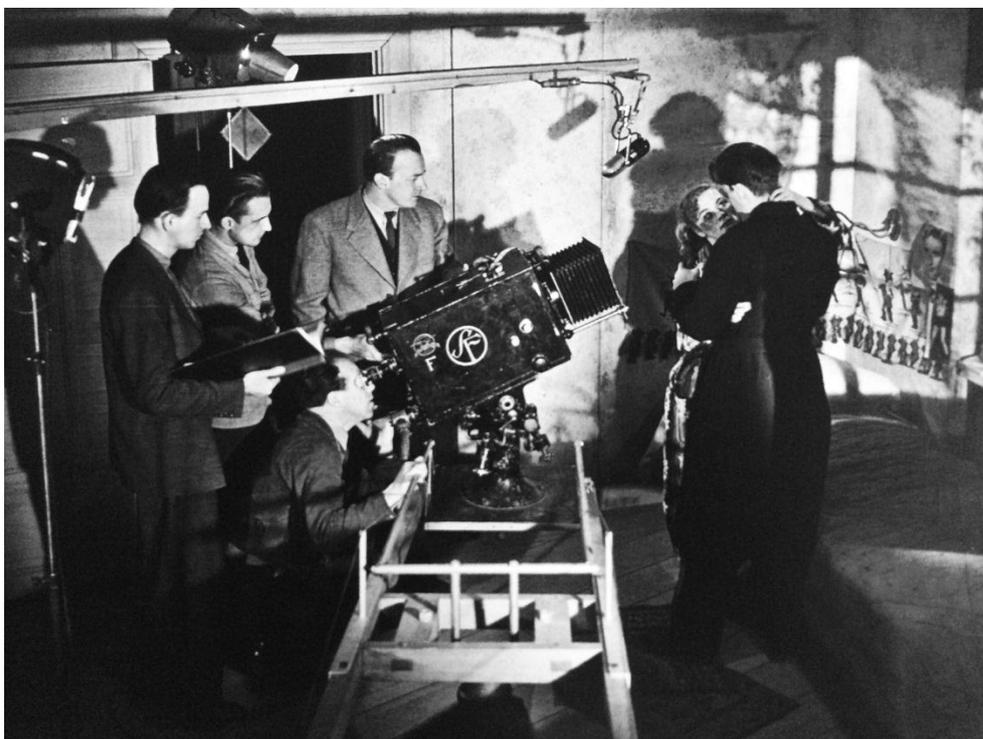


Imagem 6: Trabalhando como continuísta em Tormentos, Bergman observa Alf Sjöberg dirigindo Mai Zetterling e Alf Kjellin.

Tormentos foi o único sucesso dos seis filmes produzidos para celebrar os vinte e cinco anos de atividade da empresa. Além disso, a primeira temporada no teatro de Helsingborg foi muito boa, obtendo grande sucesso. Ele encenou seis peças, o número de ingressos vendidos atingiu o máximo e os críticos de Estocolmo começaram a frequentar o teatro.

Já antes da filmagem de *Tormentos*, Bergman havia bombardeado Carl Anders Dymiling, diretor da companhia, com súplicas para deixá-lo realizar um filme próprio, mas nada conseguiu. Até que um dia o diretor lhe mandou uma peça dinamarquesa intitulada *Instinto maternal* e lhe sugeriu que escrevesse um roteiro baseado nela. Se o texto fosse aprovado, Bergman poderia fazer o seu primeiro filme. Ele concordou com a proposta, embora tivesse detestado a obra. Transbordando de felicidade, escreveu um roteiro durante noites seguidas, a uma velocidade extraordinária. Foi forçado a remodelar o manuscrito algumas vezes, até que no verão de 1945, decidiram que ele faria o filme. Depois do sucesso com *Tormentos*, aquela nova produção recebeu o título de *Crise* (BERGMAN, 2011: 123).

Bergman estava excitado com sua rápida ascensão no meio cinematográfico e convencido de que seria o melhor diretor do mundo. Ele havia se preparado minuciosamente para o primeiro dia de filmagem de sua vida profissional: cada plano estava estudado e cada posição de câmera bem pensada. Em teoria, ele sabia perfeitamente o que queria. Porém, na prática, tudo saiu diferente do que havia planejado e um grandioso caos se instalou.

Os primeiros dias de filmagem de “Crise” foram verdadeiros pesadelos. Logo me dei conta de que estava no meio de uma engrenagem que não sabia controlar de forma alguma. Dei-me conta de que Dagny Lind, que eu tinha quase que à força posto no papel principal, não era atriz de cinema e não

tinha experiência. Percebi com clareza glacial que todos sabiam que eu era incompetente. Enfrentei a desconfiança com ataques de raiva.

O resultado de nossos esforços foi decepcionante. Além de tudo, a câmera tinha um defeito, uma parte das cenas ficou fora de foco. O som também era ruim, só se podiam ouvir as falas dos atores com dificuldade (BERGMAN, 2011: 80).

Quando a direção dos estúdios interveio, logo no início, Bergman quis parar as filmagens. Porém, Carl Anders Dymiling o convenceu a continuar depois de ter visto o resultado de três semanas de trabalho. Ele sugeriu que recomeçassem tudo desde o princípio, e Bergman ficou muito grato por isso. Seu outro protetor foi o diretor Victor Sjöström¹⁰, que lhe deu preciosos conselhos sobre o ofício:

Victor Sjöström, como que por acaso, começou a aparecer em meu caminho. Ele segurava meu pescoço energicamente e assim nós passeávamos para cima e para baixo no pátio asfaltado do estúdio. A maior parte do tempo andávamos calados, mas de repente ele dizia coisas que faziam sentido: “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”. Andávamos e andávamos no asfalto. Ele continuava a me segurar pelo pescoço, era concreto, objetivo e não estava zangado comigo, apesar de eu ser tão desagradável. (BERGMAN, 2011: 80)

Porém, imprevistos aconteceram, Bergman continuava tratando a equipe com grosseria e ninguém o obedecia. Por isso, a produtividade foi muito baixa e, devido à falta de experiência, muito dinheiro foi gasto de forma desnecessária. A situação se complicou quando Bergman, depois de muito insistir, conseguiu aprovação para construir uma rua para o filme. Ele ficou surpreso pelo projeto ter sido deferido sem discussão, mas supôs que a direção acreditava em seu filme, apesar de todas as brigas e dos contratemplos. O que não compreendia é que a rua serviria como uma boa arma, que se voltaria contra Bergman e contra Dymiling, que até então estava o protegendo. O

¹⁰ Victor Sjöström (1879-1960) foi um dos grandes diretores da história do cinema sueco. Um de seus principais filmes é *A Carruagem Fantasma* (1921). Em 1957, ele interpretou o papel de Isak Borg, o protagonista do filme *Morangos Silvestres*, escrito e dirigido por Bergman.

pedaço de rua, dispendioso e totalmente sem sentido, seria debitado ao filme e ficaria claro que era impossível reaver o dinheiro que custara. Assim, o filme seria uma catástrofe econômica, Bergman seria aniquilado e a posição de Dymiling seria enfraquecida. A rua foi construída e, no fim dela, outro estúdio, atrás das fachadas, equipado e destinado a filmagens no verão, sendo que todo o custo dessas construções foi posto no orçamento do filme. E quando, finalmente, a rua foi finalizada, todos estavam muito contentes. Entretanto, mais catástrofes se sucederam, intensificando o desespero de Bergman e fazendo-o considerar o abandono ao projeto:

As filmagens seguiram um curso assustador. A primeira cena foi gravada numa tarde de outono, quando já estava escuro. Era um plano geral. A câmera foi montada a três metros do chão. O letreiro do teatro piscava, Jack se matara com um tiro e Marianne Lögfren estava estendida de bruços sobre o cadáver, gritando tanto que o nosso sangue gelava nas veias. Chegou a ambulância, o asfalto brilhava, os manequins do salão de beleza olhavam fixamente para o nada. Agarrei-me ao andaime, doente, tonto, embriagado pela sensação de poder: tudo aquilo era minha criação, eram minhas realidades previstas, preparadas e executadas.

A verdadeira realidade nos assaltou, de forma rápida e cruel. A câmera estava sendo retirada do suporte, um assistente trepou no andaime por um lado e, com a ajuda de um outro assistente que estava no outro lado, levantou a câmera do tripé. Ela se soltou de repente e o homem despencou lá de cima com a pesada câmera, que o atingiu em cheio ao chegar ao chão. Não me lembro bem do que aconteceu. Havia uma ambulância no local que logo levou o ferido para o hospital Karolinska. A equipe exigiu que as filmagens fossem suspensas, pois todos acreditavam que o colega estava morto ou gravemente ferido.

Fui tomado pelo pânico, gritei que o homem estava bêbado, que todos vinham bêbados para as filmagens da noite (o que era quase verdade), que eu estava cercado de gentalha, ralé, e que a filmagem continuaria até o momento em que viesse do hospital a notícia de que o ferido estava realmente morto.

Acusei meus colaboradores de negligência, preguiça e frouxidão. Ninguém respondeu. Um silêncio sueco, surdo, me rodeou. A filmagem continuou, o programa foi cumprido, mas se eliminou tudo o que eu tinha imaginado sobre ângulos para as tomadas de rostos, objetos e gestos. Escondi-me no escuro e chorei de raiva e decepção. Era demais para mim.

Depois disso não se falou mais no assunto, o ferido não estava tão mal e ainda por cima não estivera sóbrio. (BERGMAN, 2013: 83-84)

O ajudante de eletricista sobreviveu ao acidente, e a filmagem de *Crise* foi se arrastando sob uma discordância crescente entre Bergman e sua equipe. Por haver grandes desavenças, não era possível chegar a acordo algum. O que restava de disciplina de trabalho desapareceu e as pessoas iam e vinham como queriam. Bergman tinha sido posto de lado e, por isso, ele se questionava com frequência como seria possível aprender o ofício de cineasta.

Depois de concluir a demorada realização do filme, Bergman conquistou a amizade de um talentoso profissional, além de Victor Sjöstrom e Carl Anders Dymiling: Oscar Rosander, responsável pela montagem do filme. Suas observações foram fundamentais para a carreira de Bergman:

Quando me dirigia a ele, após o término da filmagem, decepcionado, sangrando, furioso, recebia-me com uma objetividade brutal e amigável. Mostrava sem piedade o que era ruim, horrível ou inaceitável. Mas elogiava o que considerava bom. Além disso, iniciou-me nos segredos da montagem dos filmes, entre outras coisas, conscientizando-me de uma verdade fundamental: os cortes devem ser feitos na própria filmagem, e o ritmo, criado no texto. Sei que muitos diretores fazem o contrário. Para mim, os ensinamentos de Oscar Rosander foram como alicerces. (BERGMAN, 2013: 83-84)

Crise teve sua estreia em fevereiro de 1946 e foi um fiasco. Bergman tinha regressado ao teatro de Helsingborg, e da companhia produtora não se ouvia um murmúrio sequer. Entretanto, o chefe dos estúdios anunciara em público que, se Bergman voltasse a pôr os pés nos estúdios, ele se despediria. A derrota foi total, até que Lorens Marmstedt, produtor independente e dono de uma empresa de prestígio, reconheceu o talento de Bergman e o convidou para rescrever um roteiro baseado na peça de Oscar Bräden. Tal projeto deu origem ao próximo filme de Bergman, *Chove sobre nosso amor*, lançado em 1946. Sobre Marmstedt, Bergman afirmou que ele era um mestre duro, pois era muito objetivo e sincero em suas críticas, e sempre o obrigava a

filmar novamente as cenas que considerava ruins. O produtor ressaltava também a necessidade de Bergman parar de se defender ao ser criticado, e lhe deu um conselho que foi decisivo para toda a vida profissional dele:

Quando você e seus colaboradores olham para as cenas filmadas de cada dia, vocês se encontram num caos emocional. Vocês querem, custe o que custar, que tudo esteja certinho. Dessa maneira têm uma necessidade de desculpar os erros, de ver tudo pelo melhor prisma. Vocês se apoiam uns aos outros. É compreensível, mas perigoso. Façam um truque psíquico: não sejam tão entusiastas nem tão críticos. Reduzam o estado emocional a zero. Não ponham sentimento naquilo que vêem. Só assim poderão ver tudo. (MARMSTEDT apud BERGMAN, 2010: 136)

O filme estreou em novembro de 1946 e foi um sucesso modesto quanto à crítica. Aqueles que antes tinham se mostrado negativos com *Crise* manifestaram, dessa vez, certa esperança, e Lorens Marmstedt propôs a Bergman a peça *Um barco para a Índia*, do escritor finlandês-sueco Martin Söderhjelm, para realizar um novo projeto. Segundo Bergman, esse filme tem força e vitalidade, pois a câmera está onde deve estar e os atores atuam como devem atuar.

Ao terminar “Um barco para a Índia”, apoderou-se de mim um sentimento de grandeza. Julgava-me um realizador excelente, absolutamente no nível de meus ídolos franceses. E, no princípio, Lorens Marmstedt mostrou-se bastante positivo. Depois foi para o Festival de Cannes, onde apresentou o filme. Em pânico, telefona de lá para me dizer que, se quisesse evitar um fiasco, cortasse quatrocentos metros de filme. Meu orgulho, subitamente vacilante, me levou a dizer que não cortaria um metro que fosse daquela obra-prima. (BERGMAN, 2010: 139)

Muitas coisas deram errado na estreia sueca de *Um barco para a Índia*, onde estavam presentes os críticos, Bergman e os protagonistas. Devido à escassez de tempo, a cópia não fora controlada e foi levada diretamente do laboratório para o quarto de projeção do cinema. Não se ouvia bem o diálogo por causa de um problema na banda sonora da cópia. Para piorar a situação, a terceira e a quarta parte do filme foram trocadas, mostrando-se ao público a ordem inversa. Desesperado, Bergman convenceu o projecionista a parar a projeção e recomeçar a terceira parte. Na festa que aconteceu

posteriormente, Bergman estava envergonhado e, por isso, embriagou-se a ponto de ficar inconsciente. Como ele já previa, as críticas ao filme que saíram nos jornais foram bastante duras. Contudo, o que sucedeu com a cópia de estreia foi uma lição útil a Bergman. Quando regressou aos estúdios da companhia para fazer o filme seguinte ele se esforçou em aprender tudo sobre som, revelação, processo de cópia, máquina de filmar e objetivas. Assim, ele começava a saber como queria as coisas e os técnicos já não poderiam mais enganá-lo (BERGMAN, 2011: 140).

Apesar de o filme ter sido um fracasso, Lorens Marmstedt não demitiu Bergman. A condição para que continuasse foi de que conseguissem pelo menos um sucesso de bilheteria. Sugeriu, então, que Bergman realizasse um filme para sua empresa, adaptando um romance intitulado *Música na noite*, cuja história era de um músico cego. Bergman não gostou da obra quando a leu, mas Marmstedt respondeu que não pretendia lhe apresentar outro projeto. Decidiram, então, que Bergman e a autora, Dagmar Edqvist, escreveriam o roteiro. O filme foi realizado no outono de 1947, foi bem aceito por parte da crítica e foi um bom sucesso de bilheteria. Segundo Bergman, a única intenção dele foi de evitar sequências longas, para que o público não se entediasse.



Imagem 7: Bergman no set de filmagem de Música na noite, em 1947.

O próximo filme dirigido por Bergman foi *Porto*, que estreou em outubro de 1948 e teve um acolhimento relativamente positivo. Neste projeto, o cineasta pretendeu evocar o neorealismo italiano, mas acreditava ter falhado nessa tentativa, pois boa parte da produção foi filmada em estúdio.

Prisão estreou no ano seguinte e foi o primeiro filme que Bergman considerou como sendo verdadeiramente seu, pois nenhum anterior tinha sido feito a partir de um argumento e roteiro escritos por ele. Como era um filme considerado de arte, o produtor Lorens Marmstedt só aceitou realizá-lo com a condição de que o filme tivesse custos abaixo da média da época.

Eu próprio me pus a cortar as despesas por igual, tendo por base o custo total da produção. Meu programa teve este aspecto: diminuir os dias de filmagem, limitar o número de cenários. Não usar figurantes. No que respeita a música, muito pouca ou nenhuma. Proibir horas extras. Limitar o consumo de filme. Filmagens no exterior sem som nem luz. Não fazer ensaios no tempo destinado à filmagem. Começar a trabalhar cedo e ter cuidado em não fazer nenhuma seqüência supérflua. Análise e correção minuciosa do roteiro.

Estas normas, em si, não têm nada de especial. Trata-se de fazer sequências longas. Sequências longas sem que se note a duração delas.

Deste modo, o realizador ganha tempo, bastante tempo, além de conseguir continuidade e concentração. Por outro lado, fica impossibilitado de cortar uma sequência demasiado extensa, diminuir uma pausa ou fazer trapaça com o ritmo. Quer dizer, a montagem é feita quando se filma. (BERGMAN, 2011: 146)

Apesar dessas restrições, Bergman finalmente conseguiu liberdade para trabalhar e aplicar suas técnicas de direção de atores no cinema. Foi também neste filme que começaram a ser trabalhados, de forma atenta, temas recorrentes em sua obra vindoura. Bergman afirmou que esse filme tem uma certa clareza e que nele se vê um regozijo cinematográfico, o qual, apesar de carecer de experiência, está razoavelmente controlado. Considerou, também, que a escolha dos atores foi bem sucedida.

Eva Henning deu ao filme um matiz inesperado, de dor pura. Num breve diálogo com o realizador, ela pergunta: “Me diga, será que nós, enquanto crianças, juntamos aquilo que depois, como adultos, dissipamos? Aquilo a que chamamos espírito?” A atriz faz esta cena com grande beleza, isso graças a seu modo de ser franco, a sua sensualidade, a seu humor.

Também Doris Svendlund desempenha bem o papel de Birgitta Carolina. Para mim foi importante que ela não se parecesse com o modelo de prostituta dos filmes suecos. *Prisão* é a história de uma alma, e ela é essa alma. Doris brilhou através da luz enigmática que irradia de sua pessoa. (BERGMAN, 2011: 151-152)

Ainda em 1949, Bergman realizou o filme *Sede de paixões*, roteirizado por Herbert Grevenius e baseado em contos de Birgit Tengroth. A história é sobre um casal em crise que retorna de viagem, dirigindo da Itália a Estocolmo, e, enquanto isso, uma viúva resiste às seduções de seu psiquiatra e de uma amiga lésbica. Bergman trabalhou em parceria constante com a autora dos contos originais, chegando a convidá-la para ser uma das protagonistas. O clímax dramático da relação lésbica entre as personagens de Birgit Tengroth e Mimi Nelson sofreu vários cortes da censura na época, deixando a cena sem final e, conseqüentemente, incompreensível. Apesar de tal interferência e do

orçamento limitado, Bergman considerou o filme como um marco para sua maturidade como realizador.

Sede de paixões é um filme que mostra uma vitalidade cinematográfica notável. Eu estava começando a encontrar um estilo próprio de fazer cinema, conseguira ser senhor daquela pesada máquina, e, de modo geral, tudo começou a funcionar tal como eu queria que funcionasse. Isto, em si, já era um triunfo. (BERGMAN, 2011: 157)

Nessa obra, Bergman adquiriu um componente que se tornou característico de sua técnica de filmar: narrar apoiando-se em pequenos detalhes discretos e sugestivos. A partir de tal período, ele desenvolveu o que atualmente é conhecido como seu estilo¹¹ e teve cada vez mais liberdade técnica e criativa para realizar suas obras.

Quando assistimos aos filmes que ele fez ao longo de sessenta anos, seus filmes dos anos 1940 sugerem que ele estava aprendendo a arte cinematográfica. Enquanto que, em 1950, ele demonstra domínio em uma variedade de gêneros, que incluem comédia, como *Sorrisos de uma noite de amor* (1955) e *Uma lição de amor* (1954), filmes que tratam da juventude rebelde, como *Juventude* (1951) e *Monika e o desejo* (1953), dramas históricos, como *O sétimo selo* (1957), e filmes sobre circo, como *Noites de circo* (1953). Foi nesse filme que Bergman começou a trabalhar com o diretor de fotografia Sven Nykvist, que o acompanhou durante muitos anos em vários trabalhos, pois os dois tinham grande afinidade. Nykvist trouxe para o cinema de Bergman um novo olhar: mais natural, uma fotografia de locações tridimensionais e menos expressionismo de estúdio. Em 1956, Bergman ganhou um prêmio especial do Festival

¹¹ O cinema de Bergman é conhecido por dar especial destaque aos atores, com enquadramento em primeiro e primeiríssimo planos, revelando, assim, o íntimo dos personagens.

de Cannes pelo filme *Sorrisos de uma noite de amor*, o que lhe deu visibilidade internacional e o permitiu ousar mais nos temas e abordagens dos próximos filmes¹².



Imagem 8: Ingmar Bergman e seu fotógrafo preferido, Sven Nykvist.

1.3 O cinema como forma pessoal de expressão

Com liberdade criativa para transpor em seus filmes sua visão de mundo, Bergman formulou um novo tipo de cinema que emergiu no final dos anos 1950 e que atingiu seu ponto alto a partir da década seguinte, com *Persona* (1966) e *Gritos e Sussurros* (1972): um cinema artístico ambicioso que foi capaz de lidar com importantes questões da existência humana. Ao invés de escolher uma obra escrita por

¹² Devido ao seu sucesso internacional, Bergman poderia ter optado por trabalhar fora da Suécia, mas decidiu permanecer em seu país porque lá ele tinha controle criativo sobre suas obras. Além disso, sua equipe era formada por pessoas nas quais ele tinha uma grande confiança, como o diretor de fotografia Sven Nykvist e seus atores favoritos: Liv Ullmann, Harriet Andersson, Max Von Sydow, Ingrid Thulin e Gunnar Björnstrand.

outro autor para adaptar ao cinema, ele considerou o cinema como um meio de expressar suas inseguranças e dúvidas. Por escrever seus próprios filmes e dirigi-los exatamente como desejava, Bergman é considerado um autor de cinema.

É bastante óbvio que o cinema tenha se tornado o meu meio de expressão. Fiz-me compreender numa linguagem que contorna as palavras – que me faltavam- e a música- que não dominava- e a pintura, que me era indiferente. Com o cinema, de repente, tinha a oportunidade de me comunicar com o meu mundo à minha volta numa linguagem que literalmente fala da alma para a alma em frases que fogem do controle do intelecto de forma quase voluptuosa. (BERGMAN In CASTAÑEDA, 2012: 155)¹³

Para Bergman, um filme começava com algo vago, como uma observação casual, uma pequena conversa, um acontecimento, um compasso musical, um feixe de luz ou uma imagem que viesse à sua mente. Por vezes no seu trabalho no teatro ele imaginava atores preparados para papéis que ainda não tinham sido interpretados. Essas impressões passavam em frações de segundos, mas deixavam nele uma sensação de sonho agradável. De forma inconsciente, ele fazia associações entre as várias imagens que ele conseguia visualizar. Os seus devaneios poderiam vir a originar um filme caso fossem trabalhados de forma cuidadosa. Sobre o seu processo criativo, ele revelou no texto *Por que faço filmes*, publicado em 1960 na revista *Horizon*:

Esse núcleo primitivo se esforça para atingir uma forma definida, movendo-se, por vezes, inicialmente, de maneira preguiçosa e meio adormecida. Seu estímulo é acompanhado de vibrações e ritmos bastante especiais e únicos para cada filme. A sequência de imagens então assume um padrão de acordo com esses ritmos, obedecendo às leis que nasceram e são condenadas ao meu estímulo original.

Se essa substância embrionária parece possuir força suficiente para se tornar um filme, eu tomo a decisão de materializá-lo. Depois vem algo muito complicado e difícil: a transformação dos ritmos, ânimos, tensões, sequências, tons e acentos em palavras e frases, num roteiro compreensível.

Esta é uma tarefa quase impossível.

A única coisa, do conjunto original de ritmos e ânimos complexos, que pode ser transformada de maneira satisfatória são os diálogos, e mesmo os diálogos são uma substância sensível que pode oferecer resistência. Diálogos escritos são como uma partitura musical, quase incompreensíveis

¹³ BERGMAN, Ingmar. *Por que faço filmes*. In: CASTAÑEDA, Alessandra; LUCCAS, Girard; ZACHARIAS, João Cândido (org.). *Ingmar Bergman*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Jurubeba Produções, 2012.

para a maioria das pessoas. A interpretação demanda talento técnico, além de uma certa imaginação e sentimento – qualidades que geralmente não existem nem mesmo entre os atores. Uma pessoa pode escrever um diálogo, mas como ele deve ser lido, seu ritmo e tempo, o que deve acontecer entre as falas – tudo deve ser omitido por razões práticas. Um roteiro com esse nível de detalhamento seria ilegível. Tento encaixar instruções relativas à locação, caracterização e atmosfera nos meus roteiros de forma compreensível, mas o sucesso dele depende da minha capacidade de escrever e da percepção do leitor, elementos não previsíveis. (BERGMAN apud CASTAÑEDA, 2012: 156)

O roteiro para Bergman era, então, uma tentativa de visualizar o filme, como se fosse um esboço, para ser transformado e apreendido como imagem. Ao escrevê-lo, o cineasta também era impelido pelo desejo de criar histórias que expressassem seus sentimentos e suas impressões acerca da realidade. Também se sentia inspirado por situações que ele vivenciou e que despertaram sua atenção.

Muitos de seus filmes tiveram como temática a morte¹⁴, pois Bergman era constantemente atormentado com a ideia da finitude de sua vida. Seu primeiro contato com a morte ocorreu na infância, quando, aos dez anos, ele acidentalmente ficou trancado no necrotério de um hospital, na sala de preparação dos corpos. Ao mesmo tempo em que ficou aterrorizado quando se deu conta de que estava sozinho com cadáveres, ele ficou bastante curioso em saber como era estar morto. Por isso, teve coragem de olhar os corpos por debaixo do lençol e tocar em um deles. A partir desse acontecimento, a morte como o silenciamento final da vida se tornou uma obsessão para Bergman.

O questionamento sobre a existência de Deus também foi muito marcante na vida dele. Como era filho de um pastor, estava acostumado aos sermões e aos hábitos da vida religiosa, que não poderiam ser contestados. Porém, com o passar dos anos, ele confrontou a crença em Deus de forma constante, o que lhe causou tristeza e tormento. Assim, fé, descrença, castigo, misericórdia e reprovação eram realidades das quais ele

¹⁴ Entre os filmes de Bergman relacionados à morte, podemos destacar *O Sétimo Selo* (1957), *Morangos Silvestres* (1957), *Gritos e Sussurros* (1972) e *Saraband* (2003).

não conseguia escapar. Ele continuava tentando encontrar sinais da presença de Deus em suas preces, que exalavam angústia, apelo, esperança e desespero. Ora Deus falava, ora Ele se calava. Posteriormente, Bergman conseguiu racionalizar esse problema e expressá-lo em seus filmes:

Para mim, problemas religiosos estão constantemente vivos. Nunca cesso de me preocupar com eles, e minhas preocupações estão presentes a cada hora de cada dia. No entanto, não me atingem num nível emocional, e sim intelectual. Emoções religiosas, sentimentalismo religioso, é algo de que me livre há muito tempo - assim espero. O problema religioso para mim é intelectual: é o problema da minha mente em relação à minha intuição. E o resultado, geralmente, é tipo uma Torre de Babel. (BERGMAN In CASTAÑEDA, 2012: 159)¹⁵

Em meados dos anos 1960, Bergman passou por uma experiência que transformou significativamente a sua crença na existência de Deus. Ele fez uma operação na qual precisou ser anestesiado e, por um equívoco, recebeu uma anestesia demasiado forte. Por ter ficado em coma por cerca de seis horas, ele teve a impressão de que tivesse morrido. Isso permitiu que ele finalmente conseguisse chegar a uma conclusão a respeito do problema:

As horas perdidas da operação me deixaram uma mensagem tranquilizante: você nasceu sem intenção, vive sem um sentido, porém o viver é 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. (BERGMAN, 2013: 216)

*O Sétimo Selo*¹⁶, escrito e dirigido por Bergman em 1957, está diretamente relacionado ao seu medo da morte e às suas dúvidas acerca da existência de Deus. É um

¹⁵ BERGMAN, Ingmar. *Por que faço filmes*. In: CASTAÑEDA, Alessandra; LUCCAS, Girard; ZACHARIAS, João Cândido (org.). *Ingmar Bergman*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Jurubeba Produções, 2012.

¹⁶ Nesse filme, encontram-se muitas das ideias desenvolvidas em obras posteriores, como o homem à procura do verdadeiro conhecimento, o medo da morte, a crise de fé e o artista agredido pela realidade. Passado na Idade Média, o filme mostra um desiludido cavaleiro, Antonious Block (Max Von Sydow) retornando das Cruzadas, depois de 10 anos de jornada sangrenta. Acompanhado de seu escudeiro Jöns (Gunnar Björnstrand), ele encontra seu país atormentado e devastado pela peste e pela fome. Após fazer sua oração matutina, Block é confrontado com a Morte (Bengt Ekerot) e a desafia a jogar xadrez, visando a ganhar tempo para escapar e para encontrar respostas para suas angústias. Para ele, sua vida tem sido de eternas buscas, caçadas e atos sem sentido ou ligações, e, por isso, necessita tanto compreender o significado de sua existência. É até hoje um dos filmes mais conhecidos de Bergman,

drama sobre a fé e é repleto de alusões bíblicas e de antigos problemas cristãos relacionados ao silêncio de Deus e à busca de um sentido para a vida. Com a obra, ele expressou suas inquietações e a convicção que tinha, na época, de que vivia em um mundo sem Deus e no qual cada ser humano tinha uma visão distorcida da realidade, por estar cercado de mentiras.



Imagem 9: A célebre dança da Morte em *O Sétimo Selo*.

O conjunto de filmes que forma a *Trilogia do Silêncio*¹⁷ (*Através de um espelho*, *Luz de Inverno* e *O silêncio*) também aprofunda as questões existenciais e tem grande

tendo a imagem da morte ficado marcada na cultura do mundo todo. Foi inúmeras vezes citado, homenageado e parodiado em séries de TV e em filmes.

¹⁷ Ganhador do Oscar de Melhor Filme Estrangeiro, *Através de um espelho* (1961) parte de um versículo da primeira carta de Paulo aos Coríntios: “Agora vemos através de um espelho, de maneira confusa, mas então veremos face a face. Agora conheço de modo imperfeito, mas então conhecerei como sou conhecido”. O filme conta a história de Karin (Harriet Andersson), que foi recentemente internada em um hospital psiquiátrico. Ela recupera-se em uma ilha do mar Báltico com seu marido, Martin (Max von Sydow), seu pai, David (Gunnar Björnstrand), que é escritor, e seu irmão mais novo, Mínus (Lars Pasagård). Assombrada por vozes estranhas e arrasada por descobrir que seu pai está se inspirando em sua doença mental para escrever seus livros, Karin desenvolve um grau severo de esquizofrenia. Ela também afirma que pode se comunicar com Deus, que assume, para ela, a forma monstruosa de um Deus-aranha. Por isso, é levada embora para o hospital em um helicóptero. David, que é um pai ausente e frio, finalmente consegue se entrosar com seu filho quando ele lhe pergunta sobre o amor de Deus.

Em *O silêncio* (1963), as irmãs Ester (Ingrid Thulin) e Anna (Gunnel Lindblom) retornam para casa depois de passarem as férias com o filho de Anna, Johan (Jörgen Lindström). Elas param em uma cidade chamada Timoka, localizada no oeste da Europa, onde elas não conseguem compreender o idioma. Por isso, se sentem completamente deslocadas. Frustrada, Anna decide ter relação sexual com um *barman*

densidade psicológica. Nele, há a predominância da simplicidade e do confronto direto com as questões que Bergman lançou sobre a incomunicabilidade dos homens com Deus e sobre a interferência divina no comportamento psicológico dos personagens. O silêncio é justificado como o silêncio de Deus, por Ele não intervir nas aflições humanas existentes. Devido a esse motivo, a trilogia é conhecida também como *Trilogia da Fé*. Posteriormente, Bergman revelou que o conceito de trilogia surgiu depois que os filmes estavam prontos, a partir de suas conversas com o cineasta e crítico Vilgot Sjöman e se concretizou quando os roteiros dos três filmes foram publicados juntos em um livro.



Imagem 10: A Trilogia do Silêncio – *Através de um Espelho*, *Luz de Inverno* e *O Silêncio*.

Os três filmes apresentam algumas variações entre si, em relação à abordagem e à construção narrativa, mantendo uma autonomia que permite que sejam vistos em ordem inversa ou mesmo em separado. Bergman os denominou de “filmes de câmera”, em analogia à música de câmera, cujas formas são reduzidas, assim como o número de instrumentos e intérpretes. O intuito era fazer filmes cujo número de personagens fosse reduzido e o tempo, limitado. São filmes simples, mas, segundo Bergman, “sob essa simplicidade, existe uma complicação nada fácil de entender”.

Reparte-se um certo número de temas entre um número restrito de vozes e de personagens, coloca-os numa espécie de nevoeiro, e faz-se um destilado disto. (BERGMAN In BJÖRKMAN, 1977: 39)

em um quarto do hotel, e deixa a cidade com seu filho, enquanto Ester, muito doente, permanece confinada em seu quarto.

Com um grande talento visual e narrativo, combinado com sensibilidade musical e perspicácia psicológica, Bergman projetou em seus filmes sua visão moral formada desde a infância pelos valores de sua família luterana e pelo estilo de vida burguês dos suecos. Também examinou de forma séria a sua produção artística e encontrou em seus filmes uma forma de terapia, pois, a partir deles comunicou-se, questionou a sua realidade, expôs suas angústias e medos, encontrou respostas e fez rupturas.

Segundo a especialista Birgitta Steene (2005), a maior parte do trabalho criativo de Bergman foi fixada em uma relativamente limitada gama de assuntos, cuja abordagem raramente se desvinculou da visão pessoal dele. Após mais de meio século com esse tipo de produção, Bergman criou um universo coeso, sobre o qual seus comentadores identificaram temas centrais, como: (1) uma sondagem existencial que se manifesta ao questionar a figura silenciosa de um deus que parece ter se retirado da vida humana; (2) um impiedoso processo de desmascaramento que revela mentiras e convenções ultrapassadas que controlam os seres humanos e seus relacionamentos, no qual a linguagem pode se tornar facilmente uma ferramenta enganosa; (3) uma representação determinista de pessoas como marionetes indefesas e desesperançosas; (4) um retrato da mulher como um arquétipo - como a personificação da força e da capacidade de sobrevivência; e (5) uma exposição do artista moderno (geralmente um homem) como egocêntrico e auto-destrutivo, frequentemente frustrado na sua profissão e atormentado por demônios (STEENE, 2005: 21). Esses temas continuaram a ser explorados por Bergman após ele ter se aposentado da carreira artística cinematográfica, e constituem uma parte essencial do seu legado.

2. Luz de Inverno

2.1 Para a glória de Deus

Ingmar Bergman teve a ideia que originou *Luz de Inverno*¹⁸ ao escutar no rádio a *Sinfonia de Salmos*, de Igor Stravinsky, durante a manhã do domingo de Páscoa de 1961. Ele teve uma visão de um homem, seu alter-ego, que vivencia uma intensa crise espiritual e, por isso, entra em uma igreja vazia, fecha-se nela para falar com Deus e receber Dele uma resposta. Passa dias e noites de procura atormentada pelo sinal da existência divina e desespera-se por não obter êxito algum. No primeiro esboço do roteiro, seriam descritos a espera, a impaciência, o desamparo e a alucinação do personagem nessa luta de sombras com o Salvador, na Idade Média. Todo o drama se passaria, então, no pequeno espaço da igreja com seu altar e retábulo, com o órgão danificado e ratos correndo por debaixo do banco. Os elementos que modificariam esse cenário seriam a transição da luz em diversos períodos do dia e todos os ruídos estranhos existentes no silêncio, como o barulho do vento e a presença dos ratos. Nas palavras de Bergman:

Meu alter-ego deixa atrás de si, hesitante, sua velha pele, nada esmorecida. Cristo é o bom pastor e eu não consigo amá-lo. Meu eu tem de odiá-lo. Meu eu abre a sepultura e desperta o Morto. Prefiro carregar a minha pesada herança de medo cósmico a me curvar à vontade de Deus, que exige de mim submissão e adoração. Cristo, o mais amado. Não é difícil sofrer quando sabemos que missão é a nossa. O verdadeiro sofrimento é conhecer o mandamento do amor, e ver como os homens no amor se enganam a si próprios e uns aos outros. Como eles profanam o amor. O maior sofrimento de Cristo deve ter sido devido à lucidez que o caracterizou. (BERGMAN, 2010: 257)

¹⁸ O título brasileiro *Luz de Inverno* e americano *Winter Light* se referem à paisagem e à atmosfera do filme, que foi gravado em uma luz invernal, cinzenta e melancólica. Também fazem alusão ao sentido filosófico de que a luz representa a clareza de algumas ideias em um mundo inserido na obscuridade. O título britânico, *The Communicants*, é o significado encontrado no dicionário para o título original, mas parece muito abstrato se comparado com a poética palavra sueca, que é um substantivo composto que significa “convidados para A Última Ceia”.

Aos poucos, o esboço se tornou uma história concreta, surgindo outros personagens e certas cenas tomando forma. Bergman se inspirou na experiência que um pastor da província de Dalécarlie havia lhe contado. Um pescador que frequentava a sua paróquia estava em crise e o procurou para conversar, porém, ele não tinha conseguido confortá-lo e o homem se enforcou no dia seguinte. O pastor considerava esse episódio como sendo um fracasso pessoal, pois se sentia profundamente culpado por não ter utilizado as palavras corretas para atenuar a crise existencial do paroquiano (BJÖRKMAN,1977 : 141).

Bergman admitiu, nas anotações de sua agenda, que só deveria iniciar a escrita do drama quando começasse a gostar de seus personagens, pois somente assim poderia compreender de forma sincera o sofrimento deles. Em *Imagens* , ele relatou que nos primeiros dias de julho partiu para Torö e lá começou a escrever o roteiro. Surpreendeu-se por ter conseguido terminá-lo no final do mesmo mês, pois acreditava se tratar de uma história difícil, justamente devido à sua simplicidade¹⁹ (BERGMAN, 2010: 259).

Assim, o mistério teatral, com uma forte problemática religiosa, modificou-se para dar lugar a uma obra vinculada aos conflitos da existência dos suecos após a Segunda Guerra Mundial e centrada em retratar de forma realista e crítica o modo como Bergman acreditava que a Igreja Luterana era conduzida em várias partes da Suécia naquela época.²⁰ Entretanto, a modificação no enredo não deixou de expressar as aflições que acompanhavam o cineasta há muitos anos e que já tinham sido exploradas em outros filmes, como *O Sétimo Selo* (1956), *Morangos Silvestres* (1957), *A fonte da donzela* (1960) e *Através de um espelho* (1961).

¹⁹ Em entrevista concedida a Stig Björkman, Tornsten Manns e Jonas Simas, Bergman detalha como foi a escrita do roteiro: “*Nós morávamos na ilha de Torö, no arquipélago de Estocolmo. Pela primeira vez, na minha vida, eu passava o verão cercado de água! Passeava na praia, voltava para casa, escrevia algumas linhas, voltava para a praia. E, pouco a pouco, o drama se transformou e tornou-se uma coisa manifesta, real, elementar e totalmente evidente*”. (BERGMAN apud BJÖRKMAN, 1977: 141)

²⁰ “*(...) Essa miséria espiritual que reinava nessas igrejas, a falta de público, a pobreza dos sermões, a indolência e a negligência de certos serviços rituais.*” (BERGMAN apud BJÖRKMAN, 1977: 141)

Bergman posteriormente reconheceu que o final de *Luz de Inverno* foi fortemente influenciado por um acontecimento que passou com seu pai, na época em que preparava o filme. Na passagem do outono para a primavera, todo o roteiro estava escrito e planejado, menos o fim. Para buscar inspiração, Bergman tinha o hábito de visitar igrejas na região de Uppland, ficar sentado na nave durante algumas horas e observar a luz caminhar. Em um domingo nebuloso de início de primavera, ele telefonou para o seu pai e o convidou a acompanhá-lo. O Sr. Erik Bergman conhecia todas as igrejas da região, pois era pastor luterano aposentado e ainda trabalhava, mas estava bem idoso e sofria de reumatismo. Mesmo assim, ele aceitou o convite e juntos foram a uma igreja na qual poucas pessoas estavam presentes e o pastor estava demorando muito para chegar. Pouco antes do horário previsto para o início do culto, eles escutaram o motor de um automóvel e o pastor entrou ofegante pela entrada principal. Sussurrou algumas palavras para o pároco e depois comunicou aos fiéis que não se sentia bem e que, por isso, tinha permissão para encurtar o serviço religioso e suprimir o ofício no altar. Detalhou que eles só cantariam os salmos, ele faria o sermão, depois voltariam a cantar e terminariam. Ele esperava algum sinal de compreensão dos paroquianos, porém, como ninguém reagiu, ele foi à sacristia vestir sua sotaina. O pai de Bergman ficou furioso com o comportamento do pastor e decidiu ter uma breve conversa com ele na sacristia. Depois de alguns minutos, apareceu o sacristão, que sorriu envergonhado ao explicar que haveria serviço de altar e comunhão, pois um colega mais velho ajudaria o pastor. Dessa maneira, o Sr. Erik assegurou o ofício no altar, antes e depois. Mais do que ter sido decisivo para o desfecho de seu filme, esse acontecimento fez com que Bergman assumisse uma nova postura em relação aos seus compromissos e à sua forma de enxergar o mundo:

Esse episódio me trouxe a solução para o final de “Luz de Inverno”, e a formulação de uma regra que tenho sempre seguido e seguiria dali em diante: Aconteça o que acontecer, devemos cumprir com nossas

obrigações. É importante para os outros e mais importante para você. Se agir assim também é importante para deus, vamos descobrir um dia. Se não há nenhum outro além de sua esperança, é importante também cumprir seu dever para com ela. (BERGMAN, 2013: 287-88)

Há um curioso fato em torno do roteiro: Bergman escreveu na capa do manuscrito finalizado as iniciais SDG, abreviatura do termo latino “*Soli Deo gloria*”, para expressar que aquela obra tinha sido realizada para a glória de Deus. Quando questionado sobre isso pelo crítico e cineasta Vilgot Sjöman, no documentário *Ingmar Bergman faz um filme*²¹, lançado em 1963, Bergman admitiu que foi presunçoso fazer o mesmo que Bach quando terminava suas composições, mas sentia que, de alguma forma, havia feito *Luz de Inverno* com esse objetivo e que, por isso, gostaria de dedicá-lo a Deus. Para ele, foi como participar da construção coletiva de uma catedral: sentia-se semelhante a um operário trabalhando de forma anônima e coletiva para a adoração a Deus.

No texto *Por que faço filmes*, Bergman explicita esse desejo em relação à sua filmografia:

As pessoas me perguntam quais são as minhas intenções com os meus filmes - meus objetivos. É uma pergunta difícil e perigosa. E quase sempre dou uma resposta evasiva: tento falar a verdade sobre a condição humana, a verdade como a vejo. Essa resposta parece satisfazer a todos, mas não está completamente correta. Prefiro descrever o que eu gostaria que fosse o meu objetivo.

Existe uma velha história sobre como a Catedral de Chartres foi atingida por um raio e pegou fogo. Então, milhares de pessoas vieram de todos os pontos cardeais, como uma enorme procissão de formigas, e juntas começaram a reconstruir a catedral como era originalmente. Elas trabalharam até a construção estar pronta - mestres de construção, artistas, operários, palhaços, nobres, padres, burgueses. Mas todos permaneceram anônimos, e até hoje ninguém sabe quem reconstruiu a Catedral de Chartres.

Independente das minhas próprias crenças e dúvidas, que não são importantes nessa relação, a minha opinião é que a arte perdeu seu ímpeto criativo básico no momento em que foi separada da adoração. Cortou o cordão umbilical e agora vive sua própria vida estéril, gerando-se e degenerando-se. Antigamente, o artista permanecia desconhecido e sua obra era para a glória de Deus. Ele vivia e morria sem ser mais ou menos importante do que outros artesãos; “valores eternos”, “imortalidade” e

²¹ O documentário, produzido para a TV sueca, acompanha toda a realização de *Luz de Inverno*, desde a escrita do roteiro até a estreia nos cinemas, e é dividido em quatro partes. O comentário sobre a dedicatória do filme a Deus está presente no final da primeira parte do filme, “Manuskript” (36 min.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8GJXFWIneYA>

“obra prima” eram termos que não se aplicavam. A habilidade de criar era um dom. Em tal mundo florescia a segurança invulnerável e a humildade natural.

Hoje o indivíduo se tornou a forma mais elevada, e a maior desgraça, da criação artística. A menor das dores ou feridas do ego é examinada sob um microscópio como se fosse de eterna importância. O artista considera seu isolamento, sua subjetividade, seu individualismo, quase sagrado. Assim, finalmente, nós nos reunimos num grande galinheiro, onde cacarejamos sobre a nossa solidão, sem nos escutarmos e sem percebemos que estamos sufocando o outro até a morte. Os individualistas olham nos olhos dos outros e negam suas existências. Andamos em círculos tão limitados por nossas próprias angústias que não conseguimos mais distinguir entre o que é verdadeiro e falso, entre o capricho de um gângster e o ideal mais puro.

Assim, se me perguntarem o que eu gostaria que fosse o propósito geral dos meus filmes, eu responderia que quero ser um dos artistas da catedral da grande planície. Quero esculpir uma cabeça de dragão, um anjo, um demônio - ou talvez um santo - de pedra. Não importa qual; é o sentimento de satisfação que conta. Independente do que eu acredite ou não, sendo cristão ou não, interpretaria a minha parte na construção coletiva da catedral. (BERGMAN In CASTAÑEDA, 2012: 159 – 160)²²

Após a realização de *Luz de Inverno*, Bergman declarou que o filme representou para ele uma vitória moral e uma arrancada. Ele expôs e problematizou as suas próprias angústias e inquietações, fazendo com que fosse rompido o conflituoso debate religioso presente desde sua infância. Bergman se desfez da sua antiga concepção de Deus, a de um deus paternal, que lhe dava segurança. O filme se configura, então, como um processo de questionamento de Bergman acerca de suas convicções. Nas suas anotações, transcritas em *Imagens*, ele afirmou:

Com “Luz de Inverno” eu me despedi do debate religioso e apresentei o resultado, o que talvez seja de menos importância para os espectadores do que para mim. O filme é como uma laje de sepultura que coloco sobre um conflito doloroso que, em minha consciência, se manteve em carne viva grande parte da minha vida. As imagens de Deus foram destruídas sem que meu sentimento de ser humano, portador de um destino sagrado, tenha esvaecido. Com este filme, ponho um ponto final no problema. (BERGMAN, 2010: 30).

²² BERGMAN, Ingmar. *Por que faço filmes*. In: CASTAÑEDA, Alessandra; LUCAS, Girard; ZACHARIAS, João Cândido (org.). *Ingmar Bergman*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Jurubeba Produções, 2012.

2.2 *Um domingo no vale das lágrimas*

Se Deus não existe, isso realmente faria alguma diferença?

Luz de Inverno se passa em um dia de domingo cinzento de novembro, ao meio-dia, durante o intenso inverno sueco. O pastor luterano Tomas Ericsson celebra um culto em uma igreja pequena e quase vazia no vilarejo de Mittsunda. Apesar de doente, devido a uma forte gripe, ele também celebrará um culto em Frostnäs, três horas mais tarde. A jornada até esse destino promove um movimento de consciência de Tomas acerca de si mesmo, fazendo com que ele se confronte com a escuridão na qual está imerso, devido à crise de sua fé, e decida racionalmente sobre qual caminho seguir no que concerne à religião e aos seus relacionamentos interpessoais.

A vida de Tomas se desenrola sem amor, sem quaisquer relações humanas significativas para ele, em uma perturbadora solidão. A morte de sua esposa completa quatro anos e, desde então, ele vive como se estivesse encurralado em uma prisão. A ausência da companheira fez com que ele se tornasse consciente de sua fé e se questionasse com muita frequência sobre suas convicções e sobre o sentido de sua vida religiosa. Desde então, ele tem a impressão de que Deus está cada vez mais distante e silencioso. Devido a todo o seu sofrimento, ele não consegue deixar de se indagar algo que o angustia muito e o desespera: será mesmo que Ele existe?

Tomas havia decidido ser pastor para realizar o sonho dos pais e, na época em que foi ordenado, tinha fé em uma imagem particular de um deus paterno, que lhe dava respostas agradáveis e tranquilidade. Com sua companheira, ele viveu sob o princípio de que Deus era amor e amor era Deus. Ela adoeceu e o sofrimento dela fortaleceu o relacionamento dos dois, criando nele uma falsa impressão de realidade e de segurança. Apoiado por essa ilusão, ele elaborou uma mensagem religiosa fundamentada no amor e iniciou uma série de sermões na região, conquistando, assim, os paroquianos com a sua

simpatia e com o equilíbrio, força e caridade que ele aparentava ter. Entretanto, a morte da esposa apagou a imagem de seu Deus paternal e Tomas tornou-se um cumpridor amargurado de seus deveres. Ele constatou que não tinha mais motivos para continuar vivendo e chegou a considerar, por diversas vezes, a opção pelo suicídio. Porém, decidiu seguir em frente para servir a sua paróquia e fazer algo em sua vida que ele considerasse útil.

Por mais que tentasse, Tomas ainda não conseguiu superar o falecimento de sua mulher. Ele manteve por dois anos um relacionamento descompromissado com Märta Lundberg, a professora substituta da escola do vilarejo. Os dois se encontravam com frequência devido a suas profissões, e o inverno, o silêncio e a solidão em que ambos viviam, bem como o desejo mútuo de contato, levaram a unir-se. O caso deles era marcado pela dificuldade de comunicação e de compreensão e, também, pela não reciprocidade de sentimentos. Tomas mantinha a relação para amenizar a solidão que o sufocava e para tentar preencher o vazio deixado pela sua cônjuge. Ele nunca gostou de Märta e fica bastante irritado com a presença dela, tratando-a com desprezo. Entretanto, ela o ama com todas as suas forças e ainda deseja encontrar formas de expressar o seu amor e de servi-lo.

Märta não acredita em Deus e desconsidera a existência de qualquer coisa vinculada ao transcendente. Porém, vai à missa e comunga para estar perto de Tomas e para demonstrar o seu imenso carinho por ele, pois ainda tem esperanças de que o relacionamento continue e que ele finalmente ele reconheça e admita a importância dela na vida dele.

O filme inicia com Tomas celebrando o sacramento da Eucaristia em uma igreja em Mittsunda, na qual poucos paroquianos estão presentes. Entre eles, Märta, o atormentado pescador Jonas Persson e Karin, sua esposa grávida, o ajudante do

sacerdote, Algot Frövik, e o sacristão Knut Aronsson. Há uma atmosfera de angústia, melancolia, resignação e incredulidade na igreja. Os paroquianos não demonstram partilhar de um sentimento de plenitude diante da palavra divina. Eles parecem passivos e cantam os salmos com pouca intensidade, sem se sentirem tocados pelo forte significado da celebração religiosa. Tomas está visivelmente com a saúde fragilizada e celebra o culto de forma ensaiada, sem emoção. É como se ele não conseguisse disfarçar a dura contradição em que vive: ele, o representante de Deus na Terra, não consegue mais ver sentido naquilo que professa. Além disso, o organista Fredrik Blom demonstra impaciência e descaso, pois olha, frequentemente, as horas em seu relógio e age como se estivesse incomodado com a demora. Durante essa longa cena, o ato religioso é detalhado com realismo. No momento em que Tomas reza o Pai Nosso, são mostradas locações exteriores à igreja, evidenciando que a cidade está vazia e coberta por neve.



Imagem 11: O pastor Tomas Ericsson celebra o culto.



Imagem 12: A igreja de Mittsunda com poucos fiéis.



Imagem 13: O corpo de Cristo.



Imagem 14: Os comungantes.



Imagem 15: Melancolia durante o culto.



Imagem 16: Solidão em Mittsunda.

Após o culto, na sacristia, o sacristão Knut Aronsson conta na frente do pastor o pouco dinheiro recebido no ofertório. Ele aproveita o momento para expressar sua preocupação com o estado de saúde de Tomas e sugere que ele não faça a celebração na outra cidade. Acrescenta que ele deveria contratar os serviços de uma empregada para ajudá-lo - uma pessoa indicada para isso seria Märta, pois ela sempre demonstrou muita disponibilidade para servi-lo. Tomas rejeita as recomendações de Knut, pois considera ser necessário celebrar o culto, já que o outro reverendo está viajando, e garante que consegue realizar seus afazeres sem precisar do auxílio de ninguém. O ajudante Algot Frövik, que tem um grave problema de saúde que o faz sentir dores constantemente, entra na sacristia e tenta manter um diálogo com o pastor, mas não obtém sucesso, pois é tratado com muita rispidez. Depois de hesitar, ele expressa o seu desejo de conversar sobre um assunto importante, ao que Tomas responde ser possível depois do próximo culto. Frövik garante que estará na igreja uma hora antes para ligar o aquecedor e retirar-se, desconcertado pela frieza com que foi tratado.

Por estar muito cansado e debilitado, o pastor adormece, mas pouco tempo depois é informado que o casal Persson deseja conversar com ele. Na verdade, Jonas é quem precisa de seus conselhos e de seu apoio espiritual, mas se recusa a dizer qualquer palavra. Karin, que está grávida do quarto filho, revela angustiada que o pescador, desde que leu nos jornais sobre o possível armamento da China com bombas atômicas, ficou perturbado com a ideia de uma iminente guerra nuclear e, conseqüentemente, com o fim do mundo. Afinal, se Deus realmente existe, por que Ele permitiria que algo tão bárbaro aconteça e extermine pessoas inocentes?

Tomas não sabe o que responder ao casal, pois está consciente da gravidade da situação e tem incerteza nas palavras divinas. Mas afirma: “Todos sentem este medo, de certa forma. Temos que confiar em Deus.”.



Imagem 17: Jonas finalmente olha para o rosto de Tomas e demonstra saber que o pastor não acredita no que professa.



Imagem 18: O pastor tenta se expressar de forma que convença o paroquiano sobre o poder de Deus sobre a Terra, mas falha.

Tomas tenta acalmar Jonas, mas já não consegue mais enxergar algum sentido para a vida e tem dificuldade para compreender se há mesmo um deus que conduz a humanidade. Seu Deus está silencioso e parece tê-lo abandonado:

Vivemos nossas vidas simples e atrocidades ameaçam a segurança do nosso mundo. É tão opressivo e Deus parece tão distante. Me sinto tão impotente. Não sei o que dizer. Compreendo seu desespero, mas devemos continuar vivendo.



Imagem 19: Tomas persiste em argumentar, mas se sente incapaz. Jonas percebe sua insegurança.

Frustrado com as palavras do pastor, Jonas rompe o pesado silêncio e questiona porque deve-se continuar vivendo. Tomas fica assustado com aquela pergunta e não consegue lhe dar uma boa justificativa. Jonas percebe a incapacidade do pastor para lhe dar argumentos plausíveis de que a vida vale a pena ser vivida. Decide, então, não incomodá-lo mais com aquele assunto, já que conclui que não há algo que possa ser feito.

Karin percebe o desconforto dos dois e sugere que seu marido a leve para casa e depois volte à igreja, o que ele aceita. Enquanto aguarda o retorno dele, Tomas vai até a janela e observa o casal indo embora de carro. Ele pega a carta de Märta, que chegou no dia anterior, e começa a tirá-la do envelope, mas desiste de lê-la. Vai até o altar e olha para Jesus Cristo pregado na cruz e despreza a imagem, chamando-a de ridícula.

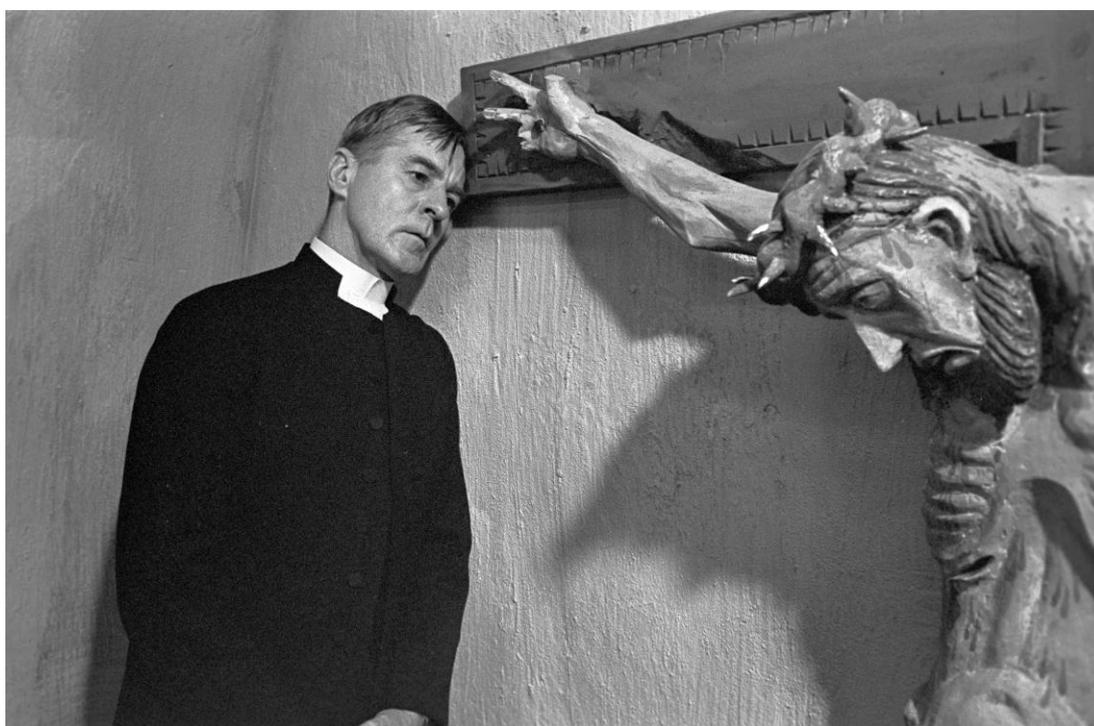


Imagem 20: Tomas ao lado do crucifixo na igreja de Mittsunda, sofrendo de sentimentos de inadequação e de falta de fé.

Märta chega à igreja e oferece a Tomas café para aliviar o forte frio. Ele recusa a gentileza e a trata com grosseria. Ela tenta conversar, mas ele lhe dá pouca atenção e lhe avisa que está esperando uma pessoa chegar a qualquer momento. Märta percebe sua irritação e indaga sobre o que o incomoda. Ele afirma que ela não se interessaria pelo problema, mas após muita insistência dela, revela que Deus está silencioso. Ele lhe conta sobre a visita do casal Persson e acrescenta que tinha plena consciência de que cada palavra que falasse poderia ser decisiva para a solução dos problemas de Jonas. Demonstra se sentir bastante culpado pelas bobagens que considera ter dito. Entretanto, Märta não atribui importância ao acontecimento, pois crê que Deus nunca existiu. Segundo ela, não há problema algum se Jonas não aparecer, pois, assim, Tomas poderá descansar e ler a carta que ela escreveu. Ao invés de tranquilizar as aflições de Tomas, ela preocupa-se com o bem-estar físico dele. Tenta fazer demonstrações de afeto e lhe fala para se casar com ela, mas ele recua e evidencia que a presença dela o incomoda e o enoja. Ela fica magoada com tamanha hostilidade e vai embora, controlando-se para não chorar.



Imagem 21: Märta lamenta a solidão: “Mais um domingo no vale das lágrimas”.

Tomas se angustia ao esperar o retorno de Jonas, pois acredita que o que falou não o convenceu e teme que ele não queira mais continuar a conversa. Ele olha para o exterior através da janela, confere o horário de seus relógios e anda inquieto. O som dos ponteiros domina o ambiente de forma opressora. Tomas decide, então, ler a carta de Märta enquanto aguarda. Antes de abrir o envelope, pega fotos de sua falecida esposa e expressa ternura ao se lembrar dela. Tomas finalmente lê a carta, que está carregada de submissão e devoção. Ele lê em voz alta: “Temos dificuldade em conversar um com o outro. Somos ambos tímidos. E eu tendo a cair no sarcasmo.”. Nesse momento, Märta fala o que está escrito, em outro tempo e espaço e sem os óculos. Ela revela sua força, seu desejo de salvar Tomas com seu amor e sua imensa agonia por não conseguir expressar tudo o que sente:

É por isso que estou escrevendo. Tenho algo importante a dizer. Lembra-se no último verão quando tive aquelas feridas nas mãos? Uma noite estávamos na igreja arrumando as flores no altar para uma crisma. Lembra-se do tanto que eu estava mal? Minhas mãos estavam enfaixadas e coçavam tanto que eu não podia dormir. A pele se abriu e as minhas palmas estavam em carne viva. Estávamos ocupados com margaridas e centáureas, não me lembro bem e eu me sentia bem. De repente fiquei brava com você e o desafiei lhe perguntando se realmente acreditava no poder da oração. Você respondeu que sim. Num tom hostil eu lhe perguntei se havia rezado pelas minhas mãos, mas você não havia pensado nisso. Eu melodramaticamente lhe pedi que o fizesse naquele momento. Estranhamente você concordou. Sua complacência me enfureceu e eu arranquei as ataduras. Você se lembra do resto. A visão daquelas feridas abertas o afetou muito. Você não conseguiu rezar. Toda a situação o enjoava. Depois eu o entendi, mas você nunca me entendeu. Já estávamos há um tempo juntos na época. Quase dois anos que representou pelo menos algo diante de nossa pobreza sentimental. Nossas carícias e nossas fracassadas tentativas de disfarçar a falta de amor entre nós.

Quando as feridas se espalharam pelo couro cabeludo, logo percebi como você me evitou. Você me achou repugnante, apesar de tentar não me magoar.

Então as feridas se espalharam para minhas mãos e pés, e nosso relacionamento acabou. Aquilo foi um choque para mim. Eu tinha que encarar o fato de que nós não nos amávamos. Não havia como fugir daquele fato ou não tentar enxergar.

Tomas, eu nunca acreditei na sua fé. Principalmente por nunca ter sido torturada por aflições religiosas. Minha família não cristã se caracterizava pelo carinho, união e alegria. Deus e Jesus existiam somente como noções vagas. **Para mim, sua fé é obscura e neurótica. E de certa forma cruelmente esgotada de emoção, primitiva. E uma coisa em particular eu nunca fui capaz de entender: sua peculiar indiferença para com Jesus Cristo.**

E agora vou lhe falar sobre preces atendidas. Pode rir se quiser. Pessoalmente, não acredito que as duas coisas estejam ligadas. A vida já é confusa sem levarmos em conta o lado sobrenatural. Você ia rezar pelas minhas mãos, mas as feridas lhe causaram repulsa, algo que depois você negou. Fiquei louca e tentei provocar você.

Nesta parte do filme, tem-se um *flashback* do que aconteceu na igreja. Märta está ao lado do pastor, enquanto rezam. Ela se irrita e grita: “Silêncio! Silêncio! Já que você não pode rezar por mim, eu mesma o farei!”. Com raiva, ela arranca as ataduras e ora: “Deus, por que me criou tão eternamente insatisfeita? Por que devo eu perceber o quanto sou desgraçada? Por que devo sofrer tanto por minha insignificância? **Se há propósito para o meu sofrimento, então me diga, para que eu possa suportar a minha dor sem reclamar.** Sou forte. Você me fez tão forte. Tanto em corpo quanto em espírito... Mas nunca me deu uma tarefa digna da minha força. **Dê sentido para a minha vida e eu serei uma escrava obediente.**”. E volta para a narração da carta:

Este outono eu percebi que minhas preces haviam sido atendidas. Rezei para purificar minha mente e consegui. Percebi que amo você. Rezei para usar minha força em alguma tarefa e obtive uma. Esta tarefa é você. São estes os pensamentos que passam por uma mente quando o telefone não toca e tudo está escuro e solitário. **O que me falta é a capacidade para lhe mostrar meu amor. Não sei como fazer isso. Tenho sofrido tanto que até pensei em rezar mais. Mas ainda tenho um pouco de amor próprio apesar de tudo.**

Meu querido Tomas, esta carta acabou ficando longa. Mas consegui escrever aquilo que nunca ousei lhe dizer quando estava em meus braços. Eu te amo. E vivo por você. Me possua e me use. Sob todo meu falso orgulho e ar de independente, só tenho um desejo: poder viver por alguém. É tão difícil... Quando penso nisso, não vejo como serei capaz de conseguir. Talvez seja tudo um erro. Diga-me que não estou errada. Eu te amo.



Imagem 22: O intenso monólogo de Märta.



Imagem 23: Flashback de Märta clamando a Deus por alguma tarefa digna da força dela.

Tomas fica fortemente incomodado com a carta e decide cochilar outra vez. De repente, ele acorda e se depara com Jonas parado em sua frente. Admite ficar contente com o retorno dele e, sem querer lhe repreender, revela que foi uma longa espera. Jonas se desculpa pelo atraso e Tomas tenta iniciar uma conversa para saber mais sobre os fatores que motivaram seu conflito interior. Ele lhe faz perguntas relativas ao seu trabalho, à sua situação financeira, ao seu estado de saúde e à esposa. Jonas, entretanto,

dá-lhe respostas curtas, não olha nos olhos dele e deixa claro que ele está desesperado por causa da notícia de que a China pode, a qualquer momento, destruir todo o mundo com a bomba atômica. Ao contrário do que talvez ele esperava ouvir, o pastor não possui nenhuma esperança para lhe oferecer. Ele também tem a impressão de que a humanidade está totalmente perdida e sem nada que possa fazer sentido:

Ouçá, Jonas. Serei franco com você. Sabe que minha esposa faleceu há quatro anos. Eu a amava. Minha vida estava acabada. Eu não tenho medo de morrer e não tinha motivo para continuar vivendo. Mas eu continuei. Não por mim, mas para ser útil. Tinha grandes sonhos. Queria realizar algo importante na vida. Aquelas ideias que se tem quando jovem. Não conhecia a maldade ou a crueldade. Quando fui ordenado, era totalmente inocente. Então tudo aconteceu de uma vez. Fui pastor em Lisboa durante a guerra Civil na Espanha. Me recusava a ver o que estava acontecendo. **Me recusava a ver a realidade. Deus e eu vivíamos num mundo organizado onde tudo fazia sentido.** Quero que saiba que não sou um bom sacerdote. **Tinha fé numa imagem improvável e particular de um deus paterno. Um deus que amava a humanidade, mas a mim acima de tudo.** Percebe que monstruoso erro eu cometi? Um sacerdote ignorante, infeliz e ansioso. **Fazia minhas preces para um deus-eco que me dava respostas agradáveis e bênçãos tranquilizadoras. Toda vez que confrontava Deus com questões reais, percebia que Ele se transformava em algo feio e revoltante. Um Deus-aranha, um monstro. Então tentei colocá-lo a parte da vida, mantendo a imagem que tenho Dele só para mim. A única pessoa a quem mostrei meu deus foi minha esposa. Ela me apoiou, me incentivou e me ajudou. Tapou os buracos. Nossos sonhos.**



Imagem 24: Tomas conversa com Jonas para tentar compreender melhor as causas do sofrimento dele.



Imagem 25: Tomas se excede e compartilha as suas angústias.



Imagem 26: Jonas fica ainda mais atormentado com as palavras de Tomas.

Jonas se sente desconfortável com o desabafo e se levanta para ir embora. O pastor tenta persuadi-lo a não partir, afirmando que deseja esclarecer que é infeliz, para que Jonas perceba que há mais pessoas que têm consciência de que vivem em um mundo de trevas. O pescador repete que precisa ir embora por causa de sua

esposa, mas Tomas continua insistindo. Enquanto Jonas permanece em pé, aflito e evitando encará-lo, Tomas vai até a janela e fala:

Vamos conversar com calma. Me perdoe por falar de forma tão confusa, mas de repente isso tudo veio à tona. **Se Deus não existe, isso realmente faria alguma diferença? A vida se tornaria compreensível. Seria um alívio. E a morte seria a extinção da vida. O fim do corpo e do espírito. Crueldade, solidão e medo: todas estas coisas seriam claras e transparentes. O sofrimento é incompreensível, portanto não exige explicação. Não existe um criador. Nenhum provedor da vida. Nenhum desígnio.**

Ao longo de sua fala, Tomas se coloca ao lado de Jonas, que fica ainda mais reflexivo e atormentado por causa da forte declaração do pastor. Então ele vai embora sem se despedir. Tomas vai até a janela e olha para o horizonte, pensativo. A câmera se aproxima de seu rosto em um *superclose*. A sutil transição da luz pode permitir a interpretação que ele passou alguns instantes nessa posição e que ele finalmente conseguiu enxergar com clareza a sua realidade. Ele indaga, assim como Jesus Cristo em seu grito de clamor antes de entregar, na cruz, o seu espírito ao Pai: “**Deus, por que me abandonastes?**”. A câmera se afasta lentamente de seu rosto. Tomas olha para baixo e depois volta-se para a janela.



Imagem 27: Tomas finalmente consegue ter consciência de sua escuridão e de seu desamparo.

Tomas sai da sacristia, passa pela imagem de Jesus Cristo na cruz, sem se voltar a ela, e, enquanto isso, Märta o observa e recua até chegar ao altar. Ela se encosta à parede, ao lado de uma grande janela, e Tomas caminha em sua direção. Neste momento, o sino da igreja toca algumas vezes e Tomas tosse muito e se curva ao chão. Lentamente, ele levanta a cabeça e declara para Märta: **“Eu sou livre, verdadeiramente livre”**. Märta se apressa para abraçá-lo e confortá-lo. Ela beija seu rosto dezenas de vezes enquanto ele chora. Ele fala de forma desesperada que teve esperanças de que tudo não seriam ilusões, sonhos e mentiras. Märta o acolhe, com muito carinho. Então ele se recompõe, assoa o nariz e lhe avisa que tem que se preparar para o culto em Frostnäs, pois começará em pouco tempo. Märta fala que também irá, mas ele recusa a companhia dela. Ele se levanta e ela o olha com tristeza.



Imagem 28: O consolo de Märta e a luz de inverno através da janela.

Uma senhora que estava no culto entra aflita na igreja e comunica ao pastor que os meninos de um homem chamado Friedkisson encontraram Jonas morto, logo depois da colina, e informaram imediatamente às pessoas próximas. O pescador se suicidou com um tiro na cabeça, e o delegado agora está no local, cuidando do caso. Tomas se retira do altar e as duas mulheres se olham, buscando compreender a reação dele. Ele volta vestido para o forte inverno e sai da igreja em silêncio. Märta corre atrás dele e esboça uma tentativa de falar algo, mas desiste. Ele entra no carro e vai até o local do suicídio.

Tomas encontra mais pessoas ao redor e observa Jonas caído no chão, junto a um rifle. Ele ajuda o delegado e seus subordinados a cobrirem o corpo com uma grande lona. O oficial lhe pede que cuide do cadáver até que o carro responsável chegue, o que ele aceita. Tomas observa por muito tempo Jonas e fica profundamente abatido com a morte dele, pois se dá conta do fracasso que é a sua vida e sente que fez tudo errado, desde o início. Quando ele vê Märta se aproximar, faz um sinal para ela se afastar. Então, ela o espera no carro. Quando os funcionários chegam, Tomas os auxilia a colocar o corpo no transporte. Eles se despedem e Tomas vai embora com Märta.



Imagem 29: A evidência do fracasso de Tomas como sacerdote.

Tomas a deixa em casa e, antes de ela sair do carro, pergunta se ela tem aspirina e ela confirma que sim e acrescenta que também tem xarope. Ela o convida para entrar e ele a espera, então, na sala de aula, pois a tia dela está em casa.

Enquanto Tomas aguarda sentado em uma das carteiras dos estudantes, um dos alunos de Märta, Johan Strand, entra na sala de aula, acompanhado de um cachorro. Tomas cumprimenta o garoto, e inicia com ele uma conversa forçada. Pergunta quem são seus pais, qual é a idade dele e o motivo de ele estar na escola no domingo. Ele lhe responde de forma muito objetiva e lhe fala que está lá por ter esquecido algo na carteira. Ele pega, então, uma revista que estava dentro da mesa. Tomas se recorda que o irmão mais velho do menino será crismado naquele ano e lhe pergunta se também fará aulas de catecismo. Ele diz que não, mas não sabe por que. Tomas lhe pergunta se o irmão dele acha chato e ele afirma que também não sabe. Eles se despedem e o menino vai embora. Na saída, ele encontra com Märta e ela lhe pergunta a razão de sua visita e como o seu irmão está de saúde. Ela, então, manda lembrança aos pais dele e ele sai.

Märta vai ao encontro de Tomas carregando uma bandeja com remédios. Ela lhe dá o xarope na boca e lhe oferece também um remédio para gargarejo que sempre cura a dor de garganta de sua tia. Ele, porém, recusa e, ela dá a aspirina que ele havia pedido. Ela lhe oferece água gelada e ele também recusa. Ele se incomoda com a preocupação excessiva de Märta. Ela fica desconcertada e desabafa, expressando que ele está muito hostil e que às vezes dá a impressão que ele a odeia. Apesar disso, ela pergunta se pode ir com ele a Frostnäs. Ele dá a entender que não, pois avisa que vai antes à casa dos Persson para falar com a viúva, mas ela insiste, falando que pode esperar no carro. Como ele não deseja a companhia dela, avisa-lhe que está passando por um momento

delicado, no qual precisa ficar sozinho. Ela percebe a grosseria e pergunta se ele está querendo se livrar dela. Ele tenta evitar a conversa, deixando claro que está sem forças para discutir sobre tal assunto naquele momento. Ela insiste e tem uma postura servil diante da situação: afirma que não é gentil o suficiente com ele, que deveria dar mais atenção aos sonhos dele, que é muito autoritária. Ele se impacienta com a submissão dela e declara que tudo que ela está falando é banalidade. Para acabar de uma vez por todas com o “romance”, ele inventa que se sente humilhado com os boatos sobre o caso deles que as pessoas espalham pelo vilarejo. Märta não parece acreditar muito nessa justificativa e lhe dá uma solução que ela considera simples e óbvia: o casamento. Como a última coisa que ele quer na vida é se casar com ela, ele nega essa proposta e, em consequência, ela desaba em lágrimas. Ele analisa a situação e decide ser franco com ela, porém, acaba se excedendo e expõe de forma cruel a não reciprocidade existente na relação dos dois:

Tomas (sem olhar para ela): Achei que havia encontrado uma boa desculpa. Toda aquela conversa sobre a reputação de um pastor. Mas você não acreditou. Eu entendo, pois era mentira. O verdadeiro motivo é que não quero você.

Märta o escuta atentamente e o olha de forma triste.

Tomas (se dirigindo a ela): Ouviu o que eu disse?

Märta: Claro que ouvi.

Tomas (olhando para ela): Estou cansado dos seus cuidados. Da sua preocupação excessiva, dos seus conselhos e seus castiçais e toalhas. Estou cansado da sua visão limitada. Das suas mãos inábeis. Sua ansiedade. Suas demonstrações tímidas de afeto. Você me força a me ocupar com a sua condição física. Sua má digestão. Suas feridas. Suas menstruações. Suas faces queimadas pelo frio. De uma vez por todas tenho que fugir destas trivialidades idiotas. **Estou cansado disso tudo. De tudo que tem a ver com você.**

Märta (arrasada): Por que você nunca me disse isso antes?

Tomas: Por causa da minha educação. Fui ensinado a considerar as mulheres como seres superiores. Criaturas admiráveis, mártires incontestáveis.

Märta: E a sua esposa?

Tomas: Eu a amava. Ouviu? Eu a amava. E eu não amo você porque ainda amo a minha esposa. Quando ela morreu, eu também morri. Não me importo com o que aconteça comigo.

Märta se cala e o encara.

Tomas: Estou sendo claro? Eu a amava e ela era tudo que você jamais poderia ser, mas insiste em querer ser. O jeito como tenta imitá-la é uma paródia horrível.

Märta (indefesa): Eu nem a conheci.

Tomas (torturado): É melhor eu ir embora antes que eu diga insensatezes ainda piores.

Märta (chocada): Haveria piores insensatezes?

Tomas fica em silêncio. Märta retira os óculos, enxuga as lágrimas dela, coça os olhos e funga. Tomas se irrita com tais gestos.

Tomas: Pare de esfregar os olhos assim.

Märta (resignada): Desculpe.

Ela o encara.

Tomas: Pode olhar o quanto quiser. Eu aguento.

Märta: Eu mal enxergo sem os óculos. (Ela dá um sorriso forçado e irônico) Você está indefinido e seu rosto é apenas uma bolha branca. Você não é real. (Pausa)

Märta (para si própria): Vejo que fiz tudo errado. Desde o início.

Tomas (torturado): Tenho que ir. Preciso falar com a Sra. Persson.

Märta(desvairada e sem olhar para ele): **Todas as vezes que o odiei, transformei o ódio em compaixão. Você não conseguirá viver sozinho. Não sobreviverá, Tomas. Nada pode salvá-lo. Você se odiará até a morte.**

Tomas fica enfurecido com Märta e avança na direção dela, pegando no braço dela com força.

Tomas: Por que não fica quieta? Por que não me deixa em paz? Por que não cala a boca?



Imagem 30: Mårta percebe que a relação deles foi um erro desde o início e se lamenta por isso.



Imagem 31: Mårta fica paralisada com a agressividade de Tomas.

Tomas se dirige até à porta e, durante esse breve instante, reflete um pouco sobre a situação e imagina que sua vida seria ainda mais difícil sem Mårta. Hesita sair e volta arrependido pelo que disse. Ele lhe pergunta, então, se ela quer acompanhá-lo à casa dos

Persson. Märta estranha essa mudança repentina de ideia e levanta o olhar. Questiona, com dureza, se ele realmente deseja sua companhia ou se está fazendo esse convite por medo, provavelmente da solidão. Ele se irrita e fala para ela pensar o que quiser, mas que está pedindo mesmo que ela vá. Ela aceita, resignada, afirmando que não tem escolha.²³

Märta coloca os óculos, levanta-se, deixa a bandeja em cima de um banco e coloca as suas vestes de inverno. Grita avisando à tia que voltará mais tarde. Como ela não responde nada, Märta infere que ela está dormindo, e sobe para checar se a chama do fogão está desligada. Tomas sai e a espera fora da casa. Quando ela chega, ele lhe dá a chave do carro e ela dirige.

Eles vão até a casa do casal Persson, para Tomas dar a Karin a notícia do suicídio, e Märta o espera no carro. Ele entra e avisa à viúva que Jonas deu um tiro em si mesmo e que o levaram para o hospital, mas ele não conseguiu sobreviver. Ela recebe a notícia com frieza, e fala para si mesma que agora está só. Provavelmente imagina que enfrentará inúmeras dificuldades para cuidar dos quatro filhos sem o apoio do marido. O pastor se oferece a ler um trecho da Bíblia com ela para que se sinta confortada espiritualmente nesse momento tão difícil, mas ela recusa. Quando ela está saindo da sala para contar a tragédia às crianças, Tomas se dispõe a ajudá-la no que for necessário e esclarece que conversou com Jonas, mas não tinha muito a ser feito. Ela confia na palavra dele e o tranquiliza. Ele vai embora e a observa, pela janela, ter dificuldades para contar aos seus filhos sobre o suicídio do marido.

²³ Sobre essa cena, Bergman afirmou: *“O que se passa aqui é uma espécie de drenagem. Não só para ele como para ela também. Ele solta a língua, enquanto ela está sentada ali, desprotegida. Depois Märta compreende que não tem razão, que houve um egoísmo brutal no tumulto sentimental que vivera.”*. (BERGMAN, 2010: 268)



Imagem 32: Karin Persson sente medo e insegurança.

Märta e Tomas seguem viagem. Enquanto ela dirige, ele permanece em silêncio, olhando para frente. Eles são obrigados a parar em uma passagem de nível e Tomas revela que decidiu seguir carreira eclesiástica para realizar o sonho de seus pais. Märta apenas escuta. Nesse instante, passa diante deles um trem com vagões de carga que se assemelham a enormes caixões, e tem-se, na cena, um forte ruído do sacolejar e do apito do trem.²⁴



Imagem 33: O momento da revelação de Tomas.

²⁴ Durante todo o filme, não há trilha sonora. O grande momento de clímax acústico ocorre nessa cena, com o apitar do trem, seguido pelo silêncio do casal e pelo toque dos sinos da igreja.



Imagem 34: “Caixões”.

Eles chegam à igreja em Frostnäs, à hora do crepúsculo, e caminham calados, um ao lado do outro, enquanto o sino toca várias vezes. Quando entram, Algot Frövik está acendendo as velas, pois ele acredita que a luz elétrica atrapalha o espírito de reverência, essencial para a celebração religiosa. Ele se justifica pelos sinos terem tocado alguns segundos a mais: atrapalhou-se ao colocar as velas, provavelmente devido ao defeito de fábrica e à sua lentidão causada pela sua doença. Depois que Tomas se dirige à sacristia, Frövik continua falando a Märta sobre o seu costume de deixar a igreja na penumbra até pouco antes de os sinos tocarem, em respeito a Deus, mas ela nada fala. Ela se senta em um dos bancos da igreja e aguarda o início do culto.



Imagem 35: Silêncio e introspecção ao chegar na igreja em Frostnäs.

Na sacristia, Tomas se recorda que Frövik gostaria de conversar com ele. Ele confirma e diz se tratar de uma questão urgente. Certa vez, o pastor lhe sugeriu que lesse para se distrair de suas dores. Ele seguiu o conselho e começou a ler o Evangelho. Está na passagem da paixão de Cristo e, desde então, suas dores pararam e ele tem pensado bastante sobre o sofrimento de Cristo. Por esse motivo, considerou importante discutir sobre as suas impressões. Ele acredita que é um equívoco enfatizar o seu sofrimento físico, pois foram breves, cerca de quatro horas, e, em sua opinião, não foram assim tão ruins – ele mesmo acha que sofreu tanto quanto Jesus. Ele associa o imenso sofrimento de Jesus Cristo a outra dor: a de se sentir desamparado por todos aqueles que ele amava, inclusive por Deus:

Sinto que ele sofreu muito mais em outro aspecto. Talvez eu esteja errado. Mas pense em Getsêmani, pastor. Todos os discípulos de Cristo adormeceram. Eles não haviam entendido o sentido da última ceia. E quando os guardas chegaram, eles fugiram e Pedro O negou. Cristo já conhecia os seus discípulos há três anos. **Eles conviviam dia e noite, mas nunca entenderam o que Ele pretendia. Eles O abandonaram, todos eles. Ele ficou totalmente sozinho. Isto deve ter sido um grande sofrimento. Perceber que ninguém o compreende. Ser abandonado quando precisa contar com alguém. Isto deve ser extremamente doloroso.** Mas o pior ainda estava por vir. **Quando Cristo foi pregado na cruz, em meio ao sofrimento, ele gritou “Deus, meu Deus! Por que me abandonastes?”.** Ele gritou tão alto quanto podia. Ele achou que Seu pai o havia abandonado. Achou que tudo que havia pregado era mentira. Nos momentos que antecederam sua morte, Cristo teve dúvidas. Certamente, aquele deve ter sido o seu maior sofrimento. Deus ficou em silêncio.



Imagem 36: Tomas escuta atentamente Frövik e concorda com a reflexão dele.

As palavras de Frövik oferecem a Tomas uma abertura para compreender a si mesmo, pois ele chega à conclusão que Cristo e ele enfrentaram o mesmo tipo de sofrimento, o de se sentir completamente desamparado por Deus.

Enquanto Frövik conversa com Tomas, o organista Blom aconselha Märta, de forma humilhante, a ir embora da cidade o mais rápido possível e procurar emprego em outro lugar. Ele fala com sarcasmo de Tomas, de seu discurso sobre Deus baseado no amor e da relação dele com a esposa. Durante isso, Märta permanece calada e demonstra estar desconfortável com a situação.

O sino da igreja toca para atrair os fiéis para o culto, mas ninguém aparece. Por estar doente e não haver mais nenhum fiel além de Märta, Tomas poderia cancelar a celebração. Pela primeira vez em sua vida ele pode tomar uma resolução própria, e a sua escolha ocorre no mesmo momento em que Märta se ajoelha e pede por paz de espírito.

Ela suplica:

Se pelo menos nos sentíssemos seguros e ousássemos demonstrar nosso carinho. Se pelo menos tivéssemos uma verdade para acreditar. Se pelo menos pudéssemos acreditar.



Imagem 37: O clamor de Märta.

Mesmo com a morte do pescador Jonas, com suas crises de fé, com seus problemas morais, Tomas decide que ainda deverá persistir. Percebe que não consegue mais viver em mundo sem sentido religioso e lhe falta coragem para afirmar sua descrença absoluta. Sendo assim, ele repetirá os seus gestos todos os domingos e continuará a cumprir suas funções sacerdotais, mesmo sem acreditar em Deus, em um sentido para a vida e uma explicação para o sofrimento. O filme termina em um ato religioso, celebrado apenas para Märta, no qual o pastor declara solenemente: **“Santo, Santo, Santo é o Senhor Deus do Universo. A Terra proclama a vossa Glória.”** Embora ele profira essas palavras, ele sabe que Deus não se manifestará mais. Sabe, também, que está inteiramente sozinho. A partir desse momento, ele está pronto para enfrentar a desolação.



Imagem 38: Apesar de tudo, Tomas resiste e cumpre com as suas obrigações.

2.3 Filmagem

Luz de Inverno foi filmado em Dalarna, na Igreja de Skattunge em Orsa e nos estúdios em Råsunda entre os dias 4 de outubro de 1961 e 14 de janeiro de 1962. Segundo Bergman, foi uma das filmagens mais longas e um dos filmes mais curtos que já fez. Um dos fatores que motivaram os 56 dias de filmagem foi o fato de o ator Gunnar Björnstrand ter ficado doente durante todo o período. Assim, foi necessário trabalhar menos horas por dia. Ele havia tido problemas cardíacos na última estação, tinha preocupações pessoais e detestava o papel de Tomas Ericsson. Sofria por interpretar um personagem tão pouco simpático, e tinha muita dificuldade em decorar as falas, pois precisava empregar expressões que ele não era habituado a usar. Por outro

lado, a atriz Ingrid Thulin gostava de seu papel e deu muito apoio moral à equipe. Nas palavras de Bergman, ela foi “uma montanha de força e equilíbrio”.



Imagem 39: Ingmar Bergman dirigindo os atores na cena da sala de aula. Durante toda a filmagem, Gunnar Björnstrand estava muito doente, assim como o personagem, o que fez com que sua interpretação ficasse mais intensa e real.



Imagem 40: Bergman conversando com os atores sobre seus personagens antes de começar a filmagem.

Bergman optou por utilizar, no filme, muitos *closes*, para enfatizar as emoções dos personagens, possibilitando um contato íntimo com os seus rostos. Para ele, o ponto mais alto da arte cinematográfica é um *close-up* corretamente iluminado, atuado e dirigido, pois torna-se um momento incrível e fascinante a partir da proximidade com os sentimentos mais profundos.

Todas as cenas foram filmadas com tempo nublado ou com nevoeiro, pois buscou-se representar a realidade dos suecos durante o inverno. Essa estação é considerada a mais difícil do ano, pois a falta de luz solar origina graves perturbações psíquicas em muitas pessoas, desde a melancolia e tristeza, até o desespero, podendo, muitas vezes, levar ao suicídio.



Imagem 41: Bergman dando as últimas instruções antes da filmagem da cena em que Tomas revela a Märta o motivo de ter decidido ser pastor.

A igreja onde o filme se passa foi construída em um estúdio grande pelo cenógrafo P.A. Lundgren, e Bergman tinha imaginado com o diretor de fotografia Sven Nykvist. uma técnica de iluminação totalmente nova. Para estudar o problema, eles examinaram de forma muito metódica como funcionava a luz, como ela se comportava de fato, e como seria possível reproduzir o seu comportamento. Durante a preparação do filme, Nykvist foi a uma igreja e tirou fotos a cada cinco minutos para analisar como a luz de inverno modificava em um período de tempo similar, pois Bergman desejava uma mudança gradual e quase imperceptível de uma luz totalmente sem sombras. Nykvist considera este trabalho como fundamental para a sua carreira, pois Bergman o forçou a alcançar 100% de condições realistas das condições da luz. O fotógrafo começou, então, a trabalhar com luz rebatida, utilizando estruturas de madeira cobertas por papel manteiga, o que muitos consideram como sendo sua marca registrada. Segundo ele, a cena mais difícil e desafiadora foi a que Tomas Ericsson se ajoelha no altar e os raios do sol se rompem através das nuvens, simbolizando a graça de Deus. Sobre a sua experiência com o filme, Nykvist declarou:

Do ponto de vista da iluminação, *Luz de Inverno* é um dos filmes de Ingmar Bergman mais incomuns, mas poucas pessoas reconhecem isso quando o assistem. Simplicidade é menos óbvia que luz artificial. Ninguém compreende o trabalho por trás disso. Mas, para mim, o filme foi educativo, com um professor que, muitas vezes eu considere que exigia de mim de forma muito severa. Como é de se esperar, eu fiquei grato posteriormente. Eu não seria o fotógrafo que sou hoje se não tivesse passado por essa experiência penosa. (NYKVIST apud DUNCAN, 2008: 286)²⁵

²⁵ NYKVIST, Sven; FORSLUND, Bengt. *Vördnad för Ijuset*. Stockholm, 1997. Tradução nossa.

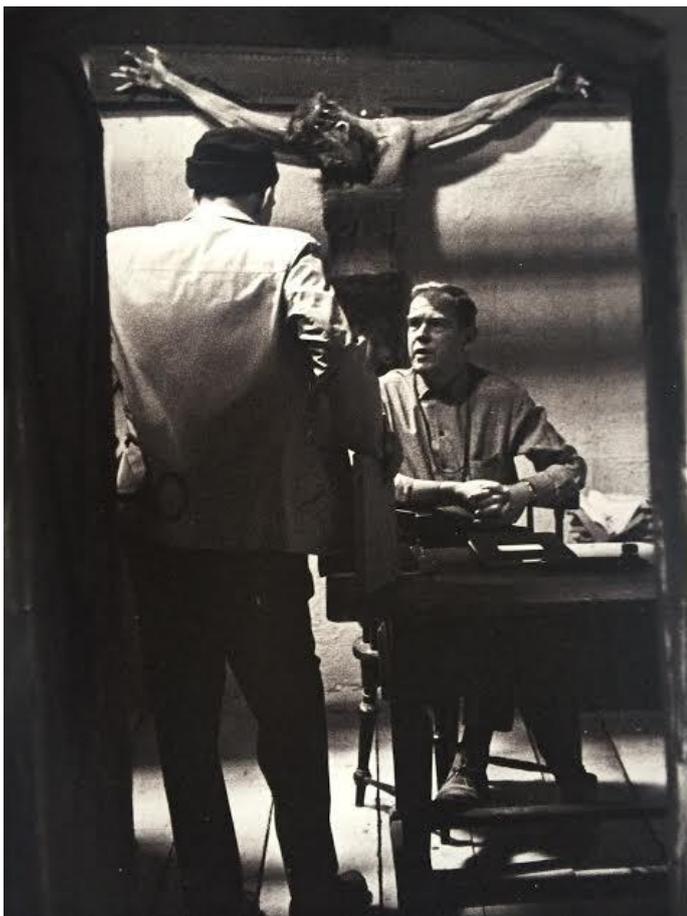


Imagem 42: Bergman e Nykvist discutem sobre o posicionamento da câmera para a gravação de um plano.



Imagem 43: Bergman e Gunnar Björnstrand no estúdio com Katinka Farangó (sentada) checando a continuidade.

2.4 Recepção

Com *Luz de Inverno*, Bergman explorou as suas próprias dúvidas e angústias em relação à existência e ao silêncio de Deus, à dúvida do crente, ao sofrimento e à incomunicabilidade. Ele tinha consciência de que essa obra não iria satisfazer o público e nem a crítica, mas sentia necessidade de expressar as suas inquietações:

Sempre me senti incomodado com a necessidade que tenho de agradar. Meu amor para com o público tem sido bastante complicado, existindo em mim uma boa dose de receio de não ser capaz de agradar. Na consolação artística que dou a mim próprio, inclui-se a vontade de consolar o público. Embora isso não seja tão perigoso como parece, tenho medo de perder meu poder sobre esse público, um medo legítimo de perder meu ganha-pão. Por vezes, apodera-se de nós a necessidade de desembainhar uma arma branca, de pôr termo a toda atitude serviçal. Sob o risco de sermos obrigados, mais tarde, a compromissos duplos (o mundo do cinema não é particularmente atencioso com seus anarquistas), é por vezes um alívio mantermo-nos bem direitos e, sem lamentações ou amabilidade, mostrar uma situação humana lastimosa. O castigo não se fará esperar, claro. (BERGMAN, 2001: 29)

Posteriormente, Bergman declarou que o filme foi essencial para o seu crescimento como autor:

Quando minha superestrutura pesada desabou, também perdi minhas inibições como escritor. Acima de tudo, o meu medo de não seguir as tendências do meu tempo. Com “Luz de Inverno”, deixei a minha casa limpa. Desde então, as coisas têm sido tranquilas nesse aspecto. (BERGMAN apud DUCAN, 2008: 257, Tradução nossa)

Bergman recebeu inúmeras críticas negativas no que concerne à forma como abordou o tema religioso. As pessoas desejavam que a mensagem no filme fosse expressa de forma mais clara. Porém, o cineasta não concordava com tal observação: acreditava que a situação dramática no filme era inexplicada, mas não confusa, já que ele se propôs a lançar questionamentos, e não respostas. O filme causou muita indignação e polêmica, porque, no início dos anos 1960, citar o nome de Deus e, ainda mais, duvidar de Sua existência, eram considerados uma grande provocação e desrespeito em certos círculos sociais da Suécia, país conservador e predominantemente adepto ao Protestantismo Luterano.

Bergman também foi criticado por ter a religião como assunto recorrente em suas obras. Ele recebeu uma grande quantidade de sugestões “bem-intencionadas” de que deveria parar de explorar suas aflições para tratar de assuntos mais “interessantes”. Mas, segundo ele, como alguém poderia aconselhar um artista sobre sua própria arte? Muitas pessoas acusavam a sua filmografia de ser centrada nele mesmo, mas Bergman achava que essa característica se fazia naturalmente presente, pois considerava que todo artista que retratava seus próprios conflitos e acreditava que esses problemas também pertenciam a outras pessoas, tinha de usar si mesmo como material para a sua obra.

Em 1963, o teólogo Hans Nysted interpretou *Luz de Inverno* como uma parábola religiosa na qual Märta Lundberg representava a figura de Cristo. Essa associação ocorreu principalmente porque a personagem sofria de eczema e muitos críticos acreditavam que a doença se configurava como um símbolo. Bergman não negou a associação, mas afirmou que esse raciocínio era posterior à obra. A respeito da personagem, ele declarou:

Para mim, Märta é um pouco feita da mesma matéria que os santos, quero dizer que ela é histérica, ela tem sede de poder, mas ela tem também uma visão interna. Se ela tem eczemas nas mãos e na testa é porque minha mulher também tinha esta doença. Ela tinha, às vezes, espessas ataduras na testa e nas mãos. Era um eczema alérgico. É absolutamente falso dizer que isso tem a ver com a estigmatização. Para mim, Märta é um ser furioso, atento, recalcitrante e de difícil convivência. A força e o poder, para essa personagem decadente que é o pastor. Quando ela escreve uma carta, não são três, mas vinte e sete páginas que caem na sua mesa. Sua maneira de lhe falar, de viver com ele, mostra que ela sempre é mais forte que ele. Quando caem ao pé do altar, não é uma vez que ela o beija, mas setenta e nove vezes, ela o enche de beijos e não percebe que nesse instante, se há uma coisa que ele não quer, é receber um beijo. Ela não o abandona, ela acredita que pode salvá-lo. E eu acredito também que Märta é a única chance que o pastor tem de conservar uma forma qualquer de vida. Eu acho que Märta é uma boa mulher monstruosa. É uma força da natureza, enquanto que o pobre pastor está perdido, ele vai ao diabo! (BERGMAN apud BJÖRKMANN, 1977: 143-144)

Em entrevista a Vilgot Sjöman, para o documentário *Ingmar Bergman faz um filme*, o cineasta expressou que, na época da filmagem, sentia-se mais seguro em si

mesmo e tinha consciência de que algumas pessoas entenderiam o seu trabalho, enquanto outras não. Anteriormente, ele se sentia ansioso para que as pessoas gostassem dele e das coisas que fazia, o que dificultava muito o seu trabalho. Naquele momento, ele poderia lidar com o criticismo negativo e com a agressão, bem como com reações muito emocionais. Porém, o que ele mais temia e não conseguia suportar era o comportamento de indiferença que algumas pessoas poderiam ter ao assistir aos seus filmes.

Um dia antes da *première* oficial, Bergman não pôde comparecer a um evento, em Falun, de arrecadação de fundos em prol da igreja de Skattunge. Então ele pediu para que sua mensagem fosse lida para o público:

Certa vez eu tive um sonho, ou uma visão, e imaginei que aquele sonho seria importante para outras pessoas, então eu escrevi o manuscrito e fiz o filme. Porém, é somente quando ocorrer o momento em que meu sonho encontrar com suas emoções e suas mentes que as minhas sombras se tornarão vivas.

É seu reconhecimento que possibilita trazê-las à vida. É sua indiferença que as mata.

Espero que você compreenda; que, quando você sair do cinema, você leve consigo uma experiência ou um pensamento repentino – ou talvez um questionamento.

Dessa forma, o esforço meu e dos meus parceiros não terá sido em vão, e você nos dará coragem de continuar a nossa difícil busca interior, procurando encontrar os recursos poderosos do espírito – aqueles que você não pode se dar o luxo de perder.²⁶ (BERGMAN apud DUNCAN, 2008: 300)

Embora *Luz de Inverno* represente uma ruptura com as expectativas do público e da crítica, Bergman ressaltou, em diversos momentos, que, enquanto um filme não encontrar com a consciência da audiência, ele é um produto semi-acabado. Segundo o artista, esse contato com o público é o que torna a obra cinematográfica verdadeiramente viva.

²⁶ BERGMAN, Ingmar. *Letter to audience in Falun*. Tradução nossa.

3. A experiência da angústia

Viver com a forte consciência da fatalidade, da impossibilidade e da incapacidade das grandes questões que não podem ser feitas senão num comprometimento dramático com a existência é experimentar subjetivamente o ponto de interrogação que domina este mundo e cuja ondulação emerge como um símbolo do Infinito incognoscível e inacessível. Emil Cioran, Nos cumes do desespero.

3.1 A angústia

O medo é o primeiro sentimento por certo, pelo menos *ex utero*: o que mais angustiante do que nascer? E em geral deve ocorrer que ele seja o derradeiro: o que mais angustiante do que morrer?

Aí está: nascemos na angústia, morremos na angústia. Entre os dois, o medo quase não nos deixa. O que mais angustiante do que viver? É que a morte é sempre possível, o sofrimento é sempre possível, e é isso a que se chama vivente: um pouco de carne oferecida à agressão do real. Um pouco de carne ou de alma expostas ali, à espera de sabe-se lá o quê. Sem defesas. Sem auxílio. Sem amparo. O que é a angústia senão esse sentimento em nós, com ou sem razão, da possibilidade imediata do pior?

Não se refuta um sentimento, e este menos do que os outros. Que o pior seja de fato possível, sempre possível, quem o pode negar? Certas pessoas parecem separadas da angústia apenas pela pobreza de sua imaginação, como se fossem por demais inteligentes para ter medo. Invejo-as às vezes, mas erroneamente. A angústia faz parte da nossa vida. Abre-nos para o real, para o futuro, para a indistinta possibilidade de tudo. Ter de libertar-se dela é o que ela própria nos indica suficientemente, pelo desconforto. Mas não depressa demais nem a qualquer preço. O medo é uma função vital - é uma vantagem seletiva evidente-, e não poderíamos viver muito tempo sem ele. A angústia não passa, por certo, de sua ponta mais fina, a mais sensível, a mais refinada... Demais? Quem o pode julgar? Que seria o homem sem a angústia? A arte, sem a angústia? O pensamento, sem a angústia? Depois, a vida é pegar ou largar, e é disso também que a angústia, dolorosamente, nos lembra. Que não há vida sem risco. Não há vida sem sofrimento. Não há vida sem morte. A angústia marca a nossa impotência, é nisso que é verdadeira também, e definitivamente. Fazem-me rir nossos pequenos *psis*, que querem curar-nos dela. Por que não nos protegem, em vez dela, contra a vida? Não se trata de evitar, e sim de aceitar. Não de curar, e sim de atravessar. O universo nada nos prometeu, dizia Alain. E o que mais além do universo? Como seríamos os mais fortes? Tudo nos ameaça; tudo nos machuca; tudo nos mata. O que mais natural do que a angústia? Os animais são só protegidos dela, se o são, por uma atenção demasiado estrita ao presente. Mas nós, que nos sabemos mortais? Que só amamos aquilo, ai de nós, que vai morrer? O que mais humano do que a angústia? A morte nos liberta dela, certamente, mas sem a refutar. Certas drogas a tratam, mas sem a desmentir. Verdade da angústia: somos fracos no mundo, e mortais na vida. Expostos a todos os ventos, a todos os riscos, a todos os medos. Um corpo para as feridas ou para as doenças, uma alma para as mágoas, e ambos prometidos à morte, somente... Ficaríamos angustiados por menos. (COMTE-SPONVILLE, 1997: 11-12)

Neste trecho da obra *Bom dia, angústia!*, o filósofo francês André Comte-Sponville aponta a angústia como reveladora do drama da finitude humana. A partir do desconforto físico, ela expressa a dificuldade que temos em compreender a nossa presença neste mundo, a nossa origem e o nosso destino. O arrebatamento por esse afeto indica o mistério do qual somos constituídos, o terror da perspectiva do fim e a presença de algo que não é definido e que, portanto, torna-se intensamente aflitivo, desconhecido e paradoxal. Segundo Comte-Sponville, a angústia transmite o sentimento de algo inelutável, como de um perigo que não se poderá evitar nem superar, como da morte. Para ele, a angústia é um medo imaginário e necessário, mas sem objeto real, nem saída possível.

De acordo com Maria Cristina Mariante Guarnieri (2011), a reflexão sobre a finitude da vida está vinculada ao sentimento de angústia, pois a morte aponta para uma natural indagação sobre o porquê das coisas, para a busca de sentido para a nossa existência, para a crença ou não na existência de um Deus e, paradoxalmente, para a constatação de que não há respostas coerentes na razão humana para tais questionamentos. Assim, o ser indaga sobre si mesmo e sobre o nada que se encontra diante dele. Para Guarnieri, a angústia pode ocorrer como processo de relação com a transcendência e se manifestar como tensão conceitual que pode vir a produzir conhecimento.

A razão se apressa em compreender o que não está ao seu alcance. A angústia direciona o aparelho cognitivo na busca de sentido para a existência. Nada do que se busca conhecer no mundo está isento do desejo infinito de saber quem somos, de onde viemos e para onde vamos. O mundo se constrói através da eterna busca de sentido para ele e da presença humana nele. A busca de respostas para as questões últimas da existência serve de motor para o conhecimento e, no entremeio das ações e relações que movimentam a vida, o humano se faz forte, descobre o poder da razão e nem percebe que é envolvido por ela.

Agora, este humano já sabe que o mundo existe para ele e por causa dele. Hoje, ele não precisa mais de respostas: elas se encontram na prática cotidiana, na história e na sociedade preservada em nome do Todo. Este ser humano acreditou, e acredita, em suas explicações do mundo e, cheio de

vaidade, nem percebe que o que explica o mundo não toca o mistério do ser e do existir. A angústia continuará assombrando aquele que busca verdadeiramente o conhecimento. (GUARNIERI, 2011: 36-37)

A partir da fé em uma religião, torna-se possível que o ser humano se sinta religado ao real e possua segurança em viver. Segundo Edgar Morin (2002), uma grande doutrina revela o princípio que legifera e governa o mundo e permite contemplar a verdade escondida do Ser do mundo. Desse modo, a Verdade da Salvação garantiria a vitória da Certeza sobre a dúvida e daria Resposta à angústia diante do destino e da morte. Isso faria com que ocorresse uma “comunhão ontológica com o real” e propiciasse ao indivíduo sensações de plenitude e de pertencimento. (MORIN, 2002: 147). Para Abraham Heschel (1974), a existência da religião deve ser entendida como por causa de Deus. Assim, os credos, rituais e instituições são um meio para que se possa “praticar a justiça, amar a misericórdia e andar em humildade com teu Deus”. De acordo com o autor, uma das tentativas do pensamento religioso é no sentido de compreender a condição do ser humano no mundo.

A religião é uma resposta às questões mais importantes. Quando começamos a esquecer as questões primordiais, a religião torna-se irrelevante e sua crise manifesta-se. A principal tarefa do pensamento religioso é redescobrir as questões para as quais a religião é uma resposta para poder desenvolver um grau de sensibilidade em relação às principais questões, às quais as ideias e os atos religiosos tentam responder.

O pensamento religioso é um esforço intelectual que nasce nas profundezas da razão. É uma fonte de percepção interior cognitiva, centrada nos assuntos mais importantes para a existência humana. A religião é mais que um estado de espírito ou um sentimento. O judaísmo, por exemplo, é uma forma de pensar, não somente uma forma de viver. Se não compreendermos suas categorias e seu modo de percepção e avaliação, seus ensinamentos permanecerão inteligíveis. (HESCHEL, 2002: 57)

Na religião, o ser humano se encontra diante de Deus, um objeto que é indescritível por não ter conceito e por não poder ser provado. O indivíduo em relação com o Absoluto se coloca na condição de ser finito diante do infinito, de onde é causado e onde se dissolve. Nesse sentido, a atividade racional que se dá a partir deste “olhar

para Deus” pode se tornar um paradoxo e desencadear uma crise. A ideia de autonomia humana é questionada principalmente pela presença da morte, do sofrimento, da perda e da decepção. *“Como ter certeza sobre a existência de Deus? Há um propósito para a nossa vida? Se sim, qual é e como saber? Por que o sofrimento acompanha a nossa jornada? Como alcançar a tão desejada felicidade? Existe vida após a morte?”*. Nesse conflito existencial, a angústia desvela a condição real do humano. Diante de nossa finitude, deparamo-nos não só com aquilo que nos afeta, mas também com o nosso maior limite, revelador de nossa insuficiência. Tal ideia se encontra presente na filosofia de Blaise Pascal²⁷:

Suponhamos determinado número de homens presos e condenados à morte, sendo alguns degolados todos os dias na frente dos outros, e os que restam constatando a própria condição na de seus semelhantes e contemplando uns aos outros com tristeza e desesperança no aguardo de sua vez. Aí está a imagem da condição dos homens. (PASCAL, 2005:87)

Para esse autor, insuficiente seria o conceito para melhor representar o ser humano: um ser de dupla natureza, de um lado marcado pela abertura para a transcendência e, de outro, pela miséria. De acordo com Pascal, o ser humano é angústia porque ele não sabe o que ele é na verdade. A posição humana no mundo está entre o infinito e o nada, e, nesta posição, dimensões psíquicas, filosóficas e teológicas se encontram e apontam para uma sempre presente tensão entre a interioridade e exterioridade, entre o objetivo e subjetivo, entre o conceito e a experiência, entre o racional e o irracional, entre imanência e transcendência. Assim, a condição humana é um mistério tão angustiante quanto a presença de um Deus ou da realidade da morte.

²⁷ Blaise Pascal (1623-1662) foi um físico, matemático, filósofo e teólogo francês. Por ter passado por duas conversões religiosas - primeiro ao jansenismo, depois ao catolicismo -, ele decidiu abandonar seu trabalho matemático e científico em favor dos textos religiosos. Sua obra mais conhecida, *Pensamentos*, é uma compilação de suas notas para uma futura obra sobre teologia cristã. Nela, suas ideias foram direcionadas para os *libertins*, ex-católicos que, encorajados por pensadores céticos, abandonaram a religião por causa de uma espécie de livre pensamento. Pascal desejava, assim, oferecer argumentos que os convencessem a crer em Deus e a retornar à Igreja.

Pascal acreditava que Deus se mantém silencioso para a razão e o homem encontra-se entre o horror suscitado pelo nada e a atração misturada com repulsa que a vertigem provoca. A vertigem da angústia é, então, decorrente de o ser estar entre o nada e ter uma possibilidade de escolher no que acreditar.

Eis o que observo e o que me perturba. Olho para todos os lados e por toda parte só vejo obscuridade. A natureza nada me oferece que não seja objeto de dúvida e de inquietação. Se eu não visse nada que assinalasse uma Divindade, optaria pela negativa; se em toda parte percebesse um sinal da presença de um Criador, descansaria em paz na fé. No entanto, vendo demais para negá-lo, e de menos para afirmar com segurança, sinto-me num estado lamentável no qual desejei cem vezes que, se um Deus sustenta essa natureza, ela o apontasse sem equívocos; e que, se os sinais que dele nos oferece são ilusórios, que os eliminasse por inteiro; que dissesse tudo ou nada; a fim de que eu visse o partido a ser tomado. Ao passo que, no estado em que estou, ignorando o que sou e o que devo fazer, não conheço nem minha condição nem meu dever. Meu coração inclina-se a perceber onde se acha o verdadeiro bem, para segui-lo; nada me seria mais caro ante a eternidade. Invejo os que vivem com negligência em sua fé, e empregam tão mal um dom de que eu faria, creio, um uso bem diferente. (PASCAL, 2005: 90-91)

Pascal admitia não ser possível dar bons fundamentos racionais para a crença religiosa e para a garantia na existência de Deus. Porém, tentou oferecer boas justificativas para se querer ter tais crenças. Estas consistiam em comparar os possíveis ganhos e perdas ao se fazer uma aposta na inexistência de Deus. Pascal argumentou que, ao apostar que Deus não existe, há a possibilidade de perder muito, como a felicidade infinita no céu e a vida eterna, ou ganhar pouco, como um sentido finito de independência nesse mundo. Sob esse aspecto, seria mais racional acreditar em Deus.

As profecias, os milagres e as provas de nossa religião não são de tal natureza que nos permitam afirmar tratar-se de coisas totalmente convincentes. Mas não são de tal natureza que não podemos dizer que não temos razão para acreditar nelas. Dessa maneira, existem evidência e obscuridade, para esclarecer uns e obscurecer outros. Mas a evidência é tal que ultrapassa ou iguala, no mínimo, a evidência do contrário: de sorte que não é a razão que pode determinar a não segui-la; desse modo, só podem ser a concupiscência e a malícia do coração. E, por esse meio, existe evidência suficiente para condenar, e insuficiente para persuadir; a fim de parecer que, nos que a seguem, é a graça, não a razão, que os leva a seguir; e que, naqueles que lhe fogem, é a concupiscência e não a razão que os leva a fugir. Reconheci, assim, a verdade da religião na própria obscuridade da religião, no pouco de luz que dela recebemos, na indiferença que temos de conhecê-la. (PASCAL, 2005: 180-181)

Søren Kierkegaard²⁸ também acreditava que nossas vidas são determinadas por ações. Para ele, essas são determinadas por escolhas, e o modo de fazer essas escolhas é crucial. Considerava as decisões morais como escolhas livres e, acima de tudo, subjetivas. De acordo com esse raciocínio, o que determina nosso julgamento é exclusivamente a nossa vontade, mas a liberdade total de escolha nos provoca um sentimento de angústia ou apreensão. Quando compreendemos que temos a liberdade de tomar até as decisões mais terríveis, ficamos angustiados com o que escolher moralmente diante de tantas possibilidades. Kierkegaard descreveu essa angústia como a "vertigem da liberdade", e explicou que, embora ela cause desespero, pode nos livrar de respostas e ações impensadas, pois nos torna mais cientes das escolhas disponíveis. A angústia surge, então, da percepção do limite da existência humana e produz movimento, pois impele o ser humano a tornar-se si mesmo e ter maior senso de sua responsabilidade. Kierkegaard entendia que há um refúgio na fé para o paradoxo da existência humana, e que a transcendência, Deus, não é uma ideia a ser provada, mas uma relação que se vive.

Mas, a definição dada de verdade é uma transcrição da fé. Sem risco não há fé. A fé é justamente a contradição entre a paixão infinita da interioridade e a incerteza objetiva. Se posso conceber a Deus objetivamente, então eu não creio; se quero conservar a fé, devo ter sempre presente no espírito que mantenho a incerteza objetiva, que me encontro na incerteza objetiva “sobre uma profundidade de setenta mil pés de água” e que, não obstante, eu creio. (KIERKEGAARD, 1977: 190)

²⁸ Søren Aabye Kierkegaard (1813-1855) foi um filósofo e teólogo dinamarquês e é considerado um precursor do existencialismo. Ele rejeitou a filosofia hegeliana do seu tempo e aquilo que identificou como o formalismo vazio da igreja luterana dinamarquesa. Muitas das suas obras lidam com problemas religiosos como a natureza da fé, a instituição da fé cristã e ética cristã e teologia. Por causa disto, a obra de Kierkegaard é caracterizada como existencialismo cristão, em oposição ao existencialismo de Jean-Paul Sartre ou ao de Friedrich Nietzsche, derivados de uma forte base ateuística. As inquietações e angústias que o acompanharam estão expressas em seus textos, incluindo a relação de angústia e sofrimento que ele manteve com o Cristianismo.

As ideias de Kierkegaard foram rejeitadas por seus contemporâneos, mas tiveram grande influência nas gerações posteriores. A insistência desse filósofo na importância da liberdade de escolha e em nossa contínua busca por significado e propósito forneceu a estrutura para o Existencialismo. Essa filosofia foi desenvolvida por Friederich Nietzsche e Martin Heidegger e, mais tarde, foi definida por Jean Paul Sartre. Ela põe ao homem a responsabilidade total de sua existência e explora as formas nas quais podemos viver com significado num universo sem Deus, onde cada ato é uma escolha, exceto o ato do nosso próprio nascimento. Para os filósofos que têm a existência como foco, o que fundamenta a angústia é a dolorosa contradição que se experimenta, pois é preciso escolher sem qualquer princípio de escolha e sem nenhum padrão que permita o julgamento entre a boa e a má escolha. Segundo Guarnieri (2011), os existencialistas consideravam que a verdadeira existência passa pela análise da angústia como um sentimento que pode reconduzir o ser humano ao encontro de sua totalidade. O indivíduo não é um ser acabado, nem é tudo aquilo que pode ser, pois está sempre diante de inúmeras possibilidades. Dessa forma, é estabelecida uma permanente tensão entre o que o ser humano é e aquilo que ele virá a ser.

Jean Paul Sartre (1946) considerava que a existência humana precede a essência. De acordo com esse raciocínio, desenvolvido no ensaio *O Existencialismo é um Humanismo*, o ser humano existe, encontra a si mesmo, surge no mundo e só posteriormente se define (SARTRE, 1978: 6). O homem nada mais é, então, do que aquilo que ele faz de si mesmo. É também responsável por todos os homens, pois seus atos criam uma imagem do homem tal como ele julga que deve ser. Desse modo, a necessidade de efetuar escolhas faz com que o indivíduo seja responsável pelo que ele é, pelo que se torna, pelo que identifica como real e, também, pela humanidade.

De acordo com Sartre, não consegue escapar da angústia o homem que se engaja e que tem consciência de que ele não é apenas o que escolheu ser, mas também um legislador que escolhe simultaneamente a si mesmo e a humanidade inteira. Assim, esse sentimento revela a total e profunda responsabilidade do homem e constitui a condição de ação dele, pois pressupõe que ele encare a pluralidade dos possíveis caminhos e que, ao escolher um, se dê conta de que esse não tem nenhum valor, a não ser de ter sido o escolhido, e de que terá que se responsabilizar por todas as consequências. Sartre afirmou que a sensação de desamparo está ligada à angústia e é identificada com a afirmação de que o homem não tem Deus ou uma natureza humana universal que o determine. Isso implica que, ao empreender uma escolha, o indivíduo não tem nada para se agarrar, dentro ou fora dele. Ou seja, ele está sozinho e condenado a se inventar constantemente, a sempre escolher a partir de si mesmo. Sartre ilustrou essa questão com a afirmação de Fiódor Dostoiévski, presente no livro *Os irmãos Karamazov*: “Se Deus não existe, tudo é possível”. Isso ocorre porque, sem a religião e sem o julgamento de um Ser superior, o homem não está vinculado a mandamentos e está livre para fazer o que quiser. Entretanto, ele está preso pelas consequências de seus atos e está condenado a ser livre e a experimentar esse drama pelo resto de sua vida. A noção de desespero se instaura no existencialismo sartriano a partir dos limites e possibilidades que cercam a escolha do ser humano. Através do desespero, ele constata que pode escolher algo, mas que não pode ter a esperança ou a ilusão de que pode contar com os outros, pois todos são livres para empreender suas próprias escolhas. Assim, não existem garantias de que, em uma ação conjunta com outras pessoas, elas mantenham as escolhas feitas.

Para o filósofo francês Albert Camus (1942), contemporâneo de Sartre, o universo como um todo não tem sentido e propósito - ele simplesmente é. Porém, por

termos consciência, encontramos sentido e propósito em todo lugar, e não conseguimos deixar de viver nossas vidas como se elas tivessem um sentido. O absurdo para Camus é o sentimento que experimentamos ao reconhecer que os sentidos conferidos à vida não existem para além de nossa própria consciência. É o resultado de uma contradição entre a nossa percepção do sentido da vida e o nosso conhecimento de que não há no mundo um sentido que o ultrapassa.

Qual é então o sentimento incalculável que priva o espírito do sono necessário para a vida? Um mundo que se pode explicar, mesmo com raciocínios errôneos, é um mundo familiar. Mas num universo repentinamente privado de ilusões e de luzes, pelo contrário, o homem se sente um estrangeiro. É um exílio sem solução, porque está privado das lembranças de uma pátria perdida ou da esperança de uma terra prometida. Esse divórcio entre o homem e sua vida, o ator e seu cenário é propriamente o sentimento do absurdo. E como todos os homens sadios já pensaram no seu próprio suicídio, pode-se reconhecer, sem maiores explicações, que há um laço direto entre tal sentimento e a aspiração ao nada.

(...) Cenários desabarem é coisa que acontece. Acordar, bonde, quatro horas no escritório ou na fábrica, almoço, quatro horas de trabalho, jantar, sono e segunda terça quarta quinta sexta e sábado no mesmo ritmo, um percurso que transcorre sem problemas a maior parte do tempo. Um belo dia, surge o 'por quê' e tudo começa a entrar numa lassidão tingida de assombro. 'Começa', isto é o importante. A lassidão está ao final dos atos de uma vida maquinal, mas inaugura ao mesmo tempo um movimento da consciência. Ela o desperta e provoca a sua continuação. A continuação é um retorno inconsciente aos grilhões, ou é o despertar definitivo. Depois do despertar vem, com o tempo, a consequência: suicídio ou restabelecimento. Em si, a lassidão tem algo de desalentador. Aqui devo concluir que ela é boa. Pois tudo começa pela consciência e nada vale sem ela. Essas são as origens do absurdo. (CAMUS, 2008: 20; 27)

Essa ideia de que a vida é sem sentido apareceu no ensaio de Camus *O mito de Sísifo*, publicado em 1942. Sísifo foi um rei grego que, perdendo o apoio dos deuses, acabou condenado a um destino no inferno. Sua tarefa era rolar uma pedra enorme até o topo de uma montanha só para vê-la rolar de volta ao solo. Sísifo tinha, então, de

caminhar penosamente de volta ao solo para recomeçar, repetindo isso por toda a eternidade. Fascinado por Sísifo, Camus acreditava que o mito representava algo da falta de sentido e do absurdo de nossas vidas, pois considerava a vida como sendo uma luta infinita para realizar tarefas sem sentido. Diante dessas contradições e obscuridades, o ser humano pode concluir que a vida não vale a pena ser vivida e optar, assim, pelo suicídio. Mas, de acordo com Camus, matar-se é confessar que fomos superados pela vida ou que não a entendemos. Esse gesto voluntário de aniquilamento supõe que se reconheceu a ausência de qualquer motivo para viver, o caráter insensato da agitação cotidiana e a inutilidade do sofrimento. O autor, então, lançou uma provocação em seu texto: “O absurdo da vida exige mesmo que escapemos dela, seja pelo suicídio ou pela esperança em alguma ideia que ultrapassa nossa realidade mundana?”. A partir dessa indagação, ele propôs viver à luz da contradição, pois acreditava que, para chegar à posição de poder viver plenamente, temos antes de aceitar o fato de que a vida é sem sentido e absurda. Seria somente abraçando o absurdo que nossas vidas tornariam-se uma revolta constante contra a falta de sentido do universo e poderíamos viver livremente.

Este mundo não é razoável em si mesmo, eis tudo o que se pode dizer. Porém o mais absurdo é o confronto entre o irracional e o desejo desvairado de clareza cujo apelo ressoa no mais profundo do homem. O absurdo depende tanto do homem quanto do mundo. Por ora, é o único laço entre os dois. Ele os adere um ao outro como só o ódio pode juntar os seres. É tudo o que posso divisar claramente neste universo sem medida onde minha aventura se desenrola. Paremos por aqui. Se considero verdadeiro esse absurdo que rege minhas relações com a vida, se me deixo penetrar pelo sentimento que me invade diante do espetáculo do mundo, pela clarividência que me impõe a busca de uma ciência, devo sacrificar tudo a tais certezas e encará-las de frente para poder mantê-las. Sobretudo, devo pautar nelas minha conduta e persegui-las em todas as suas consequências.

(...) Tenho fundamentos para dizer, então, que o sentimento do absurdo não nasce do simples exame de um fato ou de uma sensação, mas sim da comparação entre um estado de fato e uma certa realidade, uma ação e o mundo que a supera. O absurdo é essencialmente um divórcio. Não consiste em nenhum dos elementos comparados. Nasce de sua confrontação. O absurdo está na presença comum do homem e do mundo.

(...) Anteriormente, tratava-se de saber se a vida devia ter um sentido para ser vivida. Agora parece que será tanto melhor vivida quanto menos sentido tiver. Viver uma experiência, um destino, é aceitá-lo plenamente. Mas, sabendo-o absurdo, não se viverá esse destino sem fazer de tudo para manter diante de si o absurdo iluminado pela consciência. Tem-se o confronto perpétuo do homem com sua própria escuridão. Ela é a exigência de uma transparência impossível e questiona o mundo em cada segundo. A revolta metafísica é a presença constante do homem diante de si mesmo. Não é aspiração, porque não tem esperança. Essa revolta é apenas a certeza de um destino esmagador, sem a resignação que deveria acompanhá-la. (CAMUS, 2008: 35; 44; 65)

A partir do que foi exposto, podemos afirmar que viver é um mistério e que a angústia nos torna conscientes de nossa presença no mundo. Ela nos lembra de que somos livres para nos tornarmos o que quisermos e que, devido a isso, somos pura possibilidade. Ela nos acompanha quando efetuamos escolhas, seja no que concerne aos nossos atos ou às nossas crenças. Ela nos abre para o real e nos lembra de nossa responsabilidade, de nossa finitude e de nossas incertezas acerca da vida. A sua incômoda presença pode nos despertar para diversos questionamentos existenciais e nos tirar de nossas zonas de conforto: *“Deus realmente existe? Há um sentido para a vida? Há uma explicação para o sofrimento e para a injustiça? Por que existimos? Como alcançar a felicidade plena? Há uma verdade na qual acreditar?”*. A angústia pode perturbar o indivíduo de tal forma que ele pode considerar tomar uma decisão radical e trágica: pôr um fim à sua existência, reconhecendo, assim, a falta de sentido e acabando de uma vez por todas com o sofrimento. Assim, deparar-se com esse afeto e escolher morrer exige a mais vertiginosa das forças, que é a de aniquilar-se. Entretanto, há outro modo de responder à pergunta da angústia uma vez feita: escolher a vida. Ao optar por ela, a existência é levada à sua potência mais brutal e mais ávida, e o ser tem vontade de viver verdadeiramente. Então, essa inquietude vira ânsia, devir e potência que quer ser plena. Se houve angústia e houve escolha de estar vivo, houve nascimento, e, a partir de então, é preciso escolher a vida em cada movimento. Desse modo, a angústia é ao mesmo tempo um afeto experimentado pelo limite da existência – a morte, o nada, a ausência de sentido –, mas é também o movimento que leva o humano a constituir-se como tal.

É tão difícil descrever o que se sente quando se sente que realmente se existe, e que a alma é uma entidade real, que não sei quais são as palavras humanas com que possa defini-lo. Não sei se estou com febre, como sinto, se deixei de ter febre de ser dormidor da vida. Sim, repito, sou como um viajante que de repente se encontra numa vila estranha sem saber como ali chegou; e ocorrem-me esses casos dos que perdem a memória, e são outros durante muito tempo. Fui outro durante muito tempo – desde a nascença e a consciência -, e acordo agora no meio da ponte, debruçado sobre o rio, e sabendo que existo mais firmemente do que fui até aqui. Mas a cidade é-me incógnita, as ruas novas, e o mal sem cura. (PESSOA, 2013: 69)

3.2 O movimento de consciência a partir da angústia

Em *Luz de Inverno*, os personagens Tomas Ericsson, Jonas Persson e Märta Lundberg passam por experiências que põem em dúvida as certezas que têm, fazendo com que reflitam sobre suas vidas, com que passem por crises existenciais e com que reconheçam suas angústias. No período de três horas, entre o fim da celebração de um culto em Mittsunda e o início de outro em Frostnäs, eles têm consciência da obscuridade na qual estão inseridos, por causa de seus sofrimentos, de seus sentimentos de desamparo e de seus anseios de encontrar um sentido plausível em viver e em morrer. Eles buscam respostas para o peso de suas existências e, por isso, as imagens que têm de Deus são consideravelmente modificadas. Ao experimentarem o sentimento de angústia, eles também são transformados.

O movimento de consciência de Tomas e Jonas parte da certeza da existência de Deus e de Jesus Cristo adquirida pela doutrina cristã²⁹, mais especificamente, o protestantismo luterano³⁰. Quando conquistam autonomia para pensar criticamente, eles

²⁹ Entre as passagens da Bíblia que identificamos como relacionadas ao filme, podemos citar: “Aquele que crê no Filho tem a vida eterna; quem não crê no Filho não verá a vida, mas sobre ele pesa a ira de Deus.” (Jo 3, 36);

“Falou-lhes outra vez Jesus: ‘Eu sou a luz do mundo; quem me segue não andarรก em trevas; mas terá a luz da vida.’ ” (Jo 8,12);

“Jesus lhe respondeu: ‘Eu sou o caminho, a verdade e a vida; ninguém vem ao Pai senão por mim. Se me conhecêsseis, também certamente conheceríeis meu Pai; desde agora já o conheceis, pois o tendes visto’.” (Jo 14,6-7);

“Bem-aventurados os puros de coração, porque verão a Deus!” (Mt 5,8).

³⁰ Segundo Márcio de Paula Gimenes (2012), no artigo “A crise de fé como ponto fundamental do filosofar: Bergman e Bresson”, o protestantismo é, desde os seus primórdios, uma fé racionalizada e com uma forte oposição entre o crer e o pensar. O autor ressalta que, devido ao fato de que a experiência do

questionam suas crenças e, por isso, têm a impressão de que Deus está silencioso. Essa sensação de abandono faz com que considerem a hipótese de que Deus não existe. Dessa forma, eles necessitam tomar uma decisão: restabelecer a esperança na vida eterna e ter fé na existência de Deus; aceitar que a vida não possui sentido que a ultrapasse; ou se suicidar, por não conseguir lidar com as contradições da existência. No caso de Märta, algo inverso ocorre: ela não crê em qualquer coisa vinculada ao sobrenatural, mas aproxima-se da prática religiosa devido ao seu sofrimento decorrente do eczema, à sua solidão e ao seu desejo por amar e ser amada. Ela carrega, então, a semente de construir uma nova imagem de Deus, e pode, assim, passar a acreditar nela.

Três acontecimentos na vida de Tomas foram fundamentais para que ele enxergasse com clareza a sua realidade: o falecimento de sua esposa, a conversa com Jonas e a reflexão do ajudante Algot Frövik sobre o sofrimento de Jesus Cristo. No início de sua vida religiosa, o pastor projetava em Deus uma imagem de Pai, que dava amor e proteção aos seus filhos. Porém, quando serviu em Lisboa durante a Guerra Civil da Espanha, ele se deu conta da crueldade e da maldade que atingiam pessoas inocentes. Queria compreender por que Deus permitia que aquelas atrocidades acontecessem, e fazia-Lhe tal questionamento em suas orações. Entretanto, sempre que Tomas O confrontava com questões que considerava reais, Deus parecia se transformar em um monstro, em um “Deus-aranha”. Apesar disso, o pastor constatou que deveria continuar o seu trabalho, e decidiu guardar para si mesmo essa imagem assustadora. Ele só a mostrou para sua esposa, que lhe apoiou em todos os momentos difíceis e lhe deu segurança e conforto espiritual. Quando ela faleceu, a estrutura psicológica de Tomas desabou, pois ele se viu obrigado a pregar em seus cultos algo que não acreditava mais e

sagrado não pode ser explicada e nem avaliada em última instância, uma fé que pode ser explicada parece que se enreda em um desencantamento do mundo. Por isso, ele considera que o protestantismo é “uma espécie de sala de espera da descrença”.

que o atormentava. Pensou em desistir e até mesmo em se suicidar, mas não tinha coragem para tanto. Ele optou, então, por esconder o que o atormentava e por cumprir seus deveres para com sua paróquia. Entretanto, a conversa com Jonas fez com que Tomas enfrentasse sua desordem interior, e ele não conseguiu fugir dela novamente, pois precisava dar bons argumentos ao pescador de que Deus intercedia pela humanidade, para persuadi-lo a não se matar. Como tinha muitas dúvidas sobre a existência de Deus, pois Ele estava silencioso diante de suas súplicas, Tomas se sentia impotente para confortar espiritualmente o paroquiano. Por isso, fracassou em suas tentativas e acabou o perturbando ainda mais ao compartilhar com ele as suas angústias. Surpreendentemente, a conversa com Jonas representou algo muito significativo para Tomas, porque ele finalmente percebeu que era verdadeiramente livre para fazer o que quisesse e, por isso, poderia abdicar do serviço religioso e se desfazer completamente da concepção de Deus, sem precisar dissimular nada a ninguém. Ele estava certo de qual decisão tomar, mas quando recebeu a notícia do suicídio de Jonas, constatou o seu fracasso como pastor e como ser humano. A conversa com Frövik na sacristia da igreja em Frostnäs estimulou Tomas a enxergar sua vida sob uma nova perspectiva: aceitar o sofrimento e as incertezas. Ele identificou-se com o sofrimento de Jesus Cristo, decorrente da sensação de abandono por aqueles que ele amava, inclusive Deus. Por estar doente e isento de fé, Tomas poderia não ter celebrado o culto em Frostnäs, mas optou por continuar com seus deveres sacerdotais por ter constatado que deveria aceitar as suas dúvidas e o seu sofrimento.

Podemos afirmar que Bergman fez uma associação entre o movimento de consciência de Tomas Ericsson e a Paixão de Jesus Cristo. Através das palavras de Tomas na celebração do primeiro culto, acompanhamos “A Última Ceia”, na qual Jesus dividiu sua refeição com seus discípulos, declarou que o vinho é seu sangue e o pão o

Seu corpo, previu que seria traído por um dos seus discípulos e antecipou que, antes do amanhecer do dia seguinte, Pedro iria, três vezes, negar conhecê-Lo. Algot Frövik, na conversa com Tomas, falou sobre a passagem da Bíblia referente à angústia que Jesus sentiu em Getsêmani, o monte das Oliveiras, pouco antes de ser entregue.

Foram em seguida para o lugar chamado Getsêmani, e Jesus disse a seus discípulos: “Sentai-vos aqui, enquanto vou orar”. Levou consigo Pedro, Tiago e João; e começou a ter pavor e a angustiar-se. Disse-lhes: “A minha alma está numa tristeza mortal; ficai aqui e vigiai”.

Adiantando-se alguns passos, prostrou-se com a face por terra e orava que, se fosse possível, passasse dele aquela hora. “Aba! (Pai!), suplicava ele. Tudo te é possível: afasta de mim este cálice! Contudo, não se faça o que eu quero, senão o que tu queres.” Em seguida, foi ter com seus discípulos e achou-os dormindo. Disse a Pedro: “Simão, dormes? Não pudeste vigiar uma hora! Vigiai e orai, para que não entreis em tentação. Pois o espírito está pronto, mas a carne é fraca.

Afastou-se outra vez e orou, dizendo as mesmas palavras. Voltando, achou-os de novo dormindo, porque seus olhos estavam pesados; e não sabiam o que lhe responder. Voltando pela terceira vez, disse-lhes: Dormi e descansai. Basta! Veio a Hora! O Filho do Homem vai ser entregue nas mãos dos pecadores. Levantai-vos e vamos! Aproxima-se o que me há de entregar”. (Mc 14, 32-42)

Frövik ressaltou que os discípulos de Cristo nunca chegaram a compreender o que Cristo pretendia. Por isso, eles adormeceram no monte e fugiram quando os guardas chegaram, e Pedro O negou. O ajudante do pastor concluiu, então, que o momento mais doloroso para Cristo foi quando ele se deu conta de que tinha sido abandonado por todos e quando teve dúvidas se tudo o que havia pregado não era mentira.

Desde a hora sexta até a hora nona, houve trevas por toda a terra. E à hora nona, Jesus bradou em alta voz: “*Elói, Elói, lammá sabactáni?*”, que quer dizer: “Meu Deus, meu Deus, por que me abandonaste?”. Ouvindo isso, alguns dos circunstantes diziam: “Ele chama por Elias!” Um deles correu e ensopou uma esponja em vinagre e, pondo-a na ponta de uma vara, deu-lho para beber, dizendo: “Deixai, vejamos se Elias vem tirá-lo”. Jesus deu um grande brado e expirou. (Mc 15 33-37)

No que concerne a Jonas Persson, o seu despertar de consciência ocorreu quando ele leu a notícia de que havia evidências de que a China estaria armada com bombas

atômicas e que, por isso, a qualquer momento ela poderia iniciar uma guerra nuclear. Na década de 1960, o mundo vivia uma constante e angustiante ameaça de hecatombe por causa da Guerra Fria³¹. O pescador passou a se questionar por que Deus não interferiria nas ações dos seres humanos e não os impediria de causar a exterminação do mundo. Afinal, se Ele realmente existe, por que permitiu que ocorresse a Segunda Guerra Mundial, ocasionando a devastação da Europa e a morte de milhões de pessoas? Essas perguntas perturbaram bastante Jonas, até que sua esposa decidiu buscar uma solução para tal conflito interior. A última esperança de Karin para que ele compreendesse que havia algum sentido para a existência foi recorrer ao pastor Tomas Ericsson. Porém, ao contrário do ela esperava, ele não podia ajudá-lo, pois também passava por uma forte crise de fé. Jonas chegou à conclusão de que a vida era absurda, desprovida de qualquer sentido, então decidiu antecipar a sua morte. Ele atirou em sua própria cabeça com um rifle, abandonando a sua esposa e seus quatro filhos.

Märta, por sua vez, não sentia necessidade em buscar refúgio em Deus para obter segurança em viver, pois acreditava que o sentido da vida consistia em amar e ser amada. Entretanto, a rejeição de Tomas e a constante sensação de solidão a afastavam de tal concepção. Ela se tornou consciente de que o pastor não a amava quando percebeu que ele sentia nojo dela por causa de seus eczemas. Então, Märta decidiu recorrer a Deus para saber se havia algum propósito para o seu sofrimento, a fim de que pudesse suportar sua dor sem reclamar. Por mais que expressasse a Tomas que não

³¹ A Guerra Fria ocorreu logo após a Segunda Guerra Mundial (1939-1945) e foi um conflito econômico, diplomático e ideológico travado pelos Estados Unidos e União Soviética em busca de conquista de zonas de influência. A tensa disputa dividiu o mundo em blocos de influência capitalista e socialista e provocou uma corrida armamentista que se estendeu por 40 anos. Com sistemas econômicos e políticos diferentes, EUA e URSS colocaram o mundo sob a ameaça de uma guerra nuclear, criando armas com potência suficiente para explodir o planeta inteiro. Em relação ao terror causado pela iminente hecatombe, o sociólogo Raymond Aron proferiu uma frase que ficou mundialmente famosa: “A Guerra Fria foi um período em que a guerra era improvável, e a paz, impossível”.

acreditava em Deus, ela ia ao culto e participava da comunhão, pois a considerava um “banquete de amor”. Quando o segundo culto estava prestes a começar, na igreja em Frostnäs, ela clamou a Deus por ter segurança, por adquirir capacidade de demonstrar afeto e por obter uma verdade na qual ela pudesse acreditar. Com tal ato, ela teve esperança na transcendência e expressou o seu anseio em conseguir compreender as ações que regiam sua vida e o seu destino.

Consideramos relevante observar que a luz no filme pode ser interpretada como símbolo do conhecimento, pois representa a clareza de algumas ideias quando a realidade parece sombria e confusa. O inverno seria, então, a obscuridade devido às dúvidas, enquanto a luz seria a iluminação do pensamento, proveniente da tomada de consciência dos personagens acerca de suas vidas. Em algumas cenas essa metáfora torna-se evidente, como no momento em que Tomas constata que Deus o abandonou, quando ele recebe consolo de Märta no altar e quando ela clama por paz de espírito. Também é possível relacionar as janelas à consciência, pois elas simbolizam a receptividade e a abertura para as influências vindas do exterior. Em diversos momentos do filme, elas estão presentes durante os conflitos dos personagens e eles olham através delas para buscar respostas para suas indagações.



Imagem 44: *O através*.

3.3 A travessia

*Fazer uma experiência com algo significa que algo nos acontece, nos alcança, que se apodera de nós, que nos tomba e nos transforma. Quando falamos em 'fazer' uma experiência, isso não significa precisamente que nós a façamos acontecer; 'fazer' significa aqui: sofrer, padecer, tomar o que nos alcança, receptivamente, aceitar, à medida que nos submetemos a algo. Fazer uma experiência quer dizer, portanto, deixar-nos abordar em nós próprios pelo que nos interpela, entrando e submetendo-nos a isso. Podemos ser assim transformados por tais experiências, de um dia para o outro ou no transcurso do tempo. Martin Heidegger, *De camino al habla*.*

Os personagens de *Luz de Inverno* vivenciaram experiências com a angústia ao terem se colocado diante do vazio, da incerteza, do absurdo, do sofrimento, da morte e do silêncio de Deus. Quando lhes foi revelada a face sombria da existência, Tomas Ericsson, Jonas Persson e Märta Lundberg tiveram dúvidas sobre o que era a verdade e precisaram lidar com o desconforto dessa obscuridade e com o peso proveniente da liberdade de fazer escolhas. Nesse processo de autoconhecimento e de pensamento

crítico, eles tiveram que decidir qual caminho seguir – esperança, resignação, ceticismo ou suicídio – e, assim, assumir as consequências de seus atos.

Segundo Wanderson Flor do Nascimento, no artigo *Filosofia e subjetividade: questões esparsas* (2003), a experiência é um movimento do qual se sai transformado. A partir de um pensamento crítico, no qual somos sujeitos e objetos de uma atividade que nos coloca como questão, é possível que transformemos, mesmo que de modo não intencional, aquilo que nos aparece como óbvio, como instituído, como “normal”, em algo que pode ser colocado sob suspeita. O pensar torna-se, então, uma forma radical de interrogar o mundo e a si mesmo, modificando nossa relação com a verdade. Assim, a experiência crítica do pensamento recoloca a pergunta “*Quem sou eu?*” ou “*Quem somos nós?*”. Por se configurar sempre como algo singular, particular e sem garantia de segurança, a experiência assume um significado diferente para cada pessoa e varia no modo como ocorre. Nascimento utiliza a metáfora *forasteiro de dentro* para sustentar sua ideia de filosofia como um movimento de desfamiliarização do indivíduo por ele mesmo e para ele mesmo. O forasteiro é aquele que se instala em um território que não é seu e se apropria dele, mas tem a certeza de que ele é apenas um estranho a tudo no lugar. A qualquer momento, pode ir embora, pois nada é certo para ele, sobretudo o seu destino.

Ele é um forasteiro também em relação a si mesmo... É aquele que, passando pela experiência de ser o que é, recusa esta experiência, passa a vê-la como um estranho, e coloca uma interrogação no curso de seu pensamento sobre ela... Ela é então problematizada. Dessa forma, o *forasteiro de dentro* é um *forasteiro de si*, é aquele que não está em ‘casa’ nem mesmo diante de seus hábitos mais arraigados... É aquele para quem nada está livre da pergunta, e aquele que, ainda diante do risco, não hesita em recomeçar, em fazer outra vez, em fazer diferentemente, mas que nunca cessa de fazer. Alguém que, pelo pensamento, recusa-se a ser o que é. Um forasteiro de dentro é aquele que busca sempre ser diferente do que até o momento se apresenta. Ser outro. Ser diferente. Qual será o produto desta transformação? Que sujeitos outros virão após este processo? Não sei. Não há garantias de que o que virá será melhor do que o que temos hoje. Entretanto, fazer a filosofia, neste sentido é correr riscos.” (NASCIMENTO, 2003: 6)

Jorge Larrosa Bondía (2002) considera a experiência como aquilo que nos passa, que nos acontece e que nos toca, e que, ao fazer isso, nos forma e nos transforma. No artigo *Notas sobre a experiência e o saber da experiência*, o autor afirma que o sujeito da experiência é um território de passagem, pois ele se expõe atravessando um espaço indeterminado e que pode ser perigoso. Então, o indivíduo se põe à prova e tem a oportunidade de se modificar. O saber da experiência ocorre na relação entre o conhecimento e a vida humana, e tem a ver com a elaboração do sentido ou do sem-sentido do que nos acontece. Trata-se, portanto, de um saber particular, subjetivo, relativo, contingente e pessoal, pois se revela de forma diferente a cada ser humano. Segundo o autor, a experiência e o saber que dela deriva nos permite conhecer o mundo e entender a nós mesmos.

Durante a jornada entre as duas igrejas, no intervalo de três horas, os personagens estranharam a si mesmos, tornando-se *forasteiros de dentro*, segundo a metáfora utilizada por Nascimento. A partir da experiência crítica de pensamento, eles questionaram o que lhes parecia óbvio e buscaram respostas. Nesse processo de desfamiliarização, eles agiram em busca de novas perspectivas à própria vida, em explicações para o funcionamento do mundo e em verdades nas quais pudessem acreditar.

Por ter despertado as consciências dos personagens, a angústia se tornou um território de travessia para eles. A partir do desconforto de tê-la, eles reconheceram que estavam passando por crises existenciais e se empenharam em descobrir um sentido para suas vidas. Embora Jonas Persson tivesse tentado, ele não conseguiu identificar propósito algum para sua existência, por isso constatou o absurdo e optou pelo suicídio. Tomas, por outro lado, decidiu persistir com o serviço religioso, repetindo seus gestos dominicalmente, tal como Sísifo ao rolar sua pedra em um movimento contínuo. Ele

suportou o fardo de uma lucidez que lhe descortinou a desolação. Dessa forma, um novo caminho se abriu diante dele e ele concluiu que deveria percorrê-lo sem esperar mais nada de ninguém. A ação do pastor de celebrar o culto apenas para Märta na igreja vazia também pode ser interpretada como o seu primeiro passo em direção a sentir, a aprender a amar e a compreender a dor. Além de ter sido, de certa maneira, uma resposta à prece dela, foi uma evidência de que, ao reconhecer o próprio sofrimento, ele se tornou capaz de amar verdadeiramente outros seres que sofrem. Com esse desfecho para o filme, Ingmar Bergman indicou que os personagens tiveram esperança em alcançar a salvação através do amor, e não de Deus.³² Em *Imagens*, ele declarou:

Se uma pessoa é crente, pode dizer que Deus fala com ela. Se, pelo contrário, somos estranhos a qualquer concepção divina, podemos dizer que Märta Lundberg e Algot Frövik são dois seres humanos que levantam seu próximo de uma queda que conduz à morte. (BERGMAN, 2010: 269)

³² Em uma entrevista à revista *Playboy* sobre *Luz de Inverno*, em 1964, o cineasta esclareceu a sua visão de que as relações afetivas fortalecem o indivíduo e exercem papel fundamental para a sobrevivência dele: “O que mais importa na vida é ter a capacidade de ter contato com outro ser humano. Se não, você está morto, como muitas pessoas atualmente estão mortas. Mas se você conseguir dar o primeiro passo em direção à compreensão, ao amor, não importa o tanto que o futuro pode ser difícil - mesmo com todo amor no mundo, viver pode ser insuportavelmente difícil quando não se tem ilusões- só assim você estará salvo. Isso é o que realmente importa, não é mesmo?” (BERGMAN apud DUCAN, 2008: 318, Tradução nossa).

4. Considerações finais

Nesta pesquisa, a reflexão sobre a angústia nos conduz à constatação de que, a partir do desconforto físico, esse sentimento expressa a dificuldade que nós, seres humanos, temos em compreender nossa presença no mundo, nossa origem e nosso destino. O arrebatamento por ela indica o mistério do qual somos constituídos e revela nossa finitude e nossas incertezas. Impelidos pelo desejo de descobrir o sentido da existência, é natural que procuremos adquirir conhecimentos universais que nos permitam obter uma melhor compreensão de nós mesmos e encontrar explicações para questionamentos que podem se tornar perturbadores.

As doutrinas religiosas têm como missão anunciar a verdade última sobre a vida do indivíduo, a fim de que ele se sinta orientado e de que consiga crer que há um propósito para sua existência. O Cristianismo afirma que o mistério do homem se esclarece verdadeiramente no mistério de Jesus Cristo, o Verbo encarnado. De acordo com esse raciocínio, somente no mistério da paixão, da morte e da ressurreição de Cristo que o ser humano pode encontrar respostas para questões como a dor, o sofrimento do inocente e a morte. Entretanto, apenas a fé permite alcançar o conhecimento da Revelação, pois, no que concerne ao transcendente, a compreensão humana é parcial e limitada.

Em *Luz de Inverno*, os personagens Tomas Ericsson, Jonas Persson e Märta Lundberg vivenciaram experiências com a angústia ao questionarem as explicações apresentadas pela doutrina cristã. Eles se confrontaram com o vazio, com a incerteza, com o absurdo, com a finitude da vida e com o silêncio de Deus diante de suas preces e do sofrimento da humanidade. Nesse processo de pensamento crítico, eles se sentiram desfamiliarizados com a realidade deles, como forasteiros. A angústia os tornou

conscientes da dificuldade em se chegar a uma resposta inequívoca para o mistério da existência. Por isso, eles tiveram muitas dúvidas se haveria uma verdade na qual pudessem acreditar. Precisaram decidir, então, qual caminho seguir dali em diante – esperança, resignação, ceticismo ou suicídio – e, assim, assumir as consequências de suas escolhas.

Concluimos que a angústia se configurou como um território de travessia para os três personagens, pois os motivou a lidar com a obscuridade da vida e a agir em busca de novas perspectivas. Por terem passado por essa experiência, eles obtiveram novos significados para a existência e foram profundamente transformados. Ao mesmo tempo em que a angústia foi experimentada pelo limite da existência deles – a morte, o nada, a ausência de sentido –, ela foi o movimento necessário para que eles deixassem de ser “dormidores da vida”.

Assim como Tomas, Jonas e Märta, Ingmar Bergman não foi mais o mesmo depois da experiência de questionar suas convicções sobre a existência de Deus e sobre o sentido da vida. Em *Luz de Inverno*, ele expôs e problematizou suas próprias angústias, dúvidas e inquietações, conseguindo romper com o conflito religioso que o atormentava desde a infância. Ele se desfez, então, da concepção de um Deus paternal, amoroso e misericordioso. Passou a acreditar na santidade presente dentro de cada ser humano, que, através dos músicos, dos profetas e dos santos, nos ilumina sobre outros mundos.

Referências

Bibliografia

BERGMAN, Ingmar. *Imagens*. Tradução de Alexandre Pastor. 5ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

_____, *Lanterna Mágica*. Tradução de Marion Xavier. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

BERNANOS, Georges. *Diário de um pároco de aldeia*. Tradução de Edgar de Godoi da Mata-Machado. São Paulo: Realizações Editora, 2011.

BJÖRKMAN, Stig; MANNNS, Torsten; SIMA, Jonas. *O cinema segundo Bergman*. Tradução de Lia Zatz. 1ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

BONDÍA, Jorge Larrossa. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. Tradução de João Wanderley Geraldi. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rbedu/n19/n19a02.pdf>

BUCKINGHAM, Will; BURNHAM, Douglas; HILL, Clive; KING, Peter J.; MARENBON, John; WEEKS, Marcus. *O livro da Filosofia*. Tradução de Douglas Kim. São Paulo: Globo, 2011.

CABRERA, Julio. *O cinema pensa: uma introdução à filosofia através dos filmes*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2006.

CAMUS, Albert. *O estrangeiro*. Tradução de Valerie Rumjanek. 20ª ed. Rio de Janeiro: Editora Record, 2001.

_____. *O mito de Sísifo*. Tradução de Ari Roitman e Paulina Watch. 6ª ed. Rio de Janeiro: Editora Record, 2008.

_____. *O homem revoltado*. Tradução de Valerie Rumnanek. 7ª ed. Rio de Janeiro. Editora Record, 2008.

CASTAÑEDA, Alessandra; LUCCAS, Girard; ZACHARIAS, João Cândido (org.). *Ingmar Bergman*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Jurubeba Produções, 2012.

CIORAN, Emil. *Breviário de decomposição*. Tradução de José Thomaz Brum. 3ª ed. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2011.

_____. *Nos cumes do desespero*. Tradução de Fernando Klabin. São Paulo: Editora Hedra, 2012.

_____. *Silogismos da amargura*. Tradução de José Thomaz Brum. 1ª ed. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2011.

COMTE-SPONVILLE, André. *O amor a solidão*. Tradução de Eduardo Brandão. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. *Bom dia, Angústia!* Tradução de Maria Ermantina Galvão G. Pereira. 1ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

_____, *Pequeno Tratado das Grandes Virtudes*. Tradução de Eduardo Brandão. 1ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. *Tratado do desespero e da beatitude*. Tradução de Eduardo Brandão. 1ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Crime e castigo*. Tradução de Prestuplenie i Nakazanie. 3ª ed. São Paulo: Editora 34, 2001.

_____. *Memórias do subsolo*. Tradução de Boris Schnaiderman. Editora 34. 6ª Edição, 2009.

DUCAN, Paul; WANSELIIOUS, Bengt (org). *The Ingmar Bergman Archives*. 1ª ed. Taschen, 2008.

GUARNIERI, Maria Cristina Mariante. *Angústia e conhecimento: Uma reflexão a partir dos pensadores religiosos Franz Rosenzweig, Søren Aabye Kierkegaard e Qohélet*. 1ª ed. São Paulo: Editora Reflexão, 2011.

HESCHEL, A. J. *O homem a procura de Deus*. São Paulo: Paulinas, 1974.

_____. *O último dos profetas*. São Paulo: Ed. Manole, 2002.

KIERKEGAARD, Søren A. *Desespero humano: Doença até a morte*. 2ª ed. São Paulo: Editora Martin Claret, 1947.

_____. *El Instante*. Madrid Trotta, 2005. Post-Scriptum Définitif et non scientifique aux miettes philosophiques vol. I/II – Oeuvres Complètes, vols. 10/11. Paris: Éditions L'Orante, 1977.

_____. *O Conceito de Angústia: Uma simples reflexão psicológico-demonstrativa direcionada ao problema dogmático do pecado hereditário de Vigilius Haufniensis*. Tradução de Álvaro Luiz Montenegro Valls. 2ª ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2010.

KOVÁCS, Maria Júlia. *Morte e desenvolvimento humano*. 1ª ed. São Paulo: Casa do Psicólogo, 1992.

LIVINGSTON, Paisley. *Cinema, Philosophy, Bergman: On Film as Philosophy*. New York: Oxford University Press, 2009.

MACNAB, Geoffrey. *Ingmar Bergman: The life and films of the last great european diretor*. New York. I.B: Tauris, 2009.

MAFFESOLI, M. *Elogio da razão sensível*. Tradução de Albert Christophe Migueis Stuckrnbruck. Belo Horizonte: Editora Vozes, 1998.

MORIN, Edgar. *O cinema ou o homem imaginário*. Porto: Relógio D'Água Editores, 1997.

_____. *O método 3: O conhecimento do conhecimento*. Tradução de Juremir Machado da Silva. Porto Alegre: Editora Sulina, 2002.

_____. *O método 4: As ideias*. Tradução de Juremir Machado da Silva. Porto Alegre: Editora Sulina, 2005.

_____. O método 6: Ética. Tradução de Juremir Machado da Silva. Porto Alegre: Editora Sulina, 2007.

NASCIMENTO, Wanderson Flor do. *Filosofia e subjetividade: Questões esparsas*. Debates do Isef, Brasília, v. 1, p. 4-18, 2003.

NIETZSCHE, Friederich. *Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

PAULA, Marcio Gimenes de. *A crise de fé como ponto fundamental do filosofar: Bergman e Bresson*. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/interacoes/article/view/6191>

PASCAL, Blaise. *Pensamentos*. Tradução de Olívia Bauduch. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PEIXOTO, Michael. *Cinema do Olhar: Reflexões sobre a autoria cinematográfica*. Dissertação (mestrado). Universidade de Brasília, Mestrado em Imagem e Som, 2010.

PESSOA, Fernando. *Livro do Desassossego: Composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa*. São Paulo: Companhia de bolso, 1997.

ROS, Fernanda. *Cinema de Sublimação: Análise da Trilogia do Silêncio de Ingmar Bergman*. Universidade de Brasília, Faculdade de Comunicação, 2009.

RODRIGUES, Maysa Puccinelli Victor. *A travessia da angústia: uma leitura psicanalítica da Trilogia do Silêncio, de Ingmar Bergman*. Dissertação (mestrado). Universidade de Brasília, PCL – Mestrado em Psicologia Clínica e Cultura, 2013.

SARTRE, Jean Paul. *A náusea*. Tradução de Rita Braga. 1ª ed. São Paulo: Editora Círculo do livro, 1989.

_____. *O existencialismo é um humanismo*. Tradução de Rita Correia Guedes. São Paulo: Editora Abril Cultural, 1978.

STEENE, Birgitta. *Ingmar Bergman: A reference guide*. 1ª ed. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005.

STRINDBERG, August. *Inferno*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

TOLSTOI, Leon. *A morte de Ivan Ilitch*. Tradução de Boris Schnaiderman. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

ZWEIG, Connie; ABRAMS, Jeremiah (org.) *Ao encontro da sombra: o potencial oculto da natureza humana*. Tradução de Merle Scoss. 1ª ed. São Paulo: Editora Cultrix.

Filmografia consultada

A fonte da donzela (Jungfrukällan). Direção e roteiro: Ingmar Bergman, 1960, 89 min.

A Ilha de Bergman (Bergman Island). Direção: Marie Nyreröd, 2004, 83 min.

A hora do lobo (Vargtimmen). Direção e roteiro: Ingmar Bergman, 1968, 90 min.

A paixão de Ana (En passion). Direção e roteiro: Ingmar Bergman, 1969, 101 min.

Através de um espelho (Säsom i en spegel). Direção e roteiro: Ingmar Bergman, 1961, 89 min.

Cenas de um casamento (Scener ur ett äktensskap). Direção e roteiro: Ingmar Bergman, 1973, 155 min.

Chove sobre o nosso amor (Det regnar på vår kärlek). Direção e roteiro: Ingmar Bergman, 1946, 95 min.

Crise (Kris). Direção e roteiro: Ingmar Bergman, 1946, 93 min.

Face a face (Ansikte mot ansikte). Direção e roteiro: Ingmar Bergman, 1976, 135 min.

Fanny e Alexander (Fanny och Alexander). Direção e roteiro: Ingmar Bergman, 1982, 188 min.

Gritos e sussurros (Viskningar och rop). Direção e roteiro: Ingmar Bergman, 1972, 91 min.

- Imagens do playground (Bilder från lekstugan)*. Direção: Stig Björkman, 2009, 29 min.
- Ingmar Bergman faz um filme (Ingmar Bergman gör en film)*. Direção: Vilgot Sjöman, 1963, 146 min.
- Juventude (Sommarlek)*. Direção e roteiro: Ingmar Bergman, 1951, 95 min.
- Luz de Inverno (Nattvardsgästerna)*. Direção e roteiro: Ingmar Bergman, 1963, 81 min.
- ...Mas o cinema é minha amante (...Men filmen är min älskarinna)*. Direção: Stig Björkman, 2010, 66 min.
- Morangos silvestres (Smultronstället)*. Direção e roteiro: Ingmar Bergman, 1957, 91 min.
- Música na noite (Musik i mörker)*. Direção: Ingmar Bergman, 1948, 88 min.
- Mônika e o desejo (Sommaren med Monika)*. Direção e roteiro: Ingmar Bergman, 1953, 96 min.
- No limiar da vida (Nära livet)*. Direção: Ingmar Bergman, 1958, 84 min.
- Noites de circo (Gycklarnas afton)*. Direção e roteiro: Ingmar Bergman, 1953, 92 min.
- O olho do diabo (Djävulens öga)*. Direção e roteiro: Ingmar Bergman, 1960, 87 min.
- O ovo da serpente*. Direção e roteiro: Ingmar Bergman, 1977, 119 min.
- O rito (Riten)*. Direção e roteiro: Ingmar Bergman, 1969, 72 min.
- O rosto (Ansiktet)*. Direção e roteiro: Ingmar Bergman, 1958, 100 min.
- O rosto de Karin (Karins ansikte)*. Direção: Ingmar Bergman, 1986, 14 min.
- O sétimo selo (Det sjunde inseglet)*. Direção: Ingmar Bergman, 1957, 96 min.
- O silêncio (Tystnaden)*. Direção e roteiro: Ingmar Bergman, 1963, 95 min.
- Persona (Persona)*. Direção e roteiro: Ingmar Bergman, 1966, 85 min.
- Porto (Hamnstad)*. Direção e roteiro: Ingmar Bergman, 1948, 99 min.
- Prisão (Fängelse)*. Direção e roteiro: Ingmar Bergman, 1949, 78 min.
- Tormentos (Hets)*. Direção: Alf Sjöberg, 1944, 97 min.

Saraband (Saraband). Direção e roteiro: Ingmar Bergman, 2003, 110 min.

Sede de Paixões (Törst). Direção: Ingmar Bergman, 1949, 84 min.

Sonata de outono (Höstsonaten). Direção e roteiro: Ingmar Bergman, 1978, 93 min.

Sonhos de mulheres (Kvinnodröm). Direção e roteiro: Ingmar Bergman, 1955, 87 min.

Sorrisos de uma noite de amor (Sommarnattens leende). Direção e roteiro: Ingmar Bergman, 1955, 108 min.

Um barco para a Índia (Skepp till Indialand). Direção e roteiro: Ingmar Bergman, 1947, 98 min.

Iconografia

Imagem 1: © Georg Oddner.

Imagens 2-5: © Stiftelsen Ingmar Bergman/ Ingmar Bergman Foundation.

Imagem 6: Louis Huch © Svensk Filmindustri.

Imagem 7: © Folkets Hus och Parker.

Imagens 8-9: Louis Huch © Svensk Filmindustri.

Imagem 10: Sven Nykvist © Svensk Filmindustri.

Imagens 11-38: Sven Nykvist/ Rolf Holmkvist/ Peter Wester © Svensk Filmindustri.

Imagens 39-41: Lennart Nilsson © Lennart Nilsson Photography.

Imagem 42: Rolf Holmkvist/ Peter Wester © Svensk Filmindustri.

Imagem 43: Lennart Nilsson © Lennart Nilsson Photography.

Imagem 44: Sven Nykvist/ Rolf Holmkvist/ Peter Wester © Svensk Filmindustri.

Videografia

Conversa de Ingmar Bergman com estudantes do American Film Institute (AFI).

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9tR4qFsyp1Q>

Curso *O cinema de Ingmar Bergman*, ministrado pelo jornalista Sergio Rizzo, no CCBB SP, em ocasião da mostra “Ingmar Bergman”, em 2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4L10ENNuq6w>,
<https://www.youtube.com/watch?v=2FMZaEofSYU> e
https://www.youtube.com/watch?v=s619a_VdbIs

Curso *Scandinavian Film and Television Culture*, ministrado por professores da University of Copenhagen, através do site Coursera: www.coursera.org/course/scanfilmtv

Entrevista “A conversation with Ingmar Bergman”, realizada em 1971. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=85NzBOjVe6c&list=PLikVOjJjGHYqq3VjamfOrrDrWTSGNMP4o>,
https://www.youtube.com/watch?v=4_LaY1QW7Is&list=PLikVOjJjGHYqq3VjamfOrrDrWTSGNMP4o&index=2,
<https://www.youtube.com/watch?v=4jLkM6Afwgs&list=PLikVOjJjGHYqq3VjamfOrrDrWTSGNMP4o&index=3>, <https://www.youtube.com/watch?v=PqvIXGc8J-g&index=4&list=PLikVOjJjGHYqq3VjamfOrrDrWTSGNMP4o>,
<https://www.youtube.com/watch?v=9127fQwHlwo&index=5&list=PLikVOjJjGHYqq3VjamfOrrDrWTSGNMP4o> e
<https://www.youtube.com/watch?v=LVP1Veeguq8&list=PLikVOjJjGHYqq3VjamfOrrDrWTSGNMP4o&index=6>.

Webgrafia

<http://bergmancenter.se/en/>

<http://www.film4.com/search?freetext=Ingmar+Bergman>

<http://filmstudiesforfree.blogspot.com.br/2011/06/ingmar-bergman-studies.html>

<http://ingmarbergman.se/en/content/start>

<http://www.sfi.se/en-GB/>

<http://www.criterion.com/films/173-the-seventh-seal>

Anexos

Cronologia – Vida e obra de Ingmar Bergman³³

<p>1918 14 de julho: Nasce Ernst Ingmar Bergman, em Uppsala, filho do pastor luterano Erik Bergman e da enfermeira Karin Åkerblom, irmão mais novo de Dag. Quatro anos depois a família ainda ganharia mais uma integrante, Margareta.</p>	<p>1920 A família Bergman se muda para Estocolmo.</p>	<p>1930 Bergman vê uma peça de teatro pela primeira vez, <i>Stor Klas och Lill Klas</i> (Grande Noel e Pequeno Noel).</p>	<p>1938 Bergman entra para a Universidade de Estocolmo e poucos meses depois, com um grupo amador, dirige sua primeira peça, <i>Mäster Olofs-gaarden</i> (O jardim do Mestre Olofs).</p>
<p>1939 Bergman começa a se dedicar ao teatro, passando a monta cerca de seis peças por ano.</p>	<p>1942 Bergman é convidado a se juntar à produtora Svensk Filmindustri.</p>	<p>1944 Bergman escreve o roteiro e atua como continuísta em <i>Tormentos (Hets)</i>, de Alf Sjöberg</p>	<p>1945 Julho/agosto: Bergman filma seu primeiro longa, <i>Crise</i>.</p>
<p>1946 25 de fevereiro: Estreia de <i>Crise</i> nos cinemas</p> <p>9 de novembro: Estreia de <i>Chove sobre nosso amor</i>, que Bergman havia filmado poucos meses antes.</p>	<p>1947 22 de setembro: Estreia de <i>Um barco para a Índia</i>, que havia sido filmado entre maio e julho.</p>	<p>1948 17 de janeiro: Estreia de <i>Música na noite</i>,</p> <p>18 de outubro: Estreia de <i>Porto</i>.</p>	<p>1949 19 de março: A estreia de <i>Prisão</i> acontece em meio às filmagens de <i>Sede de paixões</i>.</p>
<p>1950 3 de fevereiro: Estreia de <i>Rumo à</i></p>	<p>1951 Primeiro semestre: Sem poder filmar devido a uma greve da indústria,</p>	<p>1952 Julho/outubro: Bergman filma <i>Monika e o</i></p>	<p>1953 9 de fevereiro: Estreia de <i>Monika e o</i></p>

³³ Fonte: CASTAÑEDA, Alessandra; LUCAS, Girard; ZACHARIAS, João Cândido (org.). *Ingmar Bergman*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Jurubeba Produções, 2012.

<p><i>felicidade.</i></p> <p>Abril/ agosto: Bergman filma seguidos <i>Juventude</i> e <i>Isto não aconteceria aqui</i>.</p> <p>23 de outubro: Estreia de <i>Isto não aconteceria aqui</i>.</p>	<p>Bergman dirige os primeiros comerciais que faria para a marca de sabonete Bris.</p> <p>1º de outubro: Estreia de <i>Juventude</i>.</p>	<p><i>desejo</i> e inicia um relacionamento com Harriet Andersson.</p> <p>3 de novembro: Estreia de <i>Quando as mulheres esperam</i>.</p>	<p><i>desejo.</i></p> <p>14 de setembro: Estreia de <i>Noites de circo</i>.</p>
<p>1954 14 de outubro: Estreia de <i>Uma lição de amor</i>.</p>	<p>1955 Junho/agosto: Bergman filma <i>Sorrisos de uma noite de amor</i> e começa um relacionamento com Bibi Andersson.</p> <p>22 de agosto: Estreia de <i>Sonho de mulheres</i>.</p> <p>26 de dezembro: Estreia de <i>Sorrisos de uma noite de amor</i>.</p>	<p>1956 10 de maio: <i>Sorrisos de uma noite de amor</i> ganha um prêmio especial no Festival de Cannes por seu humor poético.</p> <p>Julho/agosto: Bergman filma <i>O sétimo selo</i>.</p>	<p>1957 16 de fevereiro: Estreia de <i>O sétimo selo</i>.</p> <p>Maio/agosto: Bergman termina o roteiro de <i>Morangos Silvestres</i> em 31 de maio e começa a filmá-lo dois dias depois. As filmagens duram três meses.</p> <p>26 de dezembro: Estreia de <i>Morangos silvestres</i>.</p>
<p>1958 31 de março: Estreia de <i>No limiar da vida</i>.</p> <p>18 de maio: <i>No limiar da vida</i> ganha o prêmio de melhor direção no Festival de Cannes.</p> <p>8 de julho: <i>Morangos Silvestres</i> ganha o Urso de Ouro de melhor filme</p>	<p>1959 Bergman passa meses sem montar nenhuma peça. Em maio, publica o artigo <i>Cada filme é o meu último</i>. somente no segundo semestre ele filma <i>A fonte da donzela</i>.</p>	<p>1960 8 de fevereiro: Estreia de <i>A fonte da donzela</i>.</p> <p>20 de maio: <i>A fonte da donzela</i> ganha uma menção especial no Festival de Cannes.</p> <p>17 de outubro:</p>	<p>1961 17 de abril: <i>A Fonte da donzela</i> ganha o Oscar de melhor filme estrangeiro.</p> <p>16 de outubro: Estreia de <i>Através de um espelho</i>.</p>

<p>no Festival de Berlim.</p> <p>26 de dezembro: Estreia de <i>O rosto</i>.</p>		<p>Estreia de <i>O olho do diabo</i>.</p>	
<p>1962 9 de abril: <i>Através de um espelho</i> ganha o Oscar de melhor filme estrangeiro.</p>	<p>1963 11 de fevereiro: Estreia de <i>Luz de inverno</i>.</p> <p>23 de setembro - Estreia de <i>O silêncio</i>.</p>	<p>1964 15 de junho: Estreia de <i>Para não falar de todas essas mulheres</i>.</p>	<p>1965 Julho - setembro - Bergman filma <i>Persona</i> e inicia um romance com Liv Ullmann.</p>
<p>1966 Bergman começa a construir uma casa na ilha de Fårö, que ficaria pronta no ano seguinte.</p> <p>18 de outubro: Estreia de <i>Persona</i>.</p>	<p>1968 19 de fevereiro: Estreia de <i>A hora do lobo</i>.</p> <p>29 de setembro: Estreia de <i>Vergonha</i>.</p>	<p>1969 25 de março - <i>O rito</i> estreia na televisão sueca. O filme viria a ser lançado posteriormente em cinema fora da Escandinávia.</p> <p>10 de novembro - Estreia de <i>A paixão de Ana</i>.</p>	<p>1970 1º de janeiro: O documentário <i>Fårö 1969</i> estreia na televisão sueca.</p>
<p>1971 15 de abril: Bergman é homenageado na noite do Oscar com o prêmio Irving G. Thalberg. Ele não vai à cerimônia e a estatueta é recebida em seu nome por Liv Ullmann.</p> <p>14 de julho: Estreia de <i>A hora do amor</i>.</p> <p>Agosto - Bergman recebe um prêmio especial no Festival de Veneza por sua carreira no cinema, ao lado de outros homenageados,</p>	<p>1972 O estúdio Svensk Filmindustri anuncia que Bergman fará uma versão para o cinema de opereta.</p> <p><i>A viúva alegre</i>, a ser estrelada por Barbra Streisand. O projeto, no entanto, não sai do papel.</p> <p>21 de dezembro - Estreia de <i>Gritos e Sussurros</i>.</p>	<p>1973 11 de abril: Estreia na televisão sueca o primeiro episódio da minissérie <i>Cenas de um casamento</i>.</p>	<p>1974 2 de abril: Sven Nykvist ganha o Oscar de melhor fotografia por <i>Gritos e sussurros</i>.</p> <p>21 de setembro: Estreia em Nova York a versão para cinema de <i>Cenas de um casamento</i>.</p>

John Ford e Marcel Carné.			
<p>1975 1º de janeiro: Estreia na televisão sueca <i>A flauta mágica</i>, que viria a ser lançado em cinema no mesmo ano, em setembro.</p>	<p>1976 Janeiro: Bergman é preso, acusado de sonegação de impostos, em meio aos ensaios para a peça <i>A dança da morte</i>. Em abril, ele deixa a Suécia em exílio voluntário.</p> <p>5 de abril: Estreia de <i>Face a Face</i> em sua versão para cinema, em Nova York. No dia 28 do mesmo mês, estreia o primeiro episódio da versão para televisão.</p>	<p>1977 28 de outubro: Estreia de <i>O ovo da serpente</i>.</p>	<p>1978 Julho: Bergman comemora 60 anos na ilha de <i>Fårö</i>, na companhia de todos os seus filhos.</p> <p>8 de outubro: Estreia de <i>Sonata de outono</i>.</p>
<p>1979 Novembro: Bergman é liberado de todas as acusações de fraude.</p> <p>24 de dezembro: O documentário <i>Fårö 1979</i> estreia na televisão sueca.</p>	<p>1980 Julho: Estreia de <i>Da vida das marionetes</i> em um festival da Inglaterra.</p>	<p>1981 7 de setembro: Começam as filmagens de <i>Fanny e Alexander</i>.</p>	<p>1982 Bergman anuncia que o filme que está produzindo será seu último trabalho para cinema.</p> <p>1984 9 de abril: Estreia na televisão sueca de <i>Depois do ensaio</i>, que viria a ser lançado em cinema posteriormente.</p> <p><i>Fanny e Alexander</i> ganha quatro Oscar: filme estrangeiro, fotografia, direção de arte e figurino.</p>

<p>1986 16 de fevereiro: Estreia na televisão sueca de <i>Os abençoados</i>.</p>	<p>1987 Setembro: Bergman lança o livro autobiográfico <i>Lanterna mágica</i>.</p>	<p>1990 10 de março: Bergman recebe um prêmio especial por sua carreira no Sindicato de Diretores dos Estados Unidos.</p> <p>Outubro: Bergman lança o livro <i>Imagens</i>, focado em lembranças de seu trabalho no cinema.</p>	<p>1991 Novembro: Bergman lança o romance <i>As melhores intenções</i>, que estava sendo produzido para a televisão, sob a direção do dinarmanquês Bille August. O filme estreia no fim de setembro.</p>
<p>1995 Bergman anuncia que vai se aposentar também do teatro.</p>	<p>1997 Maio: Bergman recebe a Palma das Palmas no Festival de Cannes por sua contribuição ao cinema.</p> <p>1º de novembro: Estreia na televisão sueca de <i>Na presença de um palhaço</i>, que viria a estreiar em cinema em alguns países do mundo.</p>	<p>2001 Outubro: Bergman anuncia que filmará novamente, um projeto para a televisão chamado <i>Saraband</i>.</p>	<p>2003 Julho: Bergman anuncia seu exílio permanente na Ilha de Fårö.</p> <p>1º de dezembro: Estreia de <i>Saraband</i> na televisão sueca.</p>
<p>2007 30 de julho: Bergman morre aos 89 anos em sua casa, na ilha de Fårö.</p> <p>18 de agosto: O corpo de Bergman é enterrado em Fårö.</p>			

Ficha técnica de *Luz de Inverno*

Luz de Inverno (Nattvardsgäterna/ Winter Light/ The Communicants)

Ano: 1962

Duração: 81 minutos

Estreia: 11/02/1963

Companhia produtora e distribuidora: Svensk Filmindustri

Companhia distribuidora nos Estados Unidos: Janus Filmes, Inc.

Direção e roteiro: Ingmar Bergman

Produção: Allan Ekelund

Assistentes de direção: Lenn Hjortzberg, Vilgot Sjöman

Fotografia: Sven Knykvist

Cenografia: P.A. Lundgren

Montagem: Ulla Ryghe

Elenco: Gunnar Björnstrand (Tomas Ericsson), Ingrid Thulin (Märta Lundberg), Max Von Sydow (Jonas Persson), Gunnel Lindblom (Karin Persson), Allan Edwall (Algot Frövik), Olof Thunberg (Fredrik Blom), Kolbjörn Knudsen (Knut Aronsson), Ebbesen-Thornblad (senhora da igreja), Tor Borong (Johan Akerblom), Bertha Sänell (Hanna Appelblad), Helena Palmgren (Doris), Eddie Axberg (Johan Strand), Lars-Owe Carlberg (delegado), Ingmari Hjort (filha dos Persson), Stefan Larsson (filho dos Persson), Lars-Olof Andersson e Christer Ohman (dois rapazes).