

## MEMÓRIA

Éramos todos muito jovens. Ausentes da correria lá de fora, nós queríamos descobrir o que acontecia connosco. Naquele tempo, ficávamos até de manhã a tecer com palavras o pensamento das imagens que antes, na sala de cinema, tinham sido sentidas. Sim, porque aquelas imagens de Bergman tinham pensamento, mas também tinham afectos e emoções. Experimentávamos tudo muito por dentro, lá desde o fundo, e era disso que queríamos falar. Não éramos muitos, mas suficientes para pegar no que dizíamos e, com isso, pensar sentindo ou sentir pensando. Usávamos esse dizer que vinha de dentro, não se sabe bem donde, para através dele ficarmos mais entusiasmados por termos falado assim do filme. Mas mais tristes porque aquilo que dizíamos era mesmo triste.

E foi assim que descobrimos Bergman, eu e os outros que estavam comigo.



## **AGRADECIMENTOS**

À Céu, porque fizemos mais este caminhar juntos em partilha afectiva.

À Alice, por ter acompanhado com a sua risonha disposição e subtileza as conversas que fizeram os nossos caminhares.

À Helena, porque é bom fazer renascer e fortalecer uma amizade de tantos anos.

Ao Sérgio, onde quer que ele esteja, porque fomos crescendo e habitando a casa da existência também vendo Ingmar Bergman.

Aos meus orientadores, Professor Doutor Carlos Melo Ferreira e Professor Doutor Olivier Feron, pelos ensinamentos incansáveis, pela exigência e por toda a compreensão sempre manifestada neste tempo vivido de leitura, reflexão e escrita.

À Francisca pela sincera e profunda amizade, pela sempre inestimável disponibilidade, delicadeza, apoio incondicional e competência nas sugestões apresentadas de revisão do texto.

À Professora Doutora Fernanda Henriques pela confiança, pelas críticas e incentivos que sempre expressou, sobretudo, por ter confiado mais em mim do que eu próprio.

À Professora Doutora Irene Borges Duarte pela disponibilidade e colaboração afectuosa.

Ao Professor Doutor João Lima pela receptividade e interesse que revelou nos nossos esporádicos mas estimulantes encontros.

À Rosalina pela sincera amizade e preciosa ajuda dada nas traduções propostas.

À Direcção da Escola Secundária de Estremoz, na pessoa do seu Director, José Salema, pela abertura, compreensão e ajuda com vista a melhorar as minhas condições de investigação.

Um Bem-haja muito especial à Equipa do Jornal Escolar “Notícias da Rainha”: Artur, Fátima e Patrícia, pela enorme paciência, generosidade e excelente cooperação sempre declarada, em especial para com as minhas falhas e limitações.

O mais sincero obrigado a todos os meus amigos não nomeados aqui, emotivamente mais próximos, que muito estimo e cuja amizade deveras me honra, pelo interesse, pelas perguntas, escutas e diálogos estimulantes, e pelos contínuos encorajamentos lançados ao longo destes anos de trabalho em clausura.

## **RESUMO**

*As Máscaras da Maldade Humana, em Ingmar Bergman – Chave para a compreensão de uma rede conceptual de tratamento fílmico e filosófico*

A análise feita à cinematografia de Ingmar Bergman destaca a temática da maldade como questão central. Para isso, trabalhando com filmes e textos do realizador sueco, partiu-se de um levantamento das influências religiosas e literárias marcantes, directamente ligadas à construção da noção de maldade. Esta noção, fazendo a ligação com o conceito filosófico de mal, na acepção de mal moral, separou-se gradualmente deste, ganhando um significado próprio. Neste percurso, construiu-se uma reflexão comprometendo filósofos e conceitos inscritos no Existencialismo. Esta incursão ao universo filosófico estabeleceu previamente uma correlação com o contexto da filosofia do cinema, explorando-se neste âmbito problemas surgidos da reflexão em torno da filmografia de Bergman. Prosseguindo neste propósito reflexivo, e correspondendo à última parte deste estudo, foi intenção isolar e dar conta das diferentes configurações da noção de maldade – “máscaras” –, demonstrando a capacidade do cinema para enunciar conceitos e, desse modo, ser ocasião de pensamento.

## **ABSTRACT**

*The Masks of Human Wickedness in Ingmar Bergman films – a key to understand a conceptual net of filmic and philosophical approach*

The key question to my analysis of Ingmar Bergman's cinematography highlights the topic of wickedness. I worked on his films and texts. I started by doing a survey of the most striking religious e literary influences, which are directly associated to the construction of the notion of wickedness. When I associated this with the philosophical concept of moral evil, it split itself gradually from the concept, and it got its proper meaning. My reflexion compromises philosophers and concepts that are part of Existentialism. This foray into the philosophical universe has previously established a correlation with the context of philosophy in the cinema, exploiting, thus, problems that came up from the reflexion around Bergman's filmography. Finally, I tried to isolate and account for the different configurations of wickedness – “masks” –, showing the capability of the cinema to state concepts and, thus, to be an occasion of thought.

## ABREVIATURAS

São apresentadas as abreviaturas dos filmes e dos livros cuja menção no texto é significativa, expostas por ordem alfabética, de acordo com a abreviatura adoptada a partir das iniciais da obra original. No caso da abreviatura das obras de Kierkegaard, optámos por atribuir a letra inicial do nome do filósofo, seguido do número do volume consultado, referente à tradução francesa das suas obras completas devidamente identificadas na bibliografia.

### Filmes

- |     |  |
|-----|--|
| NA  | BERGMAN, Ingmar, <i>Nattvardsgästerna, Luz de Inverno</i> , 1963<br>[duração: 81 minutos].       |
| VIS | BERGMAN, Ingmar, <i>Viskningar och rop, Lágrimas e Suspiros</i> , 1973<br>[duração: 91 minutos]. |

### Livros

- |     |  |
|-----|--|
| BI  | BERGMAN, Ingmar, <i>Bilder</i> , Stockholm, Norstedts Förlag, 1ª ed., 1990, <i>Imagens</i> , Trad. Alexandre Pastor, S. Paulo, Livraria Martins Fontes, 2001.  |
| BOB | BJÖRKMAN, Stig; MANNIS, Torsten e SIMA, Jonas, <i>Bergman om Bergman</i> , Stockholm, Norstedts Förlag, 1970, <i>Bergman on Bergman: Interviews with Ingmar Bergman</i> , Trad. Paul Britten Austin, New York, Simon & Schuster, 1973. |
| CPB | LIVINGSTON, Paisley, <i>Cinema, Philosophy, Bergman. On film as Philosophy</i> , New York, Oxford University Press, 2009.  |
| EN  | SARTRE, Jean-Paul, <i>L'être et le néant</i> , Paris, Éditions Gallimard, 1972.  |
| FC  | BÉNARD DA COSTA, João, <i>As folhas da Cinemateca. Ingmar Bergman</i> , Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 2008.   |

- K, V KIERKEGAARD, Søren, *Frygt og Bæven*, Kjöbenhavn, 1846, *Crainte et Tremblement, Œuvres Complètes*, Tome V, Trad. Paul-Henri Tisseau et Else-Marie Jacquet-Tisseau, Paris, Editions de L'Orante, 1972.
- K, VII KIERKEGAARD, Søren, *Begrebet Angest*, Kjöbenhavn, 1844, *Le Concept d'Angoisse, Œuvres Complètes*, Tome VII, 1844, Trad. Paul-Henri Tisseau et Else-Marie Jacquet-Tisseau, Paris, Editions de L'Orante, 1973.
- K, X KIERKEGAARD, Søren, *Afsluttende uvidenskabelig Efterskrift til de filosofiske Sumler*, Volume I, Kjöbenhavn, 1846, *Post Scriptum Définitif et Non Scientifique Aux Miettes Philosophiques, Œuvres Complètes*, Tome X, Trad. Paul-Henri Tisseau et Else-Marie Jacquet-Tisseau, Paris, Editions de L'Orante, 1977.
- K, XVI KIERKEGAARD, Søren, *Sygdommen til Döden*, Kjöbenhavn, 1849, *La Maladie à la Mort, Œuvres Complètes*, Tome XVI, Trad. Paul-Henri Tisseau et Else-Marie Jacquet-Tisseau, Paris, Editions de L'Orante, 1971.
- LAM BERGMAN, Ingmar, *Laterna magica*, Stockholm, Norstedts Förlag, 1987, *Lanterna Mágica*, Trad. Alexandre Pastor, Lisboa, Caravela, 1988.
- PE CAMUS, Albert, *La Peste*, Paris, Éditions Gallimard, 1947, *A Peste*, Trad. Ersílio Cardoso, Lisboa, Livros do Brasil, 2008.
- RA LIVINGSTON, Paisley, *Ingmar Bergman and the Rituals of Art*, Cornell University Press, 1982.
- RG STEENE, BIRGITTA, *Ingmar Bergman: A Reference Guide*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2005.

## ÍNDICE

MEMÓRIA .....	1
AGRADECIMENTOS .....	3
RESUMO .....	5
ABSTRACT .....	6
ABREVIATURAS .....	7
ÍNDICE .....	9
INTRODUÇÃO.....	13
1. Enunciação do problema, definição da tese e âmbito do tema.....	13
2. Razões das opções, justificações metodológicas.....	16
3. Estrutura e composição da Tese .....	27
Iª PARTE - ENQUADRAMENTOS CONSTITUTIVOS DA CINEMATOGRAFIA DE INGMAR BERGMAN .....	33
CAPÍTULO 1 – A IMPORTÂNCIA DA INFLUÊNCIA RELIGIOSA EM BERGMAN, A PARTIR DE <i>NATTVARDSGÄSTERNA</i> , <i>LUZ DE INVERNO</i> .....	35
1. Antecedentes familiares e fundamentos religiosos - articulação com Kierkegaard. A relevância do protestantismo de Lutero: Fé e Palavra .....	35
1.1. Contextualização prévia: propósito da análise, condição do filme e presença parental .....	35
1.2. Âmbito do filme como requisito para o entendimento da Fé e da Palavra.....	44
1.3. A Fé: uma relação atormentada de aceitação e incerteza .....	48
1.4. A Palavra como recurso e mediação.....	58
CAPÍTULO 2 – A PRESENÇA DA LITERATURA SUECA: HJALMAR BERGMAN, PÄR LAGERKVIST E AUGUST STRINDBERG .....	67
1. Referências literárias significantes: família, peregrinação, maldição, violência salvaguardada pela fé – participações para a centralidade da maldade.....	67
1.1. Cenário de fundo .....	67
1.2. Hjalmar Bergman e o efeito determinante da inclusão familiar .....	70

1.3. Pär Lagerkvist e a aplicação de uma proposta de religiosidade: peregrinação, maldição e violência na prática da Fé .....	75
2. Da ascendência de Strindberg sobre Bergman: dimensão estética e concepção de ser humano, homem e mulher em contexto relacional.....	81
2.1. Início de uma convivência e afinidade artística centrada na palavra .....	81
2.2. O que aproxima ou afasta Bergman de Strindberg? O dramatismo das relações entre homem e mulher; perspectivas acerca da mulher .....	85
IIª PARTE – A PRESENÇA DA FILOSOFIA E DE FILÓSOFOS NA CINEMATOGRAFIA DE BERGMAN – UMA APROXIMAÇÃO AO EXISTENCIALISMO .....	95
CAPÍTULO 1 – A FILOSOFIA NO HORIZONTE DA CINEMATOGRAFIA DE INGMAR BERGMAN	97
1. Serão os filmes de Bergman <i>obras</i> filosóficas? Como e quem promove a aceitação dessa possibilidade? Qual o alcance das perguntas formuladas?.....	97
1.1. Identificação e âmbito do problema .....	97
1.2. Sobre <i>obra</i> filosófica e o contributo de Bergman para a filosofia.....	101
1.3. Em Bergman, do filosófico no filme à atribuição dessa qualidade por parte de quem o interpreta – <i>novos conceitos</i> em vez de ilustração filosófica.....	110
CAPÍTULO 2 – AFINIDADES COM FILÓSOFOS .....	119
1. Kierkegaard – Os conceitos de angústia e de desespero: presença permanente no interior do ser humano .....	119
1.1. Ponto de partida, elucidação conceptual e demarcação do problema em análise .....	119
1.2. Angústia: tempo de persistência anterior à liberdade.....	121
1.3. Desespero: o tempo de prova da liberdade, de conflito e fim .....	127
1.4. Angústia e desespero em análise: um itinerário conceptual em <i>Viskningarnas och rop, Lágrimas e Suspiros</i> .....	132
2. Sartre – Liberdade e Corpo: pressupostos em direcção à incomunicabilidade humana.....	147
2.1. O aparecimento de Sartre em Bergman e realce para o existencialismo sartriano .....	147

2.2. A liberdade em Sartre como resposta possível à angústia de Kierkegaard e sua ligação a Bergman.....	150
2.3. A importância do corpo em Sartre e antevisão da sua apreensão por Bergman.....	156
2.4. Centrar e ampliar em <i>Tystnaden, O Silêncio</i> a conceptualização de liberdade e corpo, em Sartre .....	161
3. A correspondência com Camus e a similitude entre as narrativas de <i>La Peste, A Peste</i> e <i>Skammen, A Vergonha</i> .....	172
3.1. A relação entre Bergman e Camus: factos a ter em conta e perguntas problemáticas.....	172
3.2. <i>A Queda</i> – narrativa de Camus .....	175
3.3. Qual a razão do interesse de Bergman por <i>A Queda</i> ? Que limitações teriam sido consideradas para que não tivesse sido possível passar para linguagem cinematográfica o texto literário de Camus? .....	178
3.4. <i>A Peste</i> – narrativa de Camus .....	186
3.5. <i>A Vergonha</i> – narrativa de Bergman .....	189
3.6. Que correlação problemática e conceptual poderá existir entre <i>A Peste</i> e <i>Vergonha</i> ?.....	190
III° PARTE – INGMAR BERGMAN: AS “MÁSCARAS DA MALDADE” COMO QUESTÃO CENTRAL.....	203
CAPÍTULO 1 – O PROBLEMA DA MALDADE .....	205
1. A noção de maldade: balizamento e clarificação conceptual.....	205
1.1. Ponto de partida: pressupostos e contexto justificativo, esboço para a definição de maldade .....	205
1.2. A maldade como noção imagética, a partir do conceito de mal moral... ..	211
1.3. A necessária passagem pelo mal moral: a relevância da responsabilidade dos seres humanos .....	215
1.4. A maldade humana exemplificada em <i>En Passion, Paixão</i> .....	218

CAPÍTULO 2 – SIGNIFICAÇÃO DE “MÁSCARAS DA MALDADE” .....	231
1. As explosões da maldade humana: o caso da humilhação e sua extensão – a violência sem nexos que gera a morte provocada .....	231
1.1. As máscaras: definição, reconhecimento e extensão.....	231
1.2. Jogo e variações da máscara.....	235
1.3. Ao encontro da humilhação por detrás da máscara .....	238
1.4. <i>Gycklarnas afton, Noite de Circo</i> – um exercício fílmico exemplar em torno da humilhação .....	245
1.5. <i>De två saliga, Os dois bem-aventurados</i> – violência em direcção à morte provocada: o limiar da maldade.....	259
CONCLUSÃO.....	267
FILMOGRAFIA   BIBLIOGRAFIA .....	287

## INTRODUÇÃO

O presente texto procura trazer uma nova compreensão do realizador sueco Ingmar Bergman (1918-2007), a partir da centralidade do tema da maldade, no âmbito de uma relação conceptual entre Filosofia e Cinema, e foi realizado com o propósito de ser apresentado na Universidade de Évora para a obtenção do grau de doutoramento em Filosofia.

De seguida, enuncia-se o problema, define-se a Tese, o âmbito do tema, as razões da opção pelo realizador e pelo tema, e as justificações metodológicas que sustentam o percurso conceptual seguido, bem como a estrutura e a composição deste texto de dissertação, sendo mencionadas e explicitadas partes e capítulos de forma sumariada.

### **1. Enunciação do problema, definição da tese e âmbito do tema**

Partindo do pressuposto de que a Tese, em qualquer trabalho académico, é aquilo que deverá ser claramente definido, já que é ponto de partida e ponto de chegada de um desenvolvimento teórico fundamentado em contínuo, torna-se necessário proceder à sua enunciação. Porém, para o aparecimento dessa definição, há que levantar antes o problema que comprometa a Tese enquanto solução a alcançar. Os filmes de Bergman assentam na experiência concreta das relações humanas, detalhada com minúcia através de uma construção imagética própria, a qual nos coloca diante da possibilidade de pensar. Essas relações, no andamento das vivências, fazem-se e desfazem-se num palco em que o humano se vê delimitado, mas ao mesmo tempo expandido pela oportunidade surgida no acto de construir o mundo à sua volta. Deste modo, dentro da temática abrangente que é a condição humana, qual é a questão central ou prioritária mostrada por Bergman? A resposta a esta pergunta, devendo ser encontrada e justificada na filmografia do realizador sueco, está desde logo afirmada pelo próprio<sup>1</sup> ao reconhecer a existência de uma maldade, conotada de irracional, ligada

---

<sup>1</sup> BERGMAN, Ingmar, *BI*, p. 304.

em profundidade à nossa existência. Descobre-se, então, na nossa condição humana um aspecto particularmente grave que a incorpora e que toma conta de um universo existencial que não pode ser nem determinado, nem percebido como simples natureza humana. De facto, a condição humana não está somente confinada aos condicionalismos a que o humano está sujeito, à vida que lhe foi biologicamente atribuída com os constrangimentos daí inerentes. Ela define-se, acima de tudo, naquilo que é a sua capacidade criativa e interventiva de ultrapassar esses condicionalismos naturais, substituindo-os por outros que são, no entanto, os efeitos dessa mesma capacidade. A dimensão de supremacia e de responsabilização do ser humano são, por isso, inegáveis. E é precisamente neste contexto que vai surgir de modo influente a maldade. Muito para além de poder vir a escapar ao controlo humano, ela parece penetrar e contaminar a acção diária que assenhoreia cada um no seu privilégio de actuar no mundo. Por isso, é porventura pertinente olhar para a condição humana, não de uma forma global e indistinta, mas sinalizando nela este aspecto singular e que inquietou de sobremaneira o realizador sueco. Assim, a Tese que nos propomos apresentar e defender é: *A Maldade Humana como problema maior na cinematografia de Bergman*.

Definida desta forma a Tese, baliza-se assim um conceito inscrito na temática ampla da condição humana. Com a maldade está a demarcar-se um território, do qual advém um ganho na problematização e na intenção de fazer uma leitura não habitual, salientando-a, pela fundamentação feita, para lhe seja reconhecida relevância. Essa demarcação é a passagem de uma concepção genérica para uma perspectiva específica visando alcançar um maior aprofundamento. Nesta opção a que a Tese obriga há o ensejo do estabelecimento de uma ponte entre a filosofia e o cinema, procurando, com o conceito chave escolhido, fazer vingar um exercício de reflexão filosófica, a partir da narrativa fílmica que o realizador sueco nos oferece. Não significa isso que não se reconheça os mecanismos próprios de impulso ao pensamento que o cinema proporciona, bem pelo contrário. Na verdade, não seria necessário capturar um conceito suspenso ou autónomo, uma vez que na própria composição estética do cinema há dados conceptuais suficientes, seja na sua vertente técnica, seja na sua vertente de linguagem comunicacional, que desencadeiem uma reflexão filosófica. A questão é que

o autor deste estudo, pela própria natureza da dissertação, está obrigado a partir do universo filosófico para depois penetrar no universo do cinema, e não o seu contrário, circunstância que origina uma maior valorização discursiva, a qual não retira importância, nem à hermenêutica da imagem fílmica, nem às teorias do cinema que habilitam uma reflexão.

Assim inscrito na Tese o conceito de maldade, importando agora clarificar esta noção. Do ponto de vista etimológico, maldade define-se na convergência de duas situações, por um lado, há um acto danoso praticado; por outro lado, há quem seja afectado por ele ou até quem sofra no decurso desse acto. Neste sentido, maldade, não sendo o mesmo que mal encontra neste conceito filosófico uma enorme proximidade, especialmente no que reporta ao mal moral, já que este aponta para a envolvimento directa do humano, excluindo tudo quanto esteja fora deste domínio. Claro que, na questão do mal, mais do que vir a debater a sua existência, interessa problematizar a justificação dessa realidade, já que ela surge como uma questão central e demasiado enraizada na filosofia, segundo Neiman<sup>2</sup>. É que foi justamente aí que a filosofia investiu ao longo da sua história, decididamente a partir de Santo Agostinho, indo em busca de respostas que procuraram repartir responsabilidades entre entidades estranhas ao humano e o próprio humano, o qual se viu sempre a braços com um mal metafísico incontornável, que é, em rigor, viver com a condição da sua finitude. Neste contexto justificativo, além das responsabilidades, surge também, com a questão do mal moral, a perplexidade decorrente da presença de um horizonte de esperança. Por seu turno, maldade é entendida neste estudo, e em sintonia com o que Bergman mostra, como uma manifestação constante do dano, daquilo que afecta, magoa e faz sofrer pelos actos praticados. Um puro acontecimento nocivo que se observa, sem se saberem ou compreenderem as suas causas, apenas que se vêem agentes desses actos, cujo sentido é serem responsáveis, sem se perceber, afinal, nessa agitação, qual o grau de vontade que está activado. É a progressão da hostilidade, marcando a forma como os seres humanos se relacionam uns com os outros, numa lógica perniciososa de trato que origina tensão,

---

<sup>2</sup> NEIMAN, Susan, *Evil in modern thought*, Princeton University, 2002, *O mal no pensamento moderno: uma história alternativa da filosofia*, Trad. Vítor Matos, Lisboa, Gradiva, 2002.

incompatibilidade e incomunicabilidade. Esta situação de mal-estar é visível na filmografia de Bergman no simples encontro, no diálogo, na gestão diária das pessoas. Contudo, esta visão excessivamente pessimista não anula momentos de superação deste estágio, que surgem na mesma filmografia do realizador, e que estão devidamente nomeados ao longo deste texto, demonstrando-se assim que não há, apesar de tudo, uma maldade intrínseca. Se tal fosse equacionado estaríamos, pois, no plano das causas do mal e, como tal, dos juízos valorativos daí resultantes, aspecto de todo ausente na perspectiva aqui defendida e que apenas pretende reconhecer a maldade como ocorrência predominante e reiterada.

## **2. Razões das opções, justificações metodológicas**

A respeito das razões pela opção de trabalhar Ingmar Bergman, importa ter em conta que o realizador sueco é considerado como uma referência superior para o autor deste trabalho, quer no plano estético da arquitectura da imagem fílmica que enraíza num cinema que obriga a pensar; quer ao nível de uma perspectiva de entendimento do mundo e que recolhe uma enorme actualidade face à situação de perda – ideia subentendida e que decorre do universo temático da Tese –, com que hoje somos confrontados.

Sobre o primeiro aspecto, diremos que Bergman constrói uma narrativa fílmica com base em histórias muito simples de pessoas distintamente sensíveis e que, por isso, estão expostas como se estivessem feridas e como se essas feridas, por sua vez, permanecessem em carne viva. Esta circunstância obriga, por parte do espectador, a um olhar especial em relação ao que elas contam, mostram ou escondem nos olhares e nos gestos. O que caracteriza esse olhar não é apenas a comunicação e a partilha simples de emoções, mas a partilha de um pensamento emocional, uma vez que aquilo que se sente intensifica o pensar, verbalizado numa construção abstracta que segue o seu curso de coerência e exigência problematizadora, mas que não se desliga daquilo que se continua a sentir.

Sobre o segundo aspecto, diremos que Bergman nunca quis apresentar um modelo de compreensão do mundo, mostrou tão-só o que normalmente não se quer ver: a crueza, a violência, a loucura. E, ao mostrar, repercute em nós essas situações, contaminando-nos, fragilizando-nos, impondo-nos convulsões interiores em direcção a um precipício, ou seja, àquilo que nunca conseguiremos saber acerca de quem somos. Esta visão de abismo que se abre quando cada um pensa emocionalmente é o que fica como adesão a essa compreensão do mundo que está reduzida ou simplificada no puro acto de mostrar. Por isso, havendo fortes motivações subjectivas assumidas – que passam pelo fascínio do medo de ser –, é intuito deste estudo convertê-las numa estrutura organizada, fundamentada e inteligível que permita ampliar, consolidar e dar a conhecer o realizador sueco.

Quanto às justificações metodológicas, comecemos por referenciar o lugar do enquadramento da relação filosofia-cinema. Neste âmbito de estudo, em que Bergman esteve no centro da reflexão, não foi dado à referida relação um tratamento isolado ou de destaque. Na verdade, a questão fundamental foi saber de que modo este contexto conceptual deveria ser explicitado, a fim de se constituir como um recurso teórico para uma melhor compreensão do realizador sueco. Assim, em diversos momentos deste estudo, foram utilizadas ideias e perspectivas, sem que com isso houvesse a intenção de defesa de qualquer concepção em particular, inscrita no universo da relação filosofia-cinema, hoje historicamente designada de Filosofia do Cinema.

Teria, pois, cabimento apresentar uma panorâmica sustentada da Filosofia do Cinema, com as suas tendências, as suas controvérsias e os seus protagonistas se o propósito deste trabalho de investigação estivesse vinculado a esse universo problemático e não a uma análise focalizada em Bergman. Efectivamente, não estamos na presença de um filósofo, mas sim perante um cineasta declarado como tal e, nesse sentido, sem qualquer pretensão à expressão sistemática de um pensar próprio e com extensões obrigatórias a um contexto de afinidades de ordem conceptual. O que esteve em causa neste texto de dissertação foi olhar para o filme – modelo de um todo estético –, com a preocupação de que este se apresentasse como uma proposta reflexiva, convertendo-se, pelas interpelações que nos pode colocar, num autêntico objecto

filosófico. Por isso, o recurso à Filosofia do Cinema foi feito tendo em conta a realidade, no caso de Bergman, de uma proximidade temática ao universo filosófico, e procurando trazer para o debate a visão mais actual de como o cinema é filosoficamente abordado. Esta incursão teve como objectivo preciso a aquisição e a consequente aplicação de ideias, procurando com isso elucidar interpretações dos conteúdos fílmicos em debate e não propriamente fazer o “estado da arte” desse universo problemático.

De qualquer modo, na abordagem da Filosofia do Cinema, no que diz respeito ao entrosamento teórico entre ambos, importa dizer que há duas grandes directivas conceptuais em causa que assinalam distintas posições.

Por um lado, temos uma tradição “continental”, identificada no período do pós-guerra do século passado, com variantes conceptuais corporalizadas no prolongamento das teorias semióticas, estruturalistas ou psicanalíticas. Neste universo interpretativo múltiplo, enraizado num tempo onde uma leitura marxista da história e da cultura foi dominante e transversal, relevando assim o papel da ideologia como função que o cinema tem na sociedade, houve o fortalecimento das diversas perspectivas teóricas. Neste ensaio de dar novo significado à filosofia a partir do cinema podemos encontrar nomes como Adorno, Althusser, Lacan ou Foucault. Daí que o olhar sobre o cinema não tenha ainda ganho um estatuto autónomo, pois o que era reflexão ia justamente numa linha de análise em torno das múltiplas movimentações artísticas e repercussões destas.

Mas há ainda que mencionar, dentro da filosofia de tradição “continental”, outros nomes situados numa linha de fronteira, e não tanto do lado da filosofia, tendo por isso um desempenho menos comprometido com as perspectivas atrás enunciadas. Estão assim mais próximos de uma análise que procurava isolar e autonomizar o cinema como universo de reflexão, sem esquecer que o mesmo pudesse ser discutido como produção ou expressão artística. Acresce que, por isso, o olhar sobre o cinema é mais apurado e mais concentrado, sendo elaborada com base nele uma construção teórica exclusiva e singular. Tomemos, para este âmbito, entre outros, os nomes de Merleau-Ponty, Deleuze ou Rancière. Assiste-se assim à ideia de que a filosofia supera a teorização feita separadamente pelo cinema, no sentido em que a primeira, sendo uma

prática conceptual instituída numa tradição de pensamento, introduz uma análise proveitosa às concepções sobre as quais o cinema é edificado.

Em síntese, o que estava em discussão nesta proposta “continental” a várias vozes, para além da singularidade de cada voz, era a aplicação na compreensão do cinema de modelos inseparáveis a uma filosofia de natureza fenomenológica, ontológica ou metafísica, na sua génese, admissível todavia a derivas que vieram a recorrer à esfera da psicologia e até da psicanálise, recolhendo contributos vários que passariam a ser cumulativos e não de exclusão.

Claro que, antes desta “invasão” da filosofia ao território do cinema, não é possível ignorar a existência de toda uma teorização já elaborada no seu interior. Esta teorização teve, sobretudo, um carácter técnico salientando as especificidades próprias de uma linguagem cinematográfica sem que, no entanto, deixasse de ter uma intencionalidade filosófica subentendida, na medida em que essa análise proposta corresponderia a preocupações presumidas enquanto pertença do território filosófico.

Por outro lado, e em contracorrente à proposta “continental” emergia, a partir dos anos 80 do século passado até à actualidade, com gradual e decisiva ascendência, uma acção interpretativa a cargo da filosofia analítica, situada no universo cultural anglo-saxónico, como participação resolutiva para a compreensão do filme. A filosofia analítica, na sua abordagem ao cinema, posicionou-se de maneira crítica, dada a sua característica primordial, isto é, ser um método de análise fundado na argumentação, precisão lógica e estratégias de raciocínio que visam a superação de contradições, aparentemente não detectáveis num primeiro momento, e que entravam a credibilidade das afirmações que são proferidas.

Se tudo gira em torno do conceito, da sua decomposição e definição enquanto unidade indispensável ao prosseguimento argumentativo válido, fiável e seguro, não é menos certo que, no decurso desse trabalho de clarificação, há que construir raciocínios onde os problemas sinalizados se constituem como etapas do conhecimento a alcançar. Por isso, a estrutura de ingerência da filosofia analítica em qualquer discurso que se deseja filosófico edifica-se mediante a activação de uma matriz que, para além de se autojustificar ou esclarecer quanto ao sentido que em si comporta, desempenha uma

função de verificar erros cometidos nas afirmações enunciadas e de precisar como sequência o pensamento verbalizado.

Como refere Noël Carroll<sup>3</sup>, a tarefa incontornável da filosofia analítica, independentemente de outras propostas derivadas e conseqüentes que lidera, é tão-só analisar conceitos. E isso cumpre-se numa acção gradativa que implica um trabalho de desagrupar e separar subordinado à cadeia de problemas que estão para resolver, afastando-se da ambigüidade e da falta de clareza conceptual. Veja-se, por exemplo, numa aplicação directa ao contexto do cinema, o que primeiramente refere Allen<sup>4</sup>: «[...] *o que é isso que vemos quando olhamos para uma imagem em movimento?*» e, na continuidade da sua averiguação argumentativa, com a formulação de uma outra questão: [...] *o que entendemos pela actividade de ver?*».

Ambas as interrogações se reportam a problemas necessitados de elucidação básica, feitas em torno da definição primária dirigida ao conceito ou conceitos envolvidos, sendo o trabalho de resolução cumprido na reflexão produzida. Assim sendo, mais do que o fim último a atingir, o que verdadeiramente está em causa é o ponto de partida, ou seja, um convite ao esclarecimento e salvaguarda da identidade dos conceitos em causa. No primeiro caso, o que é ser “imagem em movimento” e, com isso, poder identificá-la no acontecimento da “visão”; já na segunda interrogação, impõe-se delimitar o que é “ver”, enquanto ligação tornada perceptível do sujeito ao mundo.

Mas a tarefa da filosofia analítica não fica reduzida à explicitação de conceitos e à articulação destes, tendo em vista o reconhecimento e a deliberação sobre os paradoxos surgidos no avançar dos raciocínios. Ela também pretende introduzir novos conceitos, em rigor, novas formulações que apontem para uma maior eficácia de sentido acerca dos velhos problemas em debate. Sendo assim, a filosofia analítica, enquanto possibilidade de intervenção e actividade reflexiva, foi ganhando terreno no universo dos estudos do cinema. Hoje é mesmo predominante como leitura esclarecedora e

---

<sup>3</sup> CARROLL, Noël, *Philosophy of art: a contemporary introduction*, New York - London, Routledge, 1ª ed., 1999, *A Filosofia da Arte*, Trad. Rita Canas Mendes, Lisboa, Edições Texto & Grafia, 2010, p. 15.

<sup>4</sup> ALLEN, Richard, *Looking at Motion Pictures*, in ALLEN, Richard e SMITH, Murray, *Film Theory and Philosophy*, New York, Oxford University Press, 2003, p. 76.

interpretativa dos problemas, desencadeando uma inovação conceptual vinculada à forma como os raciocínios são elaborados. Assim, há uma adesão metodológica àquilo que é o trabalho realizado pelas ciências naturais, destacando com isso uma dimensão de racionalidade, no puro sentido lógico do termo, no acontecimento fílmico estabelecido para com o espectador, em contraponto com a aceitação e a importância dos processos inconscientes admitidos como relevantes para a teorização do cinema feita no âmbito da filosofia continental. Neste caso, e para a filosofia analítica, há um défice de modelo científico a ser aplicado na investigação; há, em compensação, um prolongamento demasiado próximo das perspectivas estruturalistas, semióticas ou psicanalistas acabando isso por determinar igualmente o tipo de questões a colocar, as quais não são propícias a um exame de natureza verdadeiramente epistemológica.

Do lado da filosofia analítica, como perspectiva dominante ou mesmo depositária da designação – Filosofia do Cinema – e concentrada num programa aprofundado de reflexão teórica de análise a filmes e problemas deles decorrentes, intitulado “Film Studies”, encontramos essencialmente investigadores ingleses, como Murray Smith ou Berys Gaut, e americanos, como Noël Carroll, David Bordwell, Daniel Frampton ou Paisley Livingston, este último, detentor de uma oposição moderada à perspectiva de que o cinema é apenas ilustração filosófica, é aquele que mais estudou Bergman<sup>5</sup> à luz deste quadro teórico.

Porém, há quem tenha erigido ainda um compromisso cultural e filosófico com os pressupostos teóricos da filosofia continental, acumulando a esse exercício um razoável afastamento à aposta inicial feita pela filosofia analítica. É precisamente o caso de Stanley Cavell – uma defesa moderada à possibilidade do cinema ser um outro meio

---

<sup>5</sup> Este autor, para além de artigos escritos em colectâneas sobre a Filosofia do Cinema com outros investigadores, tem duas obras de referência sobre Bergman: *Ingmar Bergman and the Rituals of Art*, Cornell University Press (1982) e *Cinema, Philosophy, Bergman. On film as Philosophy*, New York, Oxford University Press (2009). A primeira obra desenvolve a ideia de crise, enquanto noção fulcral e transversal na filmografia de Bergman, denotada como forma de interrogação e de crítica, implantada e dada a conhecer sob diferentes propostas artísticas de comunicação que constituem os seus filmes, causando inquietação junto dos espectadores pela crueza como os problemas humanos são mostrados; a segunda, embora estando Bergman no centro, há sobretudo um tratamento reflexivo alargado, a respeito da Filosofia do Cinema, procurando nesse contexto definir e trazer à discussão a dimensão filosófica dos filmes do cineasta sueco, com particular ênfase para a ligação entre este último e o filósofo finlandês Eino Kaila, um território ainda por explorar, especialmente pelas limitações de tradução existentes, inclusive em língua inglesa, das suas obras editadas.

de reflexão filosófica a considerar –, que teoriza numa tentativa de compromisso, de consensualizar e equilibrar preocupações díspares, sejam do domínio estético ou ético.

Dentro do âmbito da relação filosofia-cinema, em sentido lato e não delimitado ao paradigma da Filosofia do Cinema, procurou-se, com ligação a problemas emergentes, olhar para *um* Bergman próximo de uma visão existencialista, embora esta opção possa aparentemente parecer estar esgotada ou ser pouco arriscada. A razão desta escolha não pretende excluir outras abordagens<sup>6</sup>, nem tão pouco reduzir o realizador sueco a esta dimensão, pois recusamos, como já foi dito, apelidá-lo de filósofo e muito menos de existencialista. O objectivo aqui traçado – sendo isso uma tarefa sempre em aberto – é o de verificar a presença de conceitos específicos, originários do existencialismo, no seu trabalho de desocultação da realidade humana. E insistimos no existencialismo, porque é aí que se joga por excelência toda uma reflexão enraizada na

---

<sup>6</sup> Efectivamente as abordagens que aludimos são, por um lado, a tendência de interpretar Bergman à luz da psicanálise, por outro, mais arrojada e recente, a referência à afinidade intelectual entre o realizador sueco e o filósofo positivista finlandês Eino Kaila. Esta ligação entre ambos – e declarada efectivamente pelo realizador sueco (ver nota 267, p. 207 deste estudo) –, foi defendida por Paisley Livingston, a qual terá passado despercebida à maioria dos estudiosos do cinema de Bergman, dado o relativo desconhecimento de Kaila fora da Escandinávia, uma vez que a sua principal obra, *Persoonallisuus, Personality* (1934), está somente traduzida para dinamarquês e sueco. Segundo Livingston, o realizador sueco disputa com o filósofo finlandês um mesmo contexto cultural, absorvendo e reformulando, por isso, mais facilmente as suas ideias, designadamente aquela que é considerada essencial e que está pronunciada na afirmação de que o desejo está na base das nossas actuações, irrompendo sem obrigações ou deveres. Trata-se de uma irracionalidade motivada que tende a não encontrar quaisquer limites, seja no campo artístico, seja no campo comum das relações humanas. No entanto, a insatisfação na realização do desejo, fruto de condicionantes que se antepõem, leva os seres humanos a procurarem objectos de substituição, sendo justamente este jogo de supostas alternativas encontradas, no intuito de resolver esse vazio desesperante, aquilo que está patente na maioria dos filmes de Bergman. LIVINGSTON, Paisley, *CPB*, p.130 e LIVINGSTON, Paisley, “On Ingmar Bergman and Philosophy: The Kaila Connection”, in KOSKINEN, Maaret (Org), *Ingmar Bergman revisited, Performance, Cinema and the Arts*, London, Wallflowers, 2008, pp. 120 a 139.

Importa a este propósito dizer que, sendo a perspectiva de Livingston uma tese arrojada a explorar, afastando-se, pois, de uma abordagem existencialista, a perspectiva exposta retoma essa abordagem, ciente de que a mesma não está esgotada, nem tão-pouco o que se defende neste estudo pode ser considerado uma reposição de ideias anteriormente apresentadas e, desse modo, o reafirmar de uma leitura ultrapassada. Na verdade, os *existencialismos* continuam pela sua extensão, ramificações e época histórica a serem marcantes de uma certa visão do mundo, à qual Bergman não foi indiferente e ligou-se conceptualmente, para além de outras referências filosóficas complementares que possam vir a ser admitidas. Assim, nesta opção existencialista definida houve uma estratégia de trabalhar conceitos específicos que, embora nascidos nessa atmosfera filosófica, aceite pela sua conformidade problemática às narrativas fílmicas, foram transferidos para o contexto do cinema acabando por adquirir um significado próprio. Tal facto ficou a dever-se à condição da estrutura fílmica implicada neste processo de construção conceptual, a qual obrigou um modo discursivo, tendencialmente inovador, diferente daquele que sucede com a verbalização operada na situação que antecede à presença e ao impacto da imagem.

condição humana, no sentido da vida, no absurdo, numa existência concreta distinguida pela insatisfação – questões influentes que são, afinal, pilares deste estudo. O realizador sueco disputa uma posição privilegiada, já que ele sugere continuamente uma ligação estreita com o humano, mostrando os seus problemas de identidade e de relacionamento com os outros. Tal situação implica um convite a pensar a realidade da existência com que nos confrontamos e, desse modo, criar a oportunidade de trazer ao trabalho reflexivo conceitos do âmbito filosófico, capacitando assim o discurso para um plano de maior exactidão.

No entanto, a abordagem a Bergman feita neste estudo extravasa, no âmbito da relação filosofia-cinema, esta perspectiva prioritária e confinada ao existencialismo, introduzindo ainda um outro tipo de preocupação mais ampla. Trata-se de perscrutar o significado e o alcance do filme enquanto objecto de pensamento, concebendo este, no limite, com características de se poder assumir como um pensamento filosófico. Esta situação específica da incidência do filosófico em Bergman surgirá então no Capítulo 1 da IIª parte deste estudo.

O território de abordagem temática que atrás enunciámos, focalizado na centralidade da questão da maldade e articulado como uma perspectiva circunscrita ao existencialismo, implica, por força dos conceitos escolhidos uma visão restrita dos filmes do cineasta sueco. Os filmes escolhidos para análise entrelaçam-se de forma fundamentada com os conceitos em questão, sendo dado protagonismo precisamente àqueles que melhor os podem explorar, tendo como objectivo a execução de um exercício interpretativo de índole filosófica. Nos filmes escolhidos há ainda um outro ponto de convergência, para além dessa vinculação aos diferentes conceitos abordados, procurou-se que todos confluem para a evidenciação da temática deste estudo: a maldade humana. O entrelaçar acima referenciado não significa, contudo, que o filme se assuma como ilustração do conceito ou que seja determinado por este. Ele serve antes o conceito, devidamente elucidado, como chave de interpretação para aquilo que, sendo apreendido do filme, é motivo de discussão. No tratamento temático de cada um dos capítulos deste estudo procedeu-se ao lançamento e à explicitação prévia do conceito e, de seguida, ao trabalho de análise do filme, numa lógica de aprofundamento, em

articulação com o conceito em questão. Daí resulta uma decomposição do filme, quer ao nível textual, quer ao nível dos elementos estéticos mais pertinentes, abandonando-se uma visão enciclopédica da filmografia do realizador, face aos pressupostos teóricos enunciados. Por isso, os filmes escolhidos para análise são, de entre todos os da sua extensa obra cinematográfica, aqueles que, de modo objectivo, melhor exemplificam e reformulam conceptualmente as questões onde este trabalho de dissertação se insere. Não há, assim, uma perspectiva global, nem cronológica, mas filmes maioritariamente dos finais dos anos 60, embora, dado o confinamento temático e a exigência conceptual implícita a levar por diante, estejam incluídos igualmente filmes de outros períodos. Corresponde este tempo da história a um tempo de sensações demasiado extremadas, de permanente e bipolarizada tensão: vivia-se a euforia de uma paz idílica; vivia-se o medo de uma destruição nuclear. Importa referir, em relação aos filmes analisados, que este estudo começa com *Nattvardsgästerna, Luz de Inverno* (1963) e termina com *De två saliga, Os dois bem-aventurados* (1986), sendo feito um percurso onde a atmosfera religiosa nunca desaparece, mas tende a degradar-se. Essa atmosfera, surgida no princípio com *Luz de Inverno*, reflecte uma inquietação mas também uma aproximação, que sendo traumática, alimenta ainda a dúvida. Com *Os dois bem-aventurados*, é o império dos sofrimentos que vivifica, aparecendo a atmosfera religiosa como o enquadramento do dano e da destruição, sem que haja ocasião para a dúvida, pelo contrário, haja sim ocasião para a afirmação de certezas que ultrajam. Deste modo, com os filmes escolhidos, estamos perante um percurso gradual de deterioração das acções e dos relacionamentos entre os seres humanos, mostrando que estes estão cada vez mais por sua conta e risco, sozinhos e tecendo a sua irreversível demência.

A opção feita a respeito do tratamento fílmico, que vai ao encontro do trabalho reflexivo a fazer com os conceitos que se querem redefinir com o filme, exclui necessariamente outros aspectos importantes da cinematografia de Bergman. Referimo-nos objectivamente à música, enquanto expressão humana relevante, passível de uma análise autónoma e aprofundada. Mas, no conjunto de filmes versados, de facto, a dimensão musical não tem o destaque que terá noutros filmes. Veja-se, a título exemplificativo, o tributo feita a Mozart com o filme *A Flauta Mágica, Trollflöjten*

(1975). Aplicamos então aqui aquilo que Bergman disse, em 1971, com polémica: «*Eu penso que o filme é ele mesmo música, eu não posso sobrepor música à música*»<sup>7</sup>.

Do ponto de vista do trabalho metodológico, a análise dos filmes abordados partiu do princípio de Aumont<sup>8</sup>, de que não há uma metodologia única e de carácter universal. Por isso, pretendeu-se fazer um trabalho de síntese das várias perspectivas existentes, cujo resultado tivesse em conta o filme como narrativa, concebendo-o como uma unidade textual que importa descodificar; o filme como produtor de sensações e de sentimentos a quem o visiona; e o filme como meio de expressão descoberta na exploração da imagem, admitindo que esta se define como um todo, incluindo no seu interior uma multiplicidade de elementos, como o som, a cor ou o texto. Estas três vias de trabalho de análise contêm em si propósitos diversificados. No caso da narrativa, intenta-se captar a estrutura temática subjacente ao filme como se se tratasse de um texto onde, nas diversas unidades dramáticas, houvesse uma linguagem a descodificar e um nexos a estabelecer entre as partes. Esta via é tendencialmente mais abstracta e abrangente, na medida em que se descentra da riqueza visual de uma imagem particular, em nome de uma ordem de sentido útil para a compreensão do que se vê. Quanto ao facto do filme gerar sensações e sentimentos, estamos neste caso, sobretudo, perante uma dimensão poética, pela criatividade que consegue transmitir e que desperta, filtrada, em quem visiona; mas também estética, pela envolvimento afectiva que provoca. Temos assim o deslumbramento pela originalidade das imagens, que cada um sente como acto criativo dado a usufruir, delas retirando, por isso, uma interpretação que é fundada sobretudo num impacto emocional. A última via, aquela que se concentra na imagem fílmica como forma de expressão, obriga a um olhar que pretende retirar dela significados que traduzam aspectos a serem transmitidos. A imagem autonomiza-se, afronta-nos, fala por si, revelando-nos as suas características, as quais também podem transitar e reaparecer noutras imagens de outros contextos. Com isto ficam indiciadas

---

<sup>7</sup> KAMINSKY, Stuart M. e HILL, Joseph F., *Ingmar Bergman, Essays of Criticism*, New York, Oxford University Press, 1980, p. 112.

<sup>8</sup> AUMONT, Jacques e MARIE, Michel, *L'Analyse des films*, Paris, Armand Colin, 2ª ed., 2004, *A Análise do Filme*, Trad. Marcelo Félix, Lisboa, Texto & Grafia, 2009, p. 30.

leituras que permitem congrega dados identificadores, não só o que está a ser expressado num determinado filme, mas igualmente toda uma expressão própria de um realizador que perpassa por outros filmes seus. No caso de Bergman, para além do que podemos encontrar de particularmente relevante, há pelo menos uma tendência de que os grandes-planos prevaleçam como um dos traços caracterizadores da sua cinematografia. Neste sentido, estas três vias – considerando sempre um filme como um todo –, promovem afinal uma análise crítica que parcela, tendo sido esta a estratégia seguida ao longo deste estudo. Por isso, encontramos imagens fílmicas trabalhadas separadamente e excertos<sup>9</sup> de diálogos, retirados e interpretados de acordo com o preciso universo conceptual em debate.

Em relação à análise do filme, e no âmbito específico da interpretação crítica da imagem, foi dada ênfase à palavra, não no sentido de abrir qualquer polémica, mas com o propósito de a valorizar na composição articulada com a imagem. Daí o destaque conferido ao longo deste texto de dissertação a excertos de diálogos, havendo mesmo transcrições significativamente extensas. Sendo feito um trabalho de exploração da imagem fílmica, tendo como referência contextos de teorização do cinema – o que implica interpretações técnicas produzidas acerca das características próprias da imagem como objecto estético –, deu-se destaque à palavra dentro da imagem, no sentido enunciado por Deleuze<sup>10</sup> em que o “acto da palavra” se inscreve como componente desta. Este “acto da palavra” é um acontecimento sonoro, com as repercussões perceptivas que isso possa causar, mas também um acontecimento de legibilidade ao ser transposta a situação de um visual imediato para um campo interpretativo necessariamente mais distanciado, tendo como referência aquilo que está

---

<sup>9</sup> Todos os excertos transcritos ao longo deste estudo, sejam extraídos dos *scripts* dos diversos filmes referenciados, sejam retirados de recursos bibliográficos, como livros ou revistas, quando não está identificado o tradutor, a tradução em causa é da exclusiva responsabilidade do autor deste estudo. Neste segundo caso será apresentado o texto da tradução efectuada, sempre que a extensão do mesmo o justifique, não sendo por isso objecto de notificação frases ou excertos breves que foram igualmente sujeitos a tradução. Esta situação é compreensível, dado o facto de surgirem ao longo desta investigação palavras soltas ou frases demasiado curtas, não antevendo para as mesmas dificuldades de interpretação das traduções efectuadas.

<sup>10</sup> DELEUZE, Gilles, *L'Image-temps, Cinéma II*, Paris, Éditions de Minuit, 1ª ed., 1985, *A Imagem-Tempo, Cinema 2*, Trad. Rafael Godinho, Lisboa, Assírio e Alvim, 2006.

a ser dito a partir do interior da imagem. Por isso, e novamente de acordo com Deleuze, a imagem passa a ser lida, sendo que lê-la é «[...] *a reviravolta da imagem* [...] *reencadear em vez de encadear*»<sup>11</sup>. Toda esta situação alerta-nos para a complexidade do trabalho estético que está subjacente na nossa ligação com a imagem fílmica, apontando para uma inteligibilidade que não a dispensa de fazer dela um objecto de leitura, graças às tarefas de compreensão e de descodificação que são impulsionadas no momento da visualização. Não se tratando – nem tal seria possível pela natureza do que está em causa – de uma experiência de leitura tal como sucede com um livro, a experiência ocorrida com a imagem, neste domínio fílmico, é sobretudo a percepção de como o que é olhado reclama o seu reverso, não enquanto oposição à imagem, mas no sentido de preencher o que nela está em falta com o propósito de uma visualização plena.

Ainda em relação à importância e domínio das palavras, mas agora totalmente exteriores à realidade do filme e da imagem, há uma especial atenção conferida e credibilidade aceite pelas palavras de Bergman neste texto de dissertação. É um facto que o realizador sueco, para além das novelas em livros, dos *scripts* dos filmes, teve um discurso oral e escrito na primeira pessoa muito considerável. As suas obras autobiográficas e os inúmeros depoimentos e entrevistas que deu são materiais que, quer pela quantidade, quer pela qualidade que abarcam, designadamente ao nível de interpretações, explicações complementares, esclarecimento de equívocos sobre aspectos da sua obra, principalmente fílmica, são da maior utilidade para consultar e analisar.

### **3. Estrutura e composição da Tese**

O texto de dissertação está organizado em três partes. A primeira refere os principais enquadramentos, no âmbito da religião e da literatura, que intervieram na obra de Bergman, antevendo e projectando uma evolução conceptual para um entendimento próprio a que se chegará sobre a questão da maldade; a segunda tem como

---

<sup>11</sup> Idem, *op. cit.*, p. 313.

intenção estreitar objectivamente a relação do realizador sueco com a filosofia, equacionando o seu contributo filosófico e enfatizando o contexto existencialista onde ele é inserido; e a terceira destaca o tema da maldade, definindo-o de forma distinta mas articulada ao mal, enquanto conceito sistémico da filosofia, recorrendo para esse efeito ao domínio das máscaras, sob a forma de intermediário activo, para melhor o explicar. Ao finalizar este trabalho, mais do que completar ou sublinhar o que foi apresentado ou defendido, há a preocupação em destacar a consequência disso mesmo. Neste sentido, a conclusão deste estudo é aquilo que deriva do proferido, numa lógica de abertura e no seguimento da exploração feita da noção da maldade, tendo como referência, para isso, uma pequena história de Bergman – que se transcreve na íntegra –, a qual, para além da situação negativa mostrada, revela também um horizonte de humanidade a ser desejado.

Assim sendo, este trabalho de tese, ao constituir-se em três partes, assegura que a primeira e a terceira são pólos de tensão a respeito do mal e da maldade. No caso da primeira parte indicia-se, para além da questão do enquadramento das influências, o peso do protestantismo como contributo para a construção desta noção central. Por seu turno, a terceira parte operacionaliza a maldade com uma autonomia conceptual que a afasta dessa atmosfera de religiosidade marcante, não eximindo o ser humano da sua participação directa nesse crescimento de relações alimentadas por um sofrimento recíproco e danoso que faz a vivência do quotidiano. A segunda parte, sendo um ponto de ligação, procura dar coerência às outras por intermédio do destaque ou ênfase dado à filosofia, demonstrando que, com ela, seja no domínio dos conceitos e dos problemas levantados, seja no domínio dos filósofos escolhidos e das suas ideias, estamos perante um modo adequado de animar uma prática reflexiva consistente.

A primeira parte está dividida em dois capítulos, respectivamente: **A importância da influência religiosa em Bergman, a partir de *Nattvardsgästerna*, *Luz de Inverno* e A presença da literatura sueca: Hjalmar Bergman, Pär Lagerkvist e August Strindberg**. Neles se procurou tomar contacto com os aspectos estruturantes da formação emocional, religiosa e cultural do realizador sueco. No primeiro capítulo, de um único ponto, foi feita uma incursão ao protestantismo luterano, a partir da análise do filme acima citado, tendo como base os conceitos de Fé e Palavra,

essenciais para a explicitação da influência do protestantismo luterano sobre Bergman. Aqui, tornou-se imprescindível trazer à reflexão Kierkegaard, uma vez que o filosófico dinamarquês, muito crítico devido ao seu posicionamento religioso ambivalente, interfere na leitura que o realizador sueco faz desse mesmo universo, ao qual está, por razões familiares, fortemente ligado.

O segundo capítulo está dividido em dois pontos, respectivamente: **Referências literárias significantes: família, peregrinação, maldição, violência salvaguardada pela fé – participações para a centralidade da maldade e Da ascendência de Strindberg sobre Bergman: dimensão estética e concepção de ser humano, homem e mulher em contexto relacional.** Pretendeu-se aqui estreitar, a dois níveis, a influência da literatura sueca, Hjalmar Bergman e Lagerkvist por um lado, e Strindberg, por outro. Destacou-se este último, já que ele é estruturante, tendo uma relevância maior do que qualquer outro na obra de Bergman. Partiu-se aqui de conceitos muito concretos, conotados com obras literárias precisas de cada um deles, para, interpretando-os, perceber de que modo esses conceitos se enraízam no realizador sueco e perspectivam também a centralidade da maldade. Eles estão constituídos em rede e funcionam, antes de mais, como uma espécie de antecâmara desta noção, cuja análise aqui se inicia e vai ganhar sustentação no desenvolvimento do estudo. É, por isso, um capítulo que dá maior relevo à palavra do que à imagem e, como tal, está mais afastado do trabalho do cinema, ocorrência que legitima a inexistência de qualquer tratamento fílmico.

Na segunda parte, organizada em dois capítulos, respectivamente, **A Filosofia no horizonte da cinematografia de Ingmar Bergman e Afinidades com filósofos,** tem como objectivo geral aproximar o realizador sueco da filosofia. No primeiro capítulo, constituído por um único ponto, problematizam-se várias questões: **Serão os filmes de Bergman obras filosóficas? Como e quem promove a aceitação dessa possibilidade? Qual o alcance das perguntas formuladas?** Esta aproximação apontou para uma exploração e compreensão da noção de filosofia aqui defendida, para o modo como o filme propende a ser uma boa alternativa para um exercício de pensar que se pode instigar a ser filosófico e, principalmente, para o posicionamento que Bergman

tem nestas articulações reflexivas. Também aqui, por se tratar de um domínio mais amplo e vinculado à palavra, não surge qualquer filme para analisar.

O segundo capítulo é composto por três partes, respectivamente, **Kierkegaard – Os conceitos de angústia e de desespero: presença permanente no interior do ser humano**, **Sartre – Liberdade e Corpo: pressupostos em direcção à incomunicabilidade humana e correspondência com Camus e a similitude entre as narrativas de *La Peste*, *A Peste* (1947) e *Skammen*, *A Vergonha* (1968)**. Todas elas se centram em conceitos especificamente existencialistas, obrigando com isso à presença de Kierkegaard – uma vez mais –, de Sartre e de Camus. Assegurou-se, assim, ao trazer os filósofos à ribalta, aclarar vários conceitos: angústia e desespero, liberdade e corpo. Já com Camus a situação é distinta. Não há propriamente nenhum conceito em causa, mas sim o conteúdo problemático das suas obras literárias, levantando-se com elas uma aproximação intelectual entre o escritor franco-argelino e o realizador sueco, facto que, sendo secundarizado, ganha, apesar de tudo, neste estudo um carácter destacado e devidamente fundamentado. Ainda em relação a Camus, a temática da maldade é de novo accionada de forma explícita, agora com naturais ligações de afinidade ao mal moral a superar, dando-se aqui mais um passo na exploração e elucidação conceptuais da temática central em direcção à terceira parte deste estudo, onde terá lugar precisamente a “explosão” dessa noção trazida desde início. “Explosão” denota que a significação da maldade encerra em si uma disseminação impulsiva de crueldade, inadmissível de poder ser ignorada. Do ponto de vista metodológico, e tendo em conta os filósofos activos nesta segunda parte, importa, finalmente, referir que se cumpriu o pressuposto de analisar um filme em cada circunstância conceptual, tendo como preocupação a possibilidade de serem reformulados conceitos através do trabalho interpretativo do filme. Assim, para angústia e desespero, corpo e liberdade foram analisados, respectivamente, os filmes: *Viskningarna och rop*, *Lágrimas e Suspiros* (1973) e *Tystnaden*, *O Silêncio* (1963).

Na terceira e última parte, surgem, a exemplo das partes anteriores, dois capítulos, respectivamente: **O problema da Maldade e Significação de “Máscaras da Maldade”**. Em ambos joga-se a centralidade temática da maldade e a comprovação da

tese enunciada. Para isso, averiguou-se a noção de máscara como uma epiderme artificial de intrusão que pretende mentir, enganar, esconder ou mostrar o que está projectado para afectar, oscilando, assim, entre o que cada um representa de si ou acredita ser, e aquilo que expõe aos outros. Ambos os capítulos têm um único ponto. No primeiro capítulo, o ponto **A noção de maldade: balizamento e clarificação conceptual** tem como intenção fazer um levantamento e análise da significação do mal moral, uma vez que este conceito filosófico, sendo ultrapassado no entendimento alcançado da maldade, está subentendido na raiz da abordagem feita. A incidência deste conceito recai naquilo que transita para a noção de maldade, designadamente um contexto que fundamenta o agir unicamente reservado aos seres humanos. A maldade é assim uma noção própria, definida pelo acontecimento que se estabeleceu como prática próxima e circunscrita a universos humanos particulares, afectando e provocando sofrimento, constituindo-se, pela força da imagem fílmica, numa reformulação ou numa actualização ousada e expandida do mal moral. Neste capítulo foi examinado o filme *En Passion, Paixão* (1968).

No segundo capítulo, **As explosões da maldade humana: o caso da humilhação e sua extensão – a violência sem nexos que gera a morte provocada** – pretendeu-se evidenciar ou isolar uma perspectiva progressiva e objectiva da maldade, isto é, observar o caso da humilhação e, finalmente, o que decorre dessa situação, uma violência extrema, porque é, conjuntamente, acompanhada da destruição e autodestruição praticadas. Esta abordagem será sempre feita em termos individuais e não colectivos, salientando-se assim os problemas pessoais com que cada indivíduo se debate.

Por fim, a estratégia de fundamentação passou também aqui pelo recurso à análise fílmica, no intuito de *reescrever*, através das imagens, os conceitos em discussão, embora neste caso fosse necessário, para uma teorização mais consistente, reflectir sobre dois filmes ligados entre si por uma lógica crescente e sequencialmente temática: *Gycklarnas afton, Noite de Circo* (1953) e *De två saliga, Os dois bem-aventurados* (1986).



**Iª PARTE - ENQUADRAMENTOS CONSTITUTIVOS DA CINEMATOGRAFIA  
DE INGMAR BERGMAN**



## **CAPÍTULO 1 – A IMPORTÂNCIA DA INFLUÊNCIA RELIGIOSA EM BERGMAN, A PARTIR DE *NATTVARDSGÄSTERNA*, *LUZ DE INVERNO***

### **1. Antecedentes familiares e fundamentos religiosos - articulação com Kierkegaard. A relevância do protestantismo de Lutero: Fé e Palavra**

#### **1.1. Contextualização prévia: propósito da análise, condição do filme e presença parental**

Este capítulo trata do modo como o protestantismo luterano interferiu nas concepções de Bergman a respeito da condição humana, traduzidas nas suas manifestações artísticas divulgadas, evidenciando para isso dois pilares estruturantes: a Fé e a Palavra.

O realizador sueco, principalmente através do cinema, deu conta dessa interferência de duas formas. A primeira, promovendo a explicitação de pressupostos teológicos, ilustrados com práticas, símbolos ou rituais, permitindo assim ao espectador tomar contacto directo com esse ambiente religioso. A segunda, enraizando na problemática da condição humana esses mesmos pressupostos e verificando como ela é afectada por eles, tomando como base a objectividade mostrada.

Estas duas formas de mostrar a interferência do luteranismo dão conta daquilo que Bergman absorveu ou rejeitou desse contexto religioso, convertendo-se essa filtragem numa realidade conceptual e valorativa exteriorizada de si mesmo, patente sobretudo nos filmes de acentuado predomínio teológico, como: *Det sjunde inseglet*, *O Sétimo Selo* (1957); *Smulltronstället*, *Morangos Silvestres* (1957); *Jungfrukällan*, *A Fonte da Virgem* (1960); *Såsom i en spegel*, *Em busca da verdade* (1961); *Tystnaden*, *O Silêncio* e, muito especialmente, *Nattvardsgästerna*, *Luz de Inverno*, que abordaremos de seguida em detalhe.

O que Bergman retém e conserva reporta-se à vulnerabilidade, à dúvida, à incerteza interrogativa de uma transcendência para a existência humana, possibilitando

a esta encontrar ou não um sentido que a sustenha. Aquilo que rejeita é, fundamentalmente, uma visão institucional cerceadora e cristalizada dada pelas religiões em sentido lato, de implicações moralizantes que ignoram o ser humano ou sobre ele colocam ditames de menosprezo.

A opção pela Fé e pela Palavra, enquanto pilares estruturantes do protestantismo luterano, fica a dever-se à ligação e alcance que os mesmos têm para situar e compreender a condição humana. Por um lado, ambos, pela sua natureza específica, estão demasiado contíguos e envolvem-se, através da cultura e da educação, na concretização do projecto existencial de cada um. Por outro lado, os dois pilares em questão são claramente visíveis na narrativa fílmica que nos propomos tratar. Esta interacção é bem perceptível através do diálogo construído entre ambos, cujo resultado, sob o ponto de vista conceptual, indica o modo como o ambiente religioso em causa interveio na obra fílmica do realizador sueco.

Esta análise ao universo religioso centraliza-se numa apresentação que visa comprovar e projectar os já referidos pilares do protestantismo luterano. Nessa apresentação dar-se-á então conta de perspectivas e interpelações do cineasta sueco, não ignorando a ligação com Kierkegaard e o contributo deste na reflexão que nos propomos fazer.

A respeito do filósofo dinamarquês, adiantamos que Bergman teve contacto com este existencialista muito cedo<sup>12</sup>, nos finais da década de 30 do século passado, no âmbito, por um lado, de uma incursão aos diversos existencialismos que se evidenciavam na altura em meios intelectuais e universitários de Estocolmo, retratando uma adesão a essa actualidade filosófica; por outro, no contexto religioso, assinalando posições de Kierkegaard respeitantes ao protestantismo luterano com as quais houve

---

<sup>12</sup> Em Novembro de 89, por ocasião da entrega que lhe é feita na Universidade de Copenhague do *Danish Sonning Prize*, prémio de reconhecimento na Dinamarca pela sua obra no cinema e no teatro, dá conta no discurso de agradecimento “Mina Danska Ånglar” (Os meus anjos dinamarqueses), de que teria lido Kierkegaard, *Sygdommen til Døden, O Desespero Humano*, aos 16 anos, tendo ficado impressionado com o estilo literário e a natureza dos problemas levantados pelo filósofo dinamarquês. STEENE, Birgitta, *RG*, pp. 117 e 992.

Ainda sobre os primeiros contactos no plano intelectual, o investigador catalão Puigdomènech refere que Bergman, aquando da sua frequência na Universidade de Estocolmo, teria visto em Kierkegaard um inspirador determinante da sua construção mental, designadamente acerca do lugar e papel do indivíduo como existente no mundo. PUIGDOMÈNECH, Jordi, *Ingmar Bergman, El último existencialista*, Madrid, Ediciones JC, 2007, p. 110.

simples reconhecimento ou ainda acentuado afastamento, como se comprovará mais adiante na análise do filme.

Para cumprir esta intenção partirei da análise de *Luz de Inverno*<sup>13</sup>, filme marcante para o objectivo pretendido, dada a precisão com que é exposta a atmosfera do protestantismo luterano e assinalada a presença de Kierkegaard, como alguém que questiona e solidifica essa atmosfera. Importa dizer que a reflexão sobre a experiência religiosa não foi exclusiva de Bergman. Outros realizadores a fizeram, por exemplo, Rossellini, contemporâneo do realizador sueco, também nos mostrou uma outra visão da religiosidade para o sentido da nossa existência. Esta visão culturalmente marcada por uma realidade latina é, pois, mais compreensível para nós, evidenciando na prática religiosa o ímpeto das comunidades. Desta forma, situando-se na conjuntura do catolicismo, não é no plano da hesitação, da dúvida ou da incerteza individuais que essa experiência sucede, mas no plano da acção, da prática efectiva do acontecimento religioso num universo social. Esta perspectiva de comunhão, que rompe com uma vivência de recolhimento individual e solitário, comprometendo com isso as experiências das comunidades num crescimento conjunto da fé, afirma-se pela positiva dado o carácter de partilha que detém, tornando-a numa manifestação essencialmente humana e secular, no sentido em que a transcendência se ousa ganhar pela humanidade<sup>14</sup>.

---

<sup>13</sup> A maioria dos investigadores de Ingmar Bergman considera que *Nattvardsgästerna*, *Luz de Inverno*, (1963), bem como *Såsom i en spegel*, *Em busca da verdade* (1961) e *Tystnaden*, *O Silêncio* (1963) constituem uma trilogia de abordagem à problemática da existência de Deus, reflectida na vivência de personagens que vivem situações atormentadas e sofrem com elas. Embora se aceite esta unidade temática da relação do humano com Deus, a mesma não fica excluída de tratamento noutros filmes realizados por Bergman ao longo da sua obra, em diferentes períodos temporais e com explicitações diferenciadas. Veja-se por exemplo, entre outros, *Det Sjunde Inseplet*, *O Sétimo Selo* (1957) ou *Jungfrukällan A Fonte da Virgem* (1959), filmes onde a abordagem da existência de Deus, ou melhor, do “silêncio” de Deus continua a estar presente. De notar ainda que o cineasta sueco nunca admitiu a ideia de “trilogia” para os filmes acima designados, negando-a sempre de forma peremptória.

<sup>14</sup> Da extensa filmografia de Rossellini, podemos fazer um esforço de exegese e agrupar os seus filmes tematicamente. Assim, por exemplo, temos filmes centrados especificamente no fenómeno religioso, dando uma interpretação desse fenómeno, o qual é marcado pelo peso de uma cultura própria situada no contexto do catolicismo. Independentemente de uma análise particular, versando o fenómeno religioso, que cada filme mereceria e tendo em conta a singularidade da questão em tratamento, há, nos filmes a que nos reportamos, esse ponto comum marcante do catolicismo: a vivência das comunidades como factor determinante e de interferência directa na qualidade da fé individual. Resta, pois, saber se este compromisso comunitário implicará a certeza de uma redenção possível. De facto, neste caso de valorização do papel da comunidade, sendo uma situação diametralmente oposta àquela que sucede em

Mas esta distinção aludida, não diz respeito apenas à natureza das comunidades, com repercussões no tipo de fé individual dos seus membros, é igualmente de natureza temperamental, uma vez que tende a penetrar num terreno emotivo. Na verdade, a instabilidade individual da fé no contexto protestante de Bergman implica um confronto racional e insociável, contrariamente à vivência comunitária no catolicismo, cuja fé individual, pelo facto de ser compartilhada, assenta numa base contagiante de veneração emocional. Temos, por um lado, uma experiência individual que faz chamamento a uma maior racionalidade; por outro lado, temos uma experiência colectiva, que reclama para si níveis crescentes de emoção que a escoram. Assim, tem sentido a afirmação de Rancière ao traçar um importante contraste cultural entre estes dois entendimentos religiosos, a partir do contexto do realizador italiano. Diz o filósofo francês:

«[...] (Rossellini) colocava a Europa protestante dos mercadores e da razão esclarecida em confronto com as extravagâncias da Europa do Sul católico e das suas imagens, devoções e superstições»<sup>15</sup>.

Voltando a *Luz de Inverno*, a história do filme, em síntese, relata um dia de culto na vida de um clérigo luterano, Tomas Eriksson (Gunnar Björnstrand), que transita entre duas pequenas igrejas rurais, celebrando o ofício e dando conta da sua crise de fé, sempre acompanhado por uma professora, Märta Lundberg (Ingrid Thulin), que manifesta, por seu turno, a negação da fé em Deus. Pelo meio da sua jornada tem ocasião de dialogar com um paroquiano, Jonas Persson (Max Von Sydow), antes de este vir a cometer suicídio, com a mulher do suicidário, Karin (Gunnel Lindblom) e com o sacristão Algot Frövik (Allan Edwall).

---

Bergman, persiste, no entanto, da parte do realizador italiano uma ambiguidade no que respeita à salvação a obter, originando com isso um impasse, que nada resolve no que refere à tão desejada tranquilidade interior a ser pressentida em cada um. Para a sustentação desta ideia unificadora, mas irresoluta, a qual permite objectivar o contraste anunciado foram visionados os seguintes filmes de Rossellini, característicos desta atmosfera religiosa: *Francesco guillare di Dio*, *O Santo dos Pobrezinhos* (1950), *Atti degli apostoli* (filme de cinco episódios realizado para televisão em 1968), *Agostino d'Ippona* (1972) e *Il Messia, El Mesías* (1976).

<sup>15</sup> RANCIÈRE, Jacques, *Les écarts du cinéma*, La Fabrique éditions, 2011, *Os intervalos do cinema*, Trad. Luís Lima, Lisboa, Orfeu Negro, 2012, p. 127.

Este filme é uma narrativa imagética com uma justeza documental patente nos diálogos e nas cenas ficcionadas. Significa em concreto que, do interior da estrutura do filme como drama, nasce um *documentário*, em rigor, inscrito no início e no final do mesmo. Esse *documentário* é feito, pois, de duas partes. No começo de *Luz de Inverno*, ele constitui-se com uma duração temporal considerável de uma sequência fílmica ininterrupta. Mostra, em unidade fílmica, o momento da consagração, a oração do *Pai Nosso*, a comunhão, o recitativo de despedida e cânticos litúrgicos, respectivamente<sup>16</sup>. É, por isso, mais circunstanciado do que o outro fragmento fílmico final, que tem uma duração muito reduzida, apenas referindo os preparativos do culto, Vésperas e a oração de louvor a Deus ao terminar do dia. O que ambas as partes mostram é uma reprodução fidedigna dos cânones do luteranismo protestante. Há assim uma perspectiva de realismo que sobressai, objectivando o que é mostrado na imagem. Pela fidelidade conseguida, este *documentário* obtido está assim inserido no filme, coabitando com a ficção que se desenrola paralelamente no decurso da história contada.

Fixemo-nos então na ideia de documentário<sup>17</sup>. Para isso é oportuno aproveitar as palavras de Bergman:

---

<sup>16</sup> De notar que a música está ausente em *Luz de Inverno*, somente são escutados alguns cânticos litúrgicos. Paradoxalmente, segundo Bergman explicou em entrevista a Jonas Sima, em 1969, a *Sinfonia dos Salmos*, de Stravinsky, teria sugerido nele a ideia inicial do projecto de realizar um filme passado no interior de uma igreja, com alguém que se apropriaria desse espaço de culto e tentaria de forma solitária estabelecer um relacionamento com Deus. Fica assim afastado o papel e o valor da comunidade em si como justificativo da relação do humano com Deus. Tudo assenta numa relação individual a estreitar. Esta visão, para além de estar presente na intenção subjacente à realização do filme, vai estar patente nos vários momentos da acção religiosa a terem lugar. BJÖRKMAN, Stig; MANNNS, Torsten e SIMA, Jonas, *BOB*, p. 173.

<sup>17</sup> De assinalar que Bergman realizou ao longo da sua obra cinematográfica vários documentários: *Fårö dokument 1968* e *Fårö dokument 1979*; *Karins Ansikte, O rosto de Karin* (1983) e *Dokument Fanny och Alexandre* (1963). Em relação a este último, trata-se de uma abordagem aos bastidores da realização do filme em questão, à interação mantida entre técnicos, em especial com o fotógrafo de imagem Sven Nykvist, e entre o corpo de actores e actrizes que participaram no decurso das filmagens. Por isso é um documentário que, sendo feito *a posteriori*, três anos depois da realização de *Fanny e Alexandre*, constituiu-se como um documento de reflexão tardia e maturada. É, assim, o resultado de um trabalho selectivo de montagem de imagens registadas à época e cujo objectivo foi revelar os diversos constrangimentos e problemas, sobretudo técnicos, que surgiram e foram sendo ultrapassados no decorrer da realização. Quanto a *O rosto de Karin*, é um pequeno documentário de catorze minutos, num formato de narrativa cronológica e centrado na figura e personalidade da mãe de Bergman, Karin, evidenciando da parte do cineasta sueco, sobretudo, para além dos dados históricos apresentados, afectividade, admiração e compreensão por ela. Sobre os dois documentários respeitantes à ilha de Fårö, lugar onde Bergman realizou grande parte dos seus filmes da década ade 60 do século passado e viveu, em permanência, desde 2004 até 2007, data do seu falecimento, importa dizer que são muito interessantes do ponto de vista

«[...] *filmar é uma ilusão planeada ao mais pequeno detalhe, é o reflexo de uma realidade que à medida que os anos vão passando vai parecendo cada vez mais ilusória. Quando um filme não é documentário é um sonho [...]*»<sup>18</sup>.

Interpretando as palavras do realizador sueco, diremos que há um propósito expresso de estreitar o que se filma com o real, no sentido de revelar que é possível oscilar entre aquilo que existe no mundo, tal como é, e a ficção criada, enquanto *reprodução*<sup>19</sup> desse mesmo mundo. O mundo tal como é apresenta-se ao filme na sua qualidade de condição espontânea e imediata, sem oportunidade para qualquer deriva fantasiosa pela exactidão revelada nas imagens oferecidas e que nos prendem pelo seu descritivo. O que está em causa é, por intermédio de imagens não ficcionadas, dar a ver o mundo tal como é. Estas imagens, ao dizerem que o mundo existe para além do filme, são portadoras de uma narrativa, mas não são elas próprias a narrativa, o que implica afirmar que o mundo é o filme.

Neste segundo caso, a ficção que lhe está imanente, como alternativa e fuga, renuncia sempre a um real que se apresenta na especificidade crua da exibição. Assim, nesta compreensão das imagens apreendidas existem, de acordo com Bergman, duas possibilidades, das quais uma se afirma na negação diante da outra.

Pois bem, o filme de ficção, neste caso, situando-se do lado do sonho, promove a participação do espectador, possibilita uma resposta sua como continuidade inventiva da narrativa exposta. Com a alusão ao sonho, abre-se tudo quanto pode alimentar o

---

etnográfico e sociológico. Bergman, no final do documentário de 1979, chegou mesmo a anunciar de viva voz um terceiro documentário, a realizar nos anos oitenta, mas que nunca chegou a ser concretizado. De qualquer modo, em ambos os casos, o realizador sueco nos diálogos travados envolve-se nas dificuldades diárias de uma comunidade rural isolada e desprotegida, nas suas frustrações e anseios, seja idosos ou jovens, com um visível comprometimento cívico de proximidade para com aquela população. Acrescenta-se ainda, dentro desta abordagem etnográfica e sociológica, dois aspectos surpreendentes da sociedade sueca registados no *Fårö dokument 1979*. O primeiro diz respeito às conversas registadas com jovens, em que estes denunciam a falta de perspectivas e a forte vontade de saírem daquele local sem futuro para prosseguirem os estudos ou obterem emprego; o segundo reporta-se a uma reportagem sobre uma matança de porco ocorrida num contexto familiar, mostrada com todo o pormenor de fases e procedimentos. Com isto, confirma-se então uma aproximação entre culturas, à partida julgadas afastadas – por exemplo, em relação a esta tradição em particular e frequente no sul da Europa –, mas que afinal estão mais próximas do que seria expectável.

<sup>18</sup> BERGMAN, Ingmar, *LAM*, p. 83.

<sup>19</sup> CHATEAU, Dominique, *Cinéma et Philosophie*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 113.

seguimento do filme, numa convocação de imagens dispersas e misturadas com vivências que estão no lugar reservado e interior de cada um. Já a não resposta do espectador, como não permite qualquer incursão ousada a si próprio, é um distintivo a observar na caracterização do documentário.

*Luz de Inverno* é, sem dúvida, um exercício estético que prova o desafio a que somos confrontados. Somos introduzidos no contexto do filme, que tende a ser uma exposição fiel da realidade, principalmente no seu início e final com os actos litúrgicos a que assistimos, sem qualquer apelo ao sentido crítico, à imaginação, ao devaneio; tão-somente a presenciar e nunca a participar do que nos é mostrado. Por seu turno, e no limite, os actores, nessas sequências fílmicas particulares, parecem suspender a sua representação e assumirem-se como pessoas comuns que não se apercebem que estão a ser filmadas. Somos, assim, remetidos para uma não ficção, um real que se abate sobre nós orientando-nos com um carácter informativo e prescindindo da nossa imaginação para a leitura das imagens, mas também somos chamados a estar lá, a entrar dentro do filme e a prosseguir na ficção. Somos então postos diante desta construção feita a partir do real e da ficção, perante estes dois pólos que se atraem e repelem, com vista à obtenção de um determinado efeito.

Esse efeito pode ser entendido como a prevalência do documentário, enquanto predomínio do real sobre a ficção, no sentido em que o real é apresentado objectivamente e sem digressões imaginativas, sem derivas para o inconsciente ou para a necessidade de mascaramento. Esta posição é aliás sustentada por Bénard da Costa:

«[...] a grande modificação de *Luz de Inverno* [...] é o abandono de um universo onírico (não há visões, não há sonhos, não há “filme dentro do filme”, não há alucinações) [...]»<sup>20</sup>.

A articulação das declarações atrás enunciadas leva-me a dizer que estamos perante uma proposta de “realismo” que quer imperar sobre planos difusos, ilusórios ou recônditos. É pois uma proposta que se auto-sustenta na materialização dos factos e evidencia dados rigorosos, fortuitamente reais e que remetem para concepções teológicas ou metafísicas. Essa proposta de “realismo” é, acima de tudo, estética e

---

<sup>20</sup> BÉNARD DA COSTA, João, *FC*, p. 117.

apreende para si a ideia de documentário. Há na estrutura do filme uma opção pela composição de imagens e planos como se fosse uma narrativa estritamente real. A câmara fixa os rostos e *ouve* os depoimentos que são expostos, baseados em situações descritivas, afastadas de qualquer invocação mais imaginária. Veja-se, em *Luz de Inverno*, o exemplar caso da leitura de carta de Märta (Ingrid Thulin), pelo Pastor Tomas (Gunnar Björnstrand), em que a primeira se apresenta diante da câmara, num grande plano, e narra a sua situação com toda a objectividade de uma experiência vivida realmente.

Transposta a questão do documentário como condição do filme, situemo-nos no último aspecto a abordar nesta contextualização prévia: a presença parental.

De acordo com o relato biográfico de Bergman, dado a conhecer em *Lanterna Mágica*, encontramos por diversas vezes menções a um mal-estar familiar, a uma conflitualidade constante, cujas consequências foram a incomunicabilidade e a ruptura extrema entre o realizador e o seu pai<sup>21</sup>. Contudo, esses testemunhos não vão todos na mesma direcção, pois em alguns deles há referências do cineasta sueco admitindo que o seu pai teria sido tolerante e compreensivo perante as suas opções e decisões de vida<sup>22</sup>.

Acentuando esta visão antagónica acerca do carácter e postura do pai do realizador é interessante fazer indicação de dois filmes, cujos guiões são baseados em duas obras literárias de autoria de Bergman, *Den Goda Viljan, As melhores intenções* (1991) e *Söndagsbarn, Filhos de Domingo* (1992), dirigidos, respectivamente, por Bille August e pelo seu filho, Daniel Bergman. No primeiro filme, a figura do pai surge num contexto de juventude e início do relacionamento amoroso com a sua futura esposa, aparentando ser uma personagem instável, frágil e condescendente; no segundo, o pai aparece numa conjuntura de família instituída, já com a presença de Ingmar, cujo pseudónimo em criança era Pu, revelando-se um homem intransigente, austero e até violento. Esta última vertente de clérigo e pai é ainda bem visível em *Fanny och Alexander, Fanny e Alexandre* (1983), através da relação criada entre Alexandre (Bertil Guve) e o seu padrasto, o Bispo Vergerus (Jan Malmsjö).

---

<sup>21</sup> BERGMAN, Ingmar, *LAM*, p. 290.

<sup>22</sup> BÉRANGER, Jean, *Ingmar Bergman et ses films*, Paris, Terrain Vague, 1960, p. 81.

Bergman, sendo sueco, foi educado no protestantismo luterano, tendo-lhe sido inculcada uma determinada concepção religiosa, com especificidades próprias que deverão merecer identificação e análise. Mas esse protestantismo luterano não ficou restrito a um mero contacto ocorrido numa educação religiosa comum, pois pelo facto do seu pai, Erik, ter sido um clérigo luterano o realizador sueco situa-se ainda mais próximo dessa mesma educação. Assim, os pressupostos religiosos fundadores da sua visão chegam-lhe, em primeiro lugar, através da qualidade humana desse relacionamento entre ambos. Por isso, a construção mental, que resulta do seu entendimento da religião, alicerça-se num modelo de clérigo que lhe é particularmente chegado, uma vez que, tratando-se do seu pai, este acaba por exercer sobre ele uma ascendência decisiva.

Esta dupla compreensão parental, em si mesma contraditória, bem como a junção coincidente de papéis – pai e Pastor luterano –, acabarão por ser também determinantes para esse ambivalente entendimento religioso a que nos reportamos. Por um lado, pressentimos repúdio, provocação e até insulto ao âmbito religioso. Tomemos o caso das violentas e sacrílegas palavras proferidas em *Fanny e Alexandre*, por Alexander, aquando do funeral do seu pai Oscar Ekdahl (Allan Edwall), ou da conversa havida entre o primeiro e o fazedor de marionetes, Aron (Mats Bergman)<sup>23</sup>. Por outro lado, intuímos a experiência da procura, do reconhecimento e do respeito em relação a essa realidade transcendente. Vejam-se ainda as situações em *Det sjunde Inseplet*, *O Sétimo Selo*, nomeadamente a postura temente e hesitante do cavaleiro Antonious Block, que não se conforma com uma fé revelada e reclama uma argumentação racional como demonstração da existência de Deus, ou a religiosidade ambiental, a devoção e o medo, mas também a dedicação e a entrega abnegada pela fé de Töre (Max von Sidow), em *Jungfrukällan*, *A Fonte da Virgem*.

---

<sup>23</sup> Os tempos apontados na citação dos filmes decorrem da cópia visionada pelo autor deste estudo e dizem respeito à imagem, com ou sem legendas, neste caso legendadas em português ou em castelhano, reportada ao excerto do diálogo transcrito e remetido para o respectivo guião. Trata-se de melhor precisar, no filme, o que naquele momento determinado da investigação está a ser objecto de análise. Assim, qualquer reconhecimento no filme faz-se, não com o recurso a fotogramas, mas através da indicação dos tempos na narrativa fílmica da situação em causa. Há, por isso, uma tendência assumida de valorização da palavra imersa e constituinte da imagem. A respeito da identificação dos filmes, na primeira citação feita dos mesmos e na filmografia consta ainda o tempo de duração da cópia oficial. BERGMAN, Ingmar, *Fanny och Alexander*, *Fanny e Alexandre*, 1983, 01:13:05 - 01:13:16 e 02:35:18 - 02:35:23. [duração da versão para cinema: 197 minutos; duração da versão integral televisiva: 312 minutos].

Face a esta circunstância muito própria agora enunciada tem sentido pleno a afirmação de Ketcham:

*«Não há dúvida de que Luz de Inverno obteve muito do seu poder e credibilidade na própria luta de Bergman acerca da Fé e da dúvida, enquanto filho de um Pastor luterano. Compreendido nesta perspectiva, é fundamentalmente um filme protestante [...]»<sup>24</sup>.*

## 1.2. Âmbito do filme como requisito para o entendimento da Fé e da Palavra

No horizonte da religião, em *Luz de Inverno* coabitam dois domínios que parecem estar em conflito mútuo: um, onde é possível destacar os pilares estruturantes do protestantismo luterano, pelo acompanhamento e rigor do serviço litúrgico que nos é mostrado por Bergman na pessoa do clérigo Tomas; outro, que diz respeito à qualidade da receptividade e da adesão dos crentes, enquanto seres religiosos, recaindo o enfoque maior sobre Tomas, mas também sobre os escassos paroquianos que frequentam as igrejas que são visitadas, Mittsunda e Frostnäs<sup>25</sup>.

Em relação ao primeiro domínio, pela riqueza e seriedade descritiva, bem como por todo o ritual apresentado sob uma forma valorativa, podemos concluir que estamos perante um reconhecimento e uma defesa do sentido profundo dos actos ali praticados.

---

<sup>24</sup> Cf. *«There is no doubt that Winter Light gets much of its power and validity from Bergman's own struggle with faith and doubt as the son of a Lutheran pastor. Understood in this light, the film is fundamentally a Protestant one [...]»*. KETCHAM, Charles, *The Influence of Existentialism on Ingmar Bergman*, New York, Edwin Mellen Press, 1986, p. 147.

<sup>25</sup> De acordo com Törnqvist, a primeira igreja, Mittsunda, literalmente esta palavra significa “no meio do som”. Tendo sido erigida na Idade Média entre duas povoações, Hol e Djuptjärn, numa ocasião de enraizamento da fé cristã, onde a esperança do céu era conjugada com o medo do inferno. Será, por assim dizer, uma igreja que cresce a partir de pessoas reais marcadas por esse sentimento contraditório que funda a perspectiva de salvação. Já Frostnäs, cujo nome tem a significação literal de “gelado-escuro”, foi construída três séculos mais tarde, representando um tempo de afastamento maior dos crentes em relação ao culto religioso e, desse modo, uma prática presencial de fé cristã mais distanciada. O sentido desta igreja, dado pela interpretação do seu nome, aponta para um contraste entre o branco gélido e o negro que se instalou na crença e na vida dos crentes. É o resultado de uma quebra de fé, de um abandono ou renúncia a qualquer perspectiva de salvação. Por isso, em Mittsunda vêem-se ainda alguns crentes; em Frostnäs, pelo contrário, apenas marca presença no culto o próprio clérigo e aqueles que lhe são mais chegados, estando afinal naquele local por razões completamente alheias à fé. TÖRNQVIST, Egil, *Bergman's Muse: Aesthetic Versatility in Film, Theatre, Television and Radio*, Jefferson, North Caroline, and London, McFarland & Company, Inc., Publishers, 2003, p. 50.

Em síntese, é pela acção do Pastor Tomas que nos são mostrados os aspectos estruturantes do luteranismo, isto é, o entendimento da Fé – incluindo nela a Graça – e o poder decisivo da Palavra.

Por seu turno, no segundo domínio, torna-se notório que aqueles crentes expressam uma aceitação desses mesmos actos, todavia fazem-no sem qualquer convicção. Na verdade, o que é afirmado ou praticado é completamente contraditório com o sentido profundo do ritual admitido. Bergman exhibe, nas imagens de displicência e apatia durante os serviços litúrgicos em que participam, a real religiosidade daquele grupo de fiéis. É o próprio organista Blom (Olof Thunberg) que, na parte final de *Luz de Inverno*, em diálogo com Märta, afirma: «[...] *Em Mittsunda e Frostnäs reina a morte e a decadência* [...]»<sup>26</sup>. Apercebemo-nos, pois, de um estado de declínio que afecta todos. Há uma ausência de envolvimento e um observância mecânica dos rituais, cumpridos sem qualquer convicção.

Esta cristalização da instituição cristã é objecto de crítica por parte de Kierkegaard, que vê uma paralisia na prática do crente, subordinado a uma educação religiosa de recitação de credos, sem um esforço individual de interioridade, com o propósito de dar testemunho de Cristo. Por isso o cristianismo não é uma religião que se aprenda, mas que se vive na existência. Essa vivência íntima de uma subjectividade realiza-se neste projecto que não é de massas, mas de relação unipessoal entre Deus e o crente, incomunicável ou intransmissível para com os outros. Segundo o filósofo dinamarquês, a valorização dessa singularidade solitária é que define o cristão<sup>27</sup>, isto é, não estamos perante um dado adquirido ou uma circunstância acabada, mas sim em construção ou progresso, fundada nessa disposição interior que tem como objectivo exprimir Deus.

Na atmosfera de anonimato, exterioridade e indiferença que domina aquela comunidade de crentes, o Pastor Tomas aparece diferenciado dos restantes. Ele dá testemunho verbal da sua vivência pessoal no campo da Fé. Não esconde as dúvidas, as hesitações, nem as negações. É por isso um ser humano acometido não pelo alheamento, mas pela insatisfação procurada no universo da religiosidade em que está

---

<sup>26</sup> BERGMAN, Ingmar, *NA*, 01:12:49 - 01:12:53.

<sup>27</sup> KIERKEGAARD, Søren, *K, X*, pp. 176 e sgts.

imerso. Também Frövik, o sacristão (Allan Edwall) é alguém agitado pela incompreensão e contradição que encontra no decurso da sua experiência de fé. Ambos são, por isso, bons exemplos de seres humanos verdadeiramente em busca, imersos num trajecto tomado por vestígios de uma realidade transcendente que por vezes parece aproximar-se deles.

A abordagem de Bergman é, por isso, muito interessante e pode ser formulada a partir deste enunciado: há, por um lado, um “realismo” na forma e no conteúdo fílmicos que assenta na liturgia mostrada e que a credibiliza, ao revelar símbolos que têm sentido para quem vive a autenticidade da fé que possui. Por outro lado, com esse mesmo “realismo”, surge uma visão de descrédito nos supostos crentes e na indiferença generalizada que exibem, expondo assim um pressentimento de negação, de descrença e de incoerência face àquilo em que participam. No primeiro caso, o “realismo” é exercido sobre o simbólico ou a representação; no segundo, sobre aquilo que não necessita de ser mediado, simplesmente apresenta-se.

No que respeita à consciência do que acontece, pode dizer-se que Tomas e Frövik não estão no mesmo plano ou nível em que está aquela comunidade. Por isso, não podendo contribuir para credibilizar o universo sistémico mostrado, pelo simples facto da existência interior da dúvida e da suspeita, também não o descredibilizam, devido à seriedade com que as questões de âmbito metafísico e teológico são colocadas.

A tradução literal de *Nattvardsgästerna* em português é *Comungante* - e não *Luz de Inverno*<sup>28</sup> -, ou seja, *aqueles que directamente participam no acto da comunhão*. O título original faz então realçar o sacramento da comunhão, um dos poucos consignados pelo protestantismo. A comunhão, à luz do luteranismo, é um acto em que Deus, convidando, oferece-se a si mesmo aos participantes. Trata-se, nesta concepção religiosa acerca dos sacramentos, de reconhecer a existência de uma predisposição por parte de quem está receptivo à oferta e, por outro lado, de um gesto gratuito e desinteressado por parte de quem oferece. Deve assim este sacramento, dominante em *Luz de Inverno*, ser apreendido à luz destes dois pressupostos teológicos: Fé e Graça. Por sua vez, Bergman, no guião do filme, não os ignora, podendo ser localizados

---

<sup>28</sup> Título atribuído pela distribuidora em Portugal.

objectivamente em diversas alocações: no caso da Fé, nos diálogos havidos entre Tomas e Jonas Persson (Max Von Sydow)<sup>29</sup>, entre Tomas e Märta<sup>30</sup>, no que diz respeito à Graça, no recitativo de despedida dos crentes, finda a comunhão<sup>31</sup>.

De facto, no contexto do protestantismo luterano e quanto ao sacramento da comunhão, detecta-se que há nele um direccionar súbito para o entendimento da “presença real” de Cristo. Trata-se essencialmente de um acto de Fé espontâneo fundado na transmutação do pão e do vinho, respectivamente, no corpo e sangue de Cristo, mais do que um esforço interpretativo ou de uma passagem pela aceitação simbólica. As primeiras imagens que Bergman nos mostra documentam com minúcia o acto da comunhão e o seu alcance. Comunhão, não no sentido do apelo ao figurado ou representativo, mas no sentido da exibição do real por ser o recurso à via do documentário, como já foi indicado atrás.

Não é então o simbólico que está nas imagens, essa “ponte” a que recorremos para uma melhor compreensão do real, mas este último, com toda a sua precisão e sem qualquer necessidade de mediação. Só que esse real, de acordo com a fisionomia denunciada no momento do ritual e as inseguranças proferidas pelo Pastor Tomas ao longo do filme sob a forma de aversão<sup>32</sup>, pode reduzir-se exactamente àquilo que mostra, quebrando assim o acto infundamentado e devotado de Fé que assenta nessa convicção profunda do que é simbolizado.

A intenção documental, subjacente na narrativa fílmica que Bergman nos oferece, coloca-nos numa zona de risco: o real que ali está não é o “real” de Cristo. É o que decorre da inserção da razão em disputa com a Fé. Kierkegaard não aceita esta intromissão que visa sobrepor-se à fé no acto de constatação daquilo que é<sup>33</sup>. Na verdade, a razão tem que ser “crucificada”, já que o acto de acreditar é uma exigência a

---

<sup>29</sup> BERGMAN, Ingmar, *NA*, 00:17:17 - 00:17:20.

<sup>30</sup> *Idem*, *op. cit.*, 00:29:50 - 00:29:54.

<sup>31</sup> *Idem*, *op. cit.*, 00:08:13 - 01:08:17; 00:08:34 - 00:08:37; 00:09:12 - 00:09:15.

<sup>32</sup> «Cada vez que confronto Deus com as realidades que vejo, ele transforma-se em algo repulsivo e revoltante» (fala do Pastor Tomas). BERGMAN, Ingmar, *NA*, 00:38:22 - 01:38:25.

<sup>33</sup> CLAIR, André, *Kierkegaard, Penser le singulier*, Paris, Éditions du CERF, 1993, p. 99.

ter contra a razão. Assim, não há hipótese de ter acesso pela racionalidade a esse “real” de Cristo, o qual será sempre incompreensível para nós, restando-nos que a Fé intervenha como verdade vivida, envolvendo e apaixonando. Esse “real”, que está para além do real descrito pela visão abre-nos o imenso campo das possibilidades. Em *Luz de Inverno*, a evidência e provocação da dúvida, mais do que a verdade sentida vir a ser possibilidade de certeza enquanto retorno ou reencontro com Deus, é ocasião para o Pastor Tomas afirmar não sentir em si essa intensidade entusiasmante que a Fé revelada pode causar. Deste modo, toda a expectativa que se podia abrir fica condicionada pelo bloqueio em admitir que nada mais existe para além desse real percebido e imediato, que nada mais é do que o visível.

Serve por isso o filme para cumprir diferentes propostas, seja identificando-se como sonho e ser “*filme dentro do filme*” seja como sendo a sua aparente negação, ludibriando-nos quanto ao jogo da representação. Nesta via optada de não-ficção – o que, na verdade, será sempre ficção – uma coisa se julga certa: o que se vê equivale àquilo que é.

### **1.3. A Fé: uma relação atormentada de aceitação e incerteza**

Colocada que está a questão do território do filme e o modo como este pode ser apreendido, observemos dois aspectos estruturantes e presentes em *Luz de Inverno*, Fé e Palavra, no apoio à edificação da ideia de tese, já que ambos remetem para o universo religioso em debate, quadro indispensável para a fundamentação exigida.

Para o protestantismo luterano a Fé é um pilar fundamental na atitude religiosa. A Fé luterana é um movimento que nasce de Deus para com o ser humano, e não o contrário. É uma oportunidade concedida que habilita cada um a corresponder<sup>34</sup>. Por isso, o ser humano está perante Deus, cuja possibilidade de sobrevir depende essencialmente da Graça que Ele próprio concede. Por sua vez, esta noção de Graça aponta para a evidência insondável e invisível de Deus vir a revelar-se a cada um,

---

<sup>34</sup> GAGNEBIN, Laurent e PICON, Raphaël, *Le Protestantisme: La foi insoumise*, Paris, Flammarion, 1997, *O Protestantismo*, Trad. Jorge Pinheiro, Lisboa, Instituto Piaget, 2001, p. 23.

colocando o crente numa postura de temente, de subordinado, de quem espera e está continuamente disponível.

Esta dimensão de Fé observada no protestantismo luterano é uma visão excessivamente radical, onde apenas se reconhece a solicitude eficiente de Deus para com o ser humano. Isto é levado ao absurdo, porque a fé é colocada no plano do risco total, sendo este o sentido da história de Abraão que Kierkegaard vai reinterpretar como justificação da Fé<sup>35</sup>, em *Frygt og Bæven, Temor e tremor* (1843). Segundo o filósofo dinamarquês, Abraão rompe com o que é admissível no domínio do universal, isto é, daquilo que tem validade para todos como princípio ético-moral: não matar. Ao predispor-se a fazê-lo, e de forma abnegada, substituindo a lei humana pela ordem de Deus acede a participar no risco que constitui a vida religiosa. O acto proposto é absolutamente radical: Deus pede a Abraão que a vítima a sacrificar seja o seu filho Isaac. A experiência de Abraão é a aceitação de uma entrega dramática a Deus, vivida numa interioridade singular, a sós e de quem encontra a revelação da fé, por isso crê sem reservas. A sua vontade funda-se então numa relação individual estabelecida para com Deus, restringida à compreensão dos outros. Nesta relação fica demonstrado que quanto maior for o sacrifício ou o sofrimento, maior é a oportunidade para a confirmação da fé. É justamente nesse paradoxo que a se constitui a afirmação da vida religiosa de quem crê. Há aqui um círculo realizado em atribulação que se fecha, cujo significado é o reencontro, de acordo com Kierkegaard: «A fé é justamente aquele paradoxo segundo o qual o indivíduo [...] encontra-se numa relação absoluta com o absoluto»<sup>36</sup>. Também esse círculo, enquanto acto de suspensão humana inquietante, é aceite no cumprimento da restituição do que esteve em perigo eminente de perda, nas palavras de Deleuze: «É a história da abstracção lírica»<sup>37</sup>.

Mas esta “história” que Deleuze refere diz igualmente respeito à questão de escolher a escolha, ou seja, de ficarmos confrontados com aquilo que é a verdadeira

---

<sup>35</sup> KIERKEGAARD, Søren, K, V, pp. 104-118.

<sup>36</sup> Cf. «Le paradoxe de la foi consiste donc en ceci que l'individu [...] se rapporte comme tel absolument à l'absolu». Idem, *op. cit.*, p. 161.

<sup>37</sup> DELEUZE, Gilles, *L'Image-mouvement, Cinéma I*, Paris, Éditions de Minuit, 1ª ed., 1983, *A Imagem-Movimento, Cinema I*, Trad. Sousa Dias, Lisboa, Assírio e Alvim, 2009, p. 179.

escolha perante uma realidade surgida. A tese é de que – e continuando na narrativa bíblica –, a escolha de Abraão em matar o seu filho Isaac é uma verdadeira escolha. Nasce do procedimento humano, que exclui qualquer conteúdo objectivo que seria em si uma condicionante, constituindo-se tão-somente como uma afirmação segura que é orientada para o reinício, o mesmo é dizer para a certeza de que o amor que une Abraão a Deus é garantia de superação, ao ser decidido matar em detrimento de não matar, possibilitando esse facto então uma existência humana plena em prossecução. Além de que, se fosse excluída a não escolha, isto é, se no começo fosse eliminada a hipótese de não matar Isaac, estaríamos já perante uma falsa escolha, no sentido desta ficar amputada de uma alternativa essencial, colocando em perigo a relação de confiança absoluta de Abraão para com Deus, decisiva para a sustentação da fé.

Para assinalar a linha de fronteira dessa sustentação, cujo significado é afinal a subversão da fé, na medida em que esse elo entre Deus e o humano parece agora desviado se não mesmo quebrado, reportamo-nos à versão da história de Abraão e Isaac reinterpretada por Leonard Cohen, em *Story of Isaac*<sup>38</sup>. Nessa versão, quem narra o que acontece é o próprio Isaac e isto faz toda a diferença, introduzindo dessa maneira um outro olhar sobre o acontecimento a ter lugar. Habitualmente parece que somente Deus e Abraão têm importância na narrativa, por intermédio de alguém (a voz do texto bíblico) que, ao relatar, apenas foca e identifica a tensão problemática entre ambos, pondo à prova a fé do segundo para com Deus. Por seu turno, Isaac, a presumível vítima, não fala, é ignorada, não é nunca chamada a pronunciar-se, a fazer a *sua* diegese da história: uma leitura de criança. Deste modo, Deus e Abraão, ou melhor, a relação evidenciada entre os dois sai do primeiro plano do texto de Cohen. Em contrapartida, Isaac, destaca-se: fala do modo como o seu pai surge e intenta cumprir o sacrifício; fala do percurso até ao altar e de como vai reagindo na qualidade de criança, correndo,

---

<sup>38</sup> *Story of Isaac, História de Isaac*, é um original, poesia e música de Leonard Cohen, escritor e músico canadiano nascido em 1934. Este texto sob a forma de canção foi editado em 1969 no segundo álbum gravado em estúdio de L. Cohen, *Songs from a Room*. Dos três excertos referidos neste estudo, apresentamos os respectivos fragmentos originais, recolhidos a partir de uma colectânea de textos do autor canadiano traduzidos e publicada em Portugal: «[...] *He knew I would not hide* [...]; [...] *You who build these altars now to sacrifice these children, you must not do it anymore* [...]; [...] *Forgive me if I inquire, "Just according to whose plan?"* [...]». COHEN, Leonard, *59 Canções de Amor e ódio e um Poema sobre Portugal*, Trad. José Alfredo Marques, Coimbra, Fenda, 1985 (tradução de poesias de todos os discos editados até à data da edição do livro).

enquanto o seu pai caminha, atendendo a pormenores e descrevendo-os, como o espelho de água de onde se vê um rosto de mulher, a garrafa deitada fora e que se parte, a águia, o abutre, o pavão e o seu leque; fala como alguém que está afastado das motivações e necessidades de Deus ou do ser humano que com ele interage; fala da sua disponibilidade para aceitar o crime que está a ser engendrado por ser unicamente criança e, nessa circunstância, ter o dever de respeitar o seu pai: «[...] *Ele sabia que não me esconderia* [...]»; fala como alguém que, mesmo não entendendo, repreende o acto: «[...] *Vós que construídes agora esses altares para sacrificar estas crianças não deveis continuar a fazê-lo* [...]»; fala, por fim, como alguém que de repente desperta e tem, estranhamente, a consciência do acontecimento na questão formulada, impossível de vir a ocorrer se tivesse permanecido criança: «[...] *perdoa se pergunto: Segundo o plano de quem?* [...]». Esta subversão completa da fé, enraizada numa separação e afastamento, radica então no pressuposto do risco que, em última instância, propicia a ruptura entre Deus e o humano.

Este âmbito da fé, projectado ao limite mas eliminando o estado de ruptura, entendido no entanto como aceitação do risco e consentimento do sofrimento, está presente de modo drástico e sofrido em *Luz de Inverno*. Não há justificação para tal acto de dependência humana, simplesmente porque nada há num plano transcendente que possa legitimar o procedimento de Abraão. Em reacção frontal à referida significação da Fé, diz o Pastor Tomas em conversa com Jonas Persson:

*«O sofrimento é incompreensível, por isso não precisa de explicação. Não há criador. Não há sustentáculo da vida. Não há um desígnio»<sup>39</sup>.*

Num outro ângulo, o estado inacabado de cada indivíduo, que detém em si a grandeza da sua construção, à medida que vai convivendo com as contingências inerentes ao facto de existir, faz dele alguém que, de acordo com Kierkegaard e lembrado por Levinas, estabeleceu «[...] *a diferença entre verdade triunfante* (que seria a Fé propriamente dita) *e a verdade perseguida* (que seria a dúvida a lidar e a tentar

---

<sup>39</sup> BERGMAN, Ingmar, *NA*, 00:40:16 - 00:40:35.

superar) [...]»<sup>40</sup>. Não se trata, pois, para o filósofo dinamarquês de uma oposição entre crença e razão, mas entre aquilo que confirma a verdade e aquilo que a atormenta, impossibilitando-a assim de vir a penetrar e a vivificar em cada um. Evidentemente que esta posição, de protagonismo a atribuir ao ser humano, embora reclame em si uma visão mais equilibrada, introduz o constrangimento no universo da Fé, que é, desde logo, este bastar-se a si próprio. Por seu turno, a verdade, pertença de Deus e por si ofertada exige a cada indivíduo uma adesão espontânea e um compromisso sincero, condições que podem perigar quando a lógica do projecto existencial é, por natureza, autónoma e insatisfeita. Märta, por exemplo, em *Luz de Inverno* encaminha esse projecto para as últimas consequências, para uma situação de ruptura irreversível e de desfecho rápido não isento de um enorme desânimo. Diz Märta, de modo peremptório, no filme em tratamento: «[...] Às vezes és impossível: “Silêncio de Deus”. Não há palavra de Deus. Deus não existe! É tão simples como isso! [...]»<sup>41</sup>.

A abordagem da Fé no estrito plano existencial, e enquanto ocasião para o ser humano se refundar constantemente, sem ignorar as suas limitações e em direcção à autenticidade da sua condição que o recoloca diante de Deus, é em rigor a perspectiva da existência sustentada por Kierkegaard. A existência define-se como aquilo que afecta cada indivíduo enquanto consciência de uma separação e a tentativa de a superar pela Fé. Por essa via, está em causa anular a distância incomensurável que afasta o ser humano de Deus, fazendo a síntese entre o temporal e o eterno, cuja tradução disso é afinal a síntese entre o corpo e a alma<sup>42</sup>. Em *Luz de Inverno*, esta perspectiva complexificada está em aberto no significado a dar ao risco, à sua gravidade e às suas derivas que estão patentes no percurso agitado do Pastor Tomas ao longo do filme.

A compreensão da existência humana, resultante desta atmosfera religiosa que coloca constantemente neste mundo o indivíduo na encruzilhada do reencontro com Deus, permite-nos pensar a espiritualidade do realizador sueco e o seu alcance. Significa

---

<sup>40</sup> LÉVINAS, Emmanuel, “Primera sesión del Coloquio”, in *Kierkegaard vivant, Colloque organisé par l’Unesco à Paris du 21 au 23 avril 1964*, UNESCO, 1966, *Kierkegaard vivo*, Trad. Andrés-Pedro Sánchez Pascual, Madrid, Alianza Editorial, 1970, p. 217.

<sup>41</sup> BERGMAN, Ingmar, *NA*, 00:23:05 - 00:23:15.

<sup>42</sup> KIERKEGAARD, Søren, *K*, VII, p. 188.

tão-somente que o problema não pode ser visto apenas entre um Deus postulado por uma religião e um ser humano homogeneizado em termos das suas expectativas. Significa ainda que, tanto o perfil de Deus como o nosso próprio perfil não são claros e objectivos, pois os atributos de Deus e dos seres humanos misturam-se, confundem-se e confundem-nos. A realidade decorrente da relação entre Deus e o humano mostra que o estatuto e o papel outorgados a cada um não são entendidos de forma concisa e demarcada. Há imensas zonas cujas múltiplas tonalidades prenunciam a complexidade de um posicionamento. Neste âmbito, diz Bergman em entrevista dada a *Le Point*, em Dezembro de 1977:

*«O lado “divino” da vida encontra-se no interior dos seres humanos e nas suas próprias relações. Quando as pessoas se encontram e uma pede perdão à outra, aí manifesta-se Deus, nessa frase, nesse momento[...]»<sup>43</sup>.*

Em *Luz de Inverno*, Bergman volta a dizer o mesmo mas de outro modo, por intermédio da fala do organista: «[...] “Deus é amor, e amar é Deus”. “O amor prova a existência de Deus”. “O amor é a força real da espécie humana”[...]»<sup>44</sup>. Uma vez mais se afirma aqui esta situação mesclada, conducente ao equívoco entre qual o lugar ou posição de Deus e do humano. Esta declaração poderá ainda ser interpretada como uma ocasião para enfatizar a dimensão ética, situando-se esta num compromisso entre humanos para além de uma restrita profissão de Fé. O amor, embora sendo prova para os crentes de que Deus existe, está, acima de tudo, inscrito na convivência partilhada que edifica a nossa condição, tornando-se por essa razão no verdadeiro motor dessa convicção.

O debate em torno do progresso da Fé, quer em Kierkegaard quer em Bergman, não fica somente pela inclusão da ideia de existência. Ela atinge e reclama a noção de absurdo, agora extensiva à própria personagem de Cristo, por se tratar de uma existência

---

<sup>43</sup> Cf. «*Le “divin” de la vie se trouve à l’intérieur des êtres humains, dans les rapports entre les humains. Lorsque deux personnes se rencontrent et que l’une dit à l’autre “Pardonne-moi”, Dieu est présent: Il existe dans cette phrase, dans ce moment [...]»*. BERGMAN, Ingmar, “L’Allemagne, La sagesse... Dieu... La Liberté...” (entrevista), *Le Point*, n° 273 (1977), p. 197.

<sup>44</sup> BERGMAN, Ingmar, *NA*, 01:13:42 - 01:13:54.

que, sendo humanamente condenada à finitude e nela estando confinada a viver, faz nascer e acolhe em si o eterno. Daí a incompreensão, o escândalo e a reacção que poderão levar à pergunta que Kierkegaard teria formulado: «[...] *Será o cristianismo uma invenção de um deus tão louco que sacrificou o seu filho, o qual fez homem?*»<sup>45</sup>. A suposta “loucura” estará então no modo escolhido por Deus para se provar a si próprio diante do mundo: a partir da realidade humana, surge a afirmação de uma entidade divina que, incompreensivelmente, vive nessa realidade o quadro de uma finitude sofredora. O propósito é que desse mesmo quadro, e não do exterior, viesse a nascer a ideia de eternidade, incompatível mas ainda assim interligada com a natureza humana.

A Fé vive nesta encruzilhada, vive na rota entre um humano que parece possuir em si Deus e um Deus que, ao aproximar-se demasiado ao incorporar-se no humano, parece poder vir a destruir-se neste. Por isso, as palavras proferidas por Bergman na citada entrevista ao *Le Point* são arriscadas, na medida em que é possível presenciar o “divino” no humano, como sendo uma importante valoração deste último, ou, em contrapartida, como sendo uma asfixia desse mesmo “divino” perante a sua restrição à condição humana. Isso poderia levar-nos à “morte de Deus” e à sua substituição pela enigmática figura nietzschiana do “super-homem”, cuja tradução não é a afirmação da divindade no humano, mas sim a criação de um humano vazio de qualquer referência e um inventor de novos sentidos a instaurar, despojado que está de noções valorativas que o determinam na sua relação com os outros.

Esta situação assume-se como uma verdadeira aflicção. Porém, ela deve ser entendida como um contexto legítimo e, simultaneamente, sugestivo no prolongamento interpretativo do mistério da Paixão. Trata-se pois de atender à dimensão humana de Cristo e ver nela um Deus que se condicionou e abafou naquele ser humano infeliz, ou, por outro lado, um Deus que se ausentou, que desapareceu deixando somente um insuportável “silêncio” como companhia do tormento. Para além destas trágicas soluções decorrentes do momento da Paixão, poder-se-ia ainda transpor toda esta realidade para o domínio da aceitação incondicional: houve, no limite, uma

---

<sup>45</sup> Cf. «*¿Es el cristianismo la invención de un dios loco que sacrifica a su hijo, le cual he hace hombre?*». BRUN, Jean, “Primera sesión del Coloquio”, in *Kierkegaard vivant, Kierkegaard vivo, op. cit.*, p. 190.

manifestação ou intercessão divina, que, não sendo compreendida, é simplesmente acolhida.

Conseguida a superação desta aflição, a Fé pode torna-se certeza de uma esperança, ficando desse modo modelada a sua dimensão escatológica. No fundamental, esta dimensão direcciona-se para uma eternidade transcendente, partindo da própria personagem de Cristo, a qual marca, por um lado, o ponto de encontro entre a história da humanidade e Deus e, por outro, anuncia o fim autêntico do ser humano, renunciando assim a possibilidade de uma transcendência. Esse é o desenlace do trajecto teológico feito na actualidade pelo pensamento protestante.

Mas o que Bergman nos mostra não é essa via de transcendência, de justificação dos fins, apaziguadora e salvífica. É, sobretudo, o desenvolvimento da aflição. Esse desenvolvimento nunca esquece a realidade da solidão humana, vivida sem Deus e sem os outros. Essa é a chave da narrativa de *Luz de Inverno* consubstanciada na fala do sacristão Frövik, perante a audição atenta do Pastor Tomas, que transcrevemos de seguida:

«[...] *Pedi para falar comigo (fala de Tomas)? - Sim, sobre um assunto urgente. Uma vez, quando me queixei das dores que não me deixavam dormir a noite toda - sugeri que eu lesse... para eu me distrair. Comecei com os Evangelhos. E reparei que eles são como pílulas para dormir, se assim posso dizer. De vez em quando, quero dizer. Agora já cheguei à parte da Paixão de Cristo. Resolvi fazer uma pausa. Queria discutir o assunto consigo, Rev. Ericsson. Sinto-me compelido a isso. A Paixão de Cristo, o seu sofrimento... Acho que a ênfase do sofrimento Dele está tudo errado... (fala de Frövik) - O que quer dizer com isso? (fala de Tomas) - A ênfase na dor física não podia ser assim tão má. Pode parecer presunçoso da minha parte - mas eu já sofri tanta dor física como Cristo. E os tormentos Dele foram breves. Acho que duraram umas quatro horas, não foi? Acho que os tormentos Dele foram muito maiores a outro nível. Talvez tenha percebido tudo mal. Mas pense, Pastor... Os discípulos de Cristo adormeceram. Não perceberam o significado da Última Ceia, ou de qualquer coisa. E quando os servidores da lei apareceram, eles fugiram. E Pedro negou-o. Cristo conhecia os seus discípulos há três anos. Eles tinham vivido juntos, todo o tempo - mas nunca perceberam o que Ele queria dizer. Todos o abandonaram, sem excepção. Deixaram-no sozinho. Isto sim deve ter sido doloroso. Perceber que ninguém o compreendeu. E ser abandonado quando precisamos de alguém em quem confiar - deve ser extremamente doloroso.*

*Mas o pior ainda estava para vir. Quando Cristo foi pregado na cruz - e lá, suspenso, ficou a padecer - ele gritou: "Deus, meu Deus, por que me abandonaste?" Ele gritou o mais alto que pôde. Pensou que o seu Pai o tinha abandonado. Acreditou que tudo por que ele tinha pregado era uma mentira. No momento antes de morrer, Cristo foi tomado pela dúvida. Não acha que essa foi a maior causa de sofrimento? (fala de Frövik) O silêncio de Deus. Sim... (fala de Tomas) [...]»<sup>46</sup>.*

A observação que Frövik faz, antes de iniciar a sua interpretação da Paixão, é uma verdadeira provocação. Dizer que os Evangelhos são para si soporíferos, sugere um sentido para o texto bíblico que o distancia da sua centralidade no protestantismo luterano. É pois um sinal de ruptura.

Suportada essa provocação, e com base no teor do que é proferido, Bergman confronta-nos com o drama da existência humana que alastra para todos os âmbitos, inteligíveis ou não. Para além da dúvida que perpassa para o horizonte teológico, a maior crueldade é de cariz antropológico: a confirmação de estarmos sozinhos como humanos, sós connosco próprios. O estar só resulta, tomando Cristo como exemplo, do abandono humano por parte daqueles que estariam próximos, por parte de quem não se julgava praticável a fuga. A retirada dos mais próximos é a verdadeira condenação à solidão. Deus estará no fim desta linha, Ele será o desfecho desse abandono, a derradeira etapa dessa solidão cumprida. Até podemos concluir que não há dúvida, ou, por outras palavras, quando ela se torna numa falsa dúvida ao ser substituída pela absoluta certeza que irrompe da evidência de um problema maior: aceitar a condição de estarmos sós connosco próprios.

De facto, toda a trajetória interpretativa que o realizador sueco expõe parte do contexto originário luterano vivido pelas comunidades, quase residuais, no interior das igrejas de Mittsunda e Frostnäs, fixando-se na atitude existencial do Pastor Tomas, onde Kierkegaard volta a estar presente, agora no que respeita à sua perspectiva de subjectividade. De acordo com o filósofo dinamarquês, esta traduz-se como tarefa individual de iniciar um caminho interior para a compreensão de si mesmo na existência. Diz a este propósito Kierkegaard: «[...] o cristianismo ensina que o caminho

---

<sup>46</sup> BERGMAN, Ingmar, *NA*, 01:08:35 - 01:12:04.

*consiste em tornar-se subjectivo, isto é, verdadeiramente sujeito»*<sup>47</sup>. É exactamente isso que sucede com o clérigo de *Luz de Inverno*: é a *si mesmo* que se interroga, é sobre a sua Fé que lança suspeitas e, dessa forma, aceita e gere *sozinho* as fronteiras do que pode ser ou não comprovado pela demonstração dedutiva.

Referido este último aspecto, abre-se, por parte de Bergman, um itinerário de superação das raízes religiosas do protestantismo luterano e um afastamento em relação a Kierkegaard. Afastamento que passa, muito particularmente, por nunca estar incluído a ideia de pecado naquilo que é reportado à Fé. Por sua vez, o filósofo dinamarquês considera o pecado como a possibilidade de reparação de um vínculo perdido através da tomada de consciência de uma situação de ruptura ontológica que é necessário superar, sendo, por isso, uma experiência difícil, instituída afinal como uma oportunidade que poderá ser redentora<sup>48</sup>. Em *Luz de Inverno*, em ocasião alguma dos diálogos, de modo explícito ou implícito, é feita qualquer alusão ao pecado, excepto nas orações proferidos pelo Pastor Tomas. Significará isto que Bergman, retendo o drama da existência e persistindo no questionar sobre ele se desvia e supera essa herança cultural e teológica enquanto recusa criticamente assumida e formulada de modo veemente<sup>49</sup>.

O cineasta sueco deixa em aberto uma espiritualidade que se vai tornando menos exposta e comprometida, mais ambígua e imperceptível, e que pode ser traduzida na ideia de que, em rigor, é impossível colocar o problema da existência ou não de Deus, pelo menos em termos de conhecimento. É a confirmação da tese kantiana de que não podemos conhecer aquilo que não nos é dado na experiência. Sobre isso, a nossa capacidade de entendimento debate-se com essa dura realidade e por estar confinada a uma estrutura de inteligibilidade inapropriada ao problema, esgota-se por completo. Assim, não vale a pena insistir num trabalho discursivo que, em si, pela sua ineficácia, não tem qualquer consequência que satisfaça ou tranquilize. Não basta dizer, se não se pode conhecer. Apenas continuará a ser possível dizer a respeito da existência humana

---

<sup>47</sup> Cf. «[...] *le christianisme enseigne qu'elle (la voie) consiste à devenir subjectif, c'est dire vraiment sujet*». KIERKEGAARD, Søren, *K, X*, p. 123.

<sup>48</sup> KIERKEGAARD, Søren, *K, VII*, pp. 251 e sgts.

<sup>49</sup> Esta situação diz respeito a afirmações, que reflectem uma visão crítica e de ruptura, proferidas pelo realizador sueco. Ver nota 284, p. 225, bem como o excerto correspondente.

já que esta, para além dos resguardos que encerra, é pela experiência que se vai revelando.

#### **1.4. A Palavra como recurso e mediação**

A Palavra é, em *Luz de Inverno*, o outro pilar do luteranismo que nos propomos abordar. Ela é, em síntese, a mediação por excelência que permite o estabelecimento da relação entre Deus e o ser humano. Essa mediação não é apenas de forma, mas também de conteúdo que a ela se interliga. Num primeiro momento, por intermédio do Antigo Testamento, observa-se a completa fragilidade e imperfeição da condição humana, indubitável na incapacidade de cumprimento dos mandamentos divinos. Com o desenrolar da narrativa histórica ou religiosa da humanidade e, conseqüentemente, com o surgimento de Cristo, é inaugurado um horizonte de Graça que advém, de acordo com o protestantismo luterano, da abnegada dádiva de Deus para com o mundo.

A preponderância da Palavra com todo o seu valor, tão importante no Protestantismo, é meticulosamente circunstanciada por Bergman em *Luz de Inverno*, sobretudo ao declarar-se como oração. Concretamente o *Pai Nosso*, proferido na íntegra e suportado por um movimento de câmara que tem início dentro e no fundo da igreja, saindo depois para o exterior natural – esse espaço aberto que é visualizado como paisagem reconfortante –, regressando de novo para dentro da igreja para captar finalmente, com toda a solenidade, num grande plano, o rosto do Pastor Tomas. Como se aquela oração, pela essência do seu teor, assumisse um destino peregrino. A orientação circular do itinerário da câmara identifica o carácter que a oração adquiriu. A oração tem então um carácter universal: faz uma viagem desde o interior da estrutura ou instituição, passando pela natureza até voltar a esse interior que se dela apoderou vinculando-a ao humano.

A ideia de peregrinação, ou seja, de perseguição activa e individual de respostas para as inquietações fundadoras, não é nova em Bergman. Por exemplo, em *O Sétimo Selo* essa ideia perpassa todo o filme, constituindo-o em torno dessa caminhada incessante e tendo como meta a salvação. A ideia de peregrinação estará, de idêntico

modo, presente no desenvolvimento que farei no capítulo seguinte, designadamente nas possíveis relações a estabelecer entre Bergman e Pär Lagerkvist, no contexto das influências literárias.

Para a fortificação da Palavra é necessária a leitura directa dos textos sagrados e a assimilação dos seus conteúdos por parte dos crentes, sob a forma de verdade revelada. O texto em causa vale por si próprio, afastado que fica todo o trabalho hermenêutico que possa contaminar ou prevaricar nele interpretações linguísticas ou literárias que interceptem o itinerário da Fé e, com isso, alienem o material doutrinal que funda a relação do ser humano com Deus. O texto bíblico tem uma importância vital, enquanto alívio e fortalecimento. Bergman teve o cuidado de precisar isso, retomando na narrativa fílmica a presença dos preceitos estruturantes do protestantismo luterano. Veja-se, por exemplo, quando o Pastor Tomas vai a casa de Jonas Persson para anunciar o suicídio deste à sua mulher. Abstraindo-se de considerações, de conselhos complacentes ou de palavras humanitárias de conforto apenas lhe pergunta: «[...] *Quer ler a Bíblia comigo?* [...]»<sup>50</sup>.

Em *O ovo da Serpente, Das Schlangenei/ The Serpent's Egg* (1997) há um suicídio, o de Max (Hasb Eichler), marido de Manuela (Liv Ullmann), acerca do qual podemos estabelecer um paralelismo com o suicídio ocorrido em *Luz de Inverno*. Contrariamente ao que sucede com a mulher de Jonas Persson, Manuela desloca-se a uma igreja católica em busca de um Padre (James Whitmore) – um dos dois únicos clérigos não protestante<sup>51</sup> presente na extensa filmografia de Bergman –, a fim de obter conforto espiritual. Perante a mesma situação a proposta de oração do Padre já não é a utilização do texto bíblico, mas uma prece livre, subjectiva e humanamente comprometida<sup>52</sup>, marcando assim uma distinção entre as duas confissões religiosas pela

---

<sup>50</sup> BERGMAN, Ingmar, *NA*, 1963, 01:02:21.

<sup>51</sup> O outro padre católico a que me refiro surge no filme *Ritten, Ritual* (1969). Esse padre anónimo, que no confessional nada diz e apenas parece escutar as angústias do juiz Abrahamsson (Erik Hell), é representado pelo próprio Bergman.

<sup>52</sup> «*Todos... vivemos...tão afastados de Deus... que talvez não nos escute quando lhe pedimos ajuda, devemos-nos ajudar mutuamente, darmos aos outros o perdão que um Deus afastado nos nega*» (fala do padre católico). BERGMAN, Ingmar, *Das Schlangenei/ The Serpent's Egg, O ovo da Serpente*, 1979, 01:05:53 - 01:06:18 [119 minutos].

forma como recorrem à Bíblia. Porém, as perplexidades e as incertezas do Padre católico são semelhantes às do Pastor Tomas: não se sabe de Deus, se está ou ouve, presente-se unicamente o seu afastamento. Por outro lado, com o enunciado do Padre Católico a tese de Bergman, referida com objectividade na IIª parte deste estudo<sup>53</sup>, é agora previamente anunciada, trata-se de afirmar que o nosso possível e único reconhecimento de Deus diz respeito a actos humanos de compreensão e de solidariedade vividos em interacção com os outros.

A Palavra, enquanto experiência audível ou leitura textual, ganha então um carácter de prece, condição que supera com habilidade o campo aparece hermenêutico e comprova a realidade do dom concedido por Deus. No caso de uma experiência audível e radicalmente subjectiva pode até, no limite, ser encarada como mística, no sentido em que há um rompimento e um desligar do mundo, sobretudo porque os olhos e a boca se fecham à comunicação exteriorizada, subsistindo a escuta como possibilidade maior de estar e sentir<sup>54</sup>.

Para o protestantismo luterano, a Palavra extraída dos textos bíblicos tem essencialmente uma dimensão audível, já que traduz a posição de escuta por parte do ser humano em relação à Palavra de Deus que é revelada. Essa escuta é uma interiorização que afecta e cuja proveniência só pode ser exterior a nós mesmos.

A apetência pelo audível nasce no momento da pregação, acto litúrgico que mostra uma das funções que cabe ao Pastor protestante. No entanto, essa decisiva função não lhe confere primazia. Ele é um entre iguais. Tendo, é certo, uma especialização teológica que lhe permite a explicitação da Palavra, ou melhor ainda, a sua proclamação, não tem, contudo, no seu ministério eclesiástico, uma sacralidade que o capacita para ser um mediador entre Deus e o ser humano. Ele não tem pois um lugar de destaque no acto religioso que reclama a presença da divindade. Por tudo isso, os seus gestos são pobres, a indumentária é sóbria e não ostensiva, assumindo-se como um ser sem qualquer dom especial, não muito diferente dos restantes fiéis. Há uma

---

<sup>53</sup> Ver IIª Parte, Cap. 2, 1.4. - Angústia e Desespero em análise – um itinerário conceptual em *Viskningar och rop, Lágrimas e Suspiros*, p. 132.

<sup>54</sup> VELASCO, Juan Martin, *Ser Místico em Situação de Crise de Deus*, in BORGES, Anselmo (coord.), *Deus no século XXI e o futuro do cristianismo*, Porto, Campo das Letras, 2007, p. 82.

paridade, uma marca eminentemente humana aludida àquele que, sendo um clérigo, não se distingue dos outros que tomam parte na comunidade de crentes. A este propósito, importa lembrar Lutero:

«[...] *Quando e por quem nos vem esta palavra? Chega-nos de duas maneiras. Primeiramente por um homem, quando Deus, através de um pregador na Igreja, ou então através de qualquer outro que nos leva a ouvir uma palavra de consolação quer nos fortalece [...]*»<sup>55</sup>.

Dito isto, veja-se então como Bergman, uma vez mais, esteve atento e caracterizou bem Tomas no que corresponde ao perfil geral de um clérigo luterano. Ele é um homem comum, tratado com proximidade pelos outros. Dá a conhecer a sua relação matrimonial passada, em virtude do falecimento da sua mulher, e vê-se envolvido por inseguranças, não apenas teológicas, que denunciam afinal a sua natureza, preparação e carácter, mas também afectivas. A sua perturbação existencial atinge até o plano emocional.

Um outro domínio que subjaz à Palavra reporta-se a um corte operado para com o exterior, para com o que provoca a visão percepcionada de uma dada realidade. Este corte obriga a uma renúncia das imagens, em concreto, na medida em que estas se assumem como expressão de símbolos religiosos. Esta opção pelas imagens, de todo excluída do protestantismo luterano, propendia à instauração de um ambiente de fantasia, incompatível com uma atmosfera de recolhimento interior e que, por essa razão, deve ser combatido. A Palavra, no contexto religioso em análise, serve como travão aos desvios ou evasões em relação ao sagrado, contrariamente às imagens que fomentam no imaginário a fuga e o desvario que importa evitar.

Inicia-se assim uma batalha cuja extensão ultrapassa as meras imagens visíveis, indo efectivamente muito para além destas. O que está justamente em causa é aquilo que, sendo objecto de visualização, iria ser produzido como imagem mental a ficar retida. Belting, fazendo alusão a Lutero, refere a intenção deste, proclamada nos

---

<sup>55</sup> LUTHER, Martin, *Auslegung deutsch des Vater Unseres fur die einzelnen leyen, Explicação do Pai Nosso*, Trad. Artur Morão, Lisboa, Edições 70, 1996, p. 58.

sermões da *Invocavit* de 1522: «*Esperava purificar as imagens mentais dos seus fiéis, para que não se deixassem fascinar pelas imagens físicas, presentes nas igrejas*»<sup>56</sup>.

Por seu turno, verifica-se uma condescendência para com imagens que, nos locais de culto, pudessem fazer alusão, por exemplo, à memória. «*As imagens para recordação devem ser toleradas*»<sup>57</sup>, refere Lutero, por intermédio de Belting, contrariamente àquelas cujos signos provocariam imediatamente um impacto tal que distanciariam o crente do essencial da Fé.

Neste caso, aquilo que nos é dado a olhar por Bergman, em Mittsunda e Frostnäs, enquadra-se nesta dimensão de memória e não de provocação. Aquelas imagens inscritas nas paredes das igrejas, alusivas aos retábulos mostrados, são por isso de referência sóbria e realista, objectivando o sofrimento, evitando a fantasia e a ilusão. É, uma vez mais, a reconfirmação também da ideia atrás lançada de “documentário” em vez de “sonho”.

Vê-se, no imediato, a frieza arquitectónica dos locais de culto, a nudez dos espaços interiores com uma quase inexistência de simbologia tendente a favorecer a relação prescrita e directa entre cada ser humano e Deus. No entanto, num segundo olhar, melhor direccionado, deparamo-nos com a perspectiva evocativa de Lutero, através da presença de dois trípticos, um em cada igreja, ambos esculturas de arte flamenga do século XVI.

O primeiro tríptico, em Mittsunda, consegue ver-se melhor. As imagens que Bergman nos proporciona são centrais e têm pausas, há nelas um enquadramento do fundo que ocupa o plano na sua totalidade. Ao centro do tríptico aparece Deus na qualidade de rei, amparando nos seus joelhos a cruz com Cristo. Este, por seu turno, está representado em tamanho mais pequeno e desproporcional em relação à figura de Deus pai. Não será por certo um acaso. Bergman tem sempre patente ao longo de *Luz de Inverno* aquela que é, aliás, uma questão fundamental que atravessa tanto o protestantismo como o catolicismo: a relação entre Deus pai e Cristo.

---

<sup>56</sup> BELTING, Hans, *Das echte Bild. Bildfragen als Glaubensfragen*, München, Verlag C.H. Beck oHG, 2006, *A verdadeira imagem*, Trad. Artur Morão, Porto, Dafne Editora, 2011, p. 169.

<sup>57</sup> Idem, *op. cit.*, p. 169.

O Cristo essencialmente humano destaca-se e por isso Deus, autónomo e soberano enquanto representação da divindade usufrui, em relação a ele, de uma grandeza desmesurada.

O segundo tríptico, em Frostnäs, Bergman preferiu mostrá-lo ao longe, por isso surge consideravelmente afastado. A imagem é difícil e o distanciamento pode ser explicado pela atmosfera de fracasso ali instaurada: deixou de valer a pena. Apesar disso, aquilo que se consegue apreender na imagem é que no centro está Cristo, enquanto menino, a ser sustido pela sua mãe. Uma disposição não condizente com um protestantismo mais intransigente, no que respeita ao papel da mãe de Cristo, e, dessa forma, susceptível de controvérsia.

Há ainda um outro elemento simbólico a merecer realce, trata-se da presença do crucifixo. Para os luteranos este elemento evidencia a figura de Cristo na sua qualidade de sofredor<sup>58</sup>. Do mesmo modo, em *Luz de Inverno*, a exibição desse simbólico surge em várias ocasiões, tornando persistente e valorizando a condição do sofrimento humano pelo qual Cristo passou. Não é só nas igrejas, mas também em diversos espaços públicos, encontramos a presença desse elemento, como um permanente aviso feito ao longo das trajectórias existenciais de cada pessoa individualmente, como se fosse a materialização de uma perseguição aplicada para proporcionar o relembrar do lado sofredor da realidade humana.

O certo é que o protestantismo luterano, comparado com outras variantes confessionais de raiz comum, como o calvinismo, por exemplo, não foi tão exclusivo nem radical, quanto ao desaparecimento figurativo no interior das igrejas. Mas esta situação particular, em defesa de uma memória reflectida, não evitou que houvesse um apelo generalizado à nudez, ao vazio, em suma, à ausência de imagens com consequências práticas no interior das igrejas. Foi a maneira mais eficaz encontrada pelo protestantismo para não dissimular ou perverter a promessa de salvação que era concedida a cada ser humano, fazendo, em contrapartida, da preferência pela Palavra a recondução acertada que fortaleceria a Fé. Diz Belting a este respeito:

---

<sup>58</sup> DELUMEAU, Jean, *Le fait religieux*, Paris, Arthème Fayard, 1993, *As Grandes Religiões do Mundo*, Trad. Pedro Tamen, Lisboa, Editorial Presença, 1997, p. 190.

«A Fé na verdadeira imagem trai-se também a si mesma, já que facilmente pode ser abalada. Depois vemos nas imagens apenas uma ilusão e afastamo-nos delas. Ou as imagens em geral nos desiludiram ou nos sentimos engodados por algumas delas. Se, por vezes, a Fé nelas vacila, voltamo-nos para o signo e, em especial para a palavra»<sup>59</sup>.

Perante este facto, a justificação e consolidação da Fé disputa-se do lado da Palavra e, por imposição desta, a imagem fica mais afastada ou, no limite, excluída na construção mental que permite ligar o ser humano a Deus.

Em *Luz de Inverno*, Bergman procurou ser rigoroso nos pressupostos constitutivos do protestantismo luterano a que esteve ligado desde infância. Tudo provavelmente teria sido diferente se o realizado sueco não fosse filho daquele Pastor protestante, Erik Bergman. Porém, é na apresentação específica desses conteúdos teológicos que a perspectiva religiosa se vai alargar a uma extensão máxima. *Luz de Inverno* é pois o filme *documentário* que faz um levantamento exaustivo e intencional das raízes religiosas que marcaram Bergman. Mas não se fica por aqui; ele é também um filme de projecção para uma abordagem de contestação a essa religiosidade inicial e de substituição, em termos de maior incidência, por outros temas mais dedicados ao humano.

Surgem por isso interrogações, perspectivas e atribuições universais que são perfeitamente humanas, as quais são já corporizadas pelo Pastor Tomas e direccionadas para um futuro próximo, proferindo uma transposição do protestantismo e acabando por colocar tudo isso numa instância supra-religiosa.

Com esta abordagem fica aberta, pela natureza e implicações que o universo religioso em si encerra, a dissertação a fazer sobre o tema da tese: a maldade humana. Este universo levanta concepções e perspectivas, como por exemplo, a realidade ou não de uma transcendência e a sua articulação com o drama existencial, que necessariamente atravessam e contribuem para uma compreensão do tema expresso e em análise. A atmosfera religiosa, dado o seu peso cultural e institucional, impregnou valorativamente tudo quanto se podia dizer acerca do mal, mas com a introdução da maldade – noção a focalizar e a desenvolver na última parte deste estudo –, e tendo em

---

<sup>59</sup> BELTING, Hans, *Das echte Bild. Bildfragen als Glaubensfragen, A verdadeira imagem, op. cit.*, p. 10.

conta o contexto estético para onde Bergman evoluiu, verificamos que os pilares iniciais da Fé e da Palavra, abordados neste capítulo, foram ultrapassados. A dúvida expressa pelo Pastor Tomas – afinal o alter-ego de Bergman –, à partida certeza de sofrimento interior, acaba por matar a Fé e proclamar a acção humana isenta de constrangimentos teológicos. Com esta centralidade da noção de maldade liberta-se assim o conceito de mal de uma pressão ideológica e de toda uma maquinaria conceptual metafísica que a ele está ligada, à qual não é estranha uma fecundante extensão religiosa activa e que dá testemunho de um credo.

Em síntese, a influência religiosa intentada sobre Bergman – e à qual ele responde criticamente –, está marcada por um enquadramento cultural estruturante. Os problemas surgidos da esfera religiosa, bem como o modo de os colocar e significar, poderiam ter sido outros se não estivéssemos diante de um contexto muito determinado, definido pelo território, pela história e pelo tempo cronológico. Há, no entanto, uma autonomia que foi construída e revelada nas imagens fílmicas no decurso da obra do realizador sueco, salientando um gradual distanciamento em relação a um vínculo inicial de natureza religiosa, com todas as implicações que isso comporta, como se verá no desenrolar deste estudo.

Será, porém, ainda neste enquadramento cultural que iremos continuar, só que a atenção irá agora voltar-se para o âmbito literário, com o objectivo de encetar e direccionar pistas que estabeleçam mais vínculos aos problemas em desenvolvimento.



## **CAPÍTULO 2 – A PRESENÇA DA LITERATURA SUECA: HJALMAR BERGMAN, PÄR LAGERKVIST E AUGUST STRINDBERG**

### **1. Referências literárias significantes: família, peregrinação, maldição, violência salvaguardada pela fé – participações para a centralidade da maldade**

#### **1.1. Cenário de fundo**

Este capítulo tem como objectivo reflectir acerca da influência da cultura sueca, designadamente a literária, em Bergman. Essa reflexão, centrada em três escritores suecos, faz-se a dois tempos.

Num primeiro momento, assinalaremos: Hjalmar Bergman (1883-1931), cujo apelido não significa nenhum parentesco entre ambos, e Pär Lagerkvist (1891-1974)<sup>60</sup>. De cada um deles evidenciarei o contributo particular para a obra do realizador sueco. Assim, com Hjalmar Bergman, o que está em causa nesta influência é especificamente a dimensão da vivência genealógica e o ónus que isso, enquanto contexto familiar, tem na construção da individualidade; com Lagerkvist, os pontos de referência a focar são as significações de peregrinação, de maldição e de violência resguardada pela fé, inseridas numa experiência de religiosidade, bem como a articulação desta com o sentido da existência.

Num segundo momento, integrado nesta atmosfera literária, mas com tratamento próprio, iremos abordar Strindberg (1849-1912), dramaturgo complexo, detentor de uma escrita expressionista e naturalista, de personalidade perturbada, a quem Jaspers dedicou um notável estudo patológico<sup>61</sup>. Esta opção visa proporcionar uma visibilidade

---

<sup>60</sup> Hjalmar Bergman foi romancista e dramaturgo, de visão pessimista, mas com um sentido irónico da realidade, distinguido por uma escrita muito simbólica como modo de narrar situações que relatam principalmente vivências familiares. Pär Lagerkvist (1891-1974), romancista, ensaísta, poeta e dramaturgo, foi prémio Nobel da Literatura em 1951, tendo uma escrita que recorre a uma iconografia cristã em que as personagens são figuras históricas e religiosas. Assumindo uma postura moralista, elege como questão central dos seus textos a reflexão em torno do bem e do mal.

<sup>61</sup> O filósofo alemão procura analisar a situação de loucura conotada a Strindberg, admitida desde logo como característica inerente e decisiva da sua personalidade e obra. Diz Jaspers na introdução do seu

diferenciada e justificada pela sua importância para Bergman, e pela influência exercida no plano estético, nomeadamente no que se refere à sua riqueza literária em torno da palavra e à sua concepção de ser humano em contexto relacional.

Observando a ascendência que o domínio literário teve sobre o realizador sueco, depreende-se que este é decisivo para a sua produção artística, teatral e fílmica, enquanto modos de ver o mundo e o ser humano. A própria formação académica do realizador sueco na área da literatura serve de enquadramento intelectual para o trabalho a desenvolver ao longo da sua vida e obra. A simpatia e propensão pela escrita por parte de Bergman demonstram-se nos inúmeros textos que redigiu: peças teatrais, guiões de filmes apoiados em formatos narrativos de novela, ou experiências de escrita autobiográfica. Textos que vão todos na mesma direcção, isto é, dão conta de histórias e vivências reflectidas, acerca de si e dos outros, sob um estilo literário cativante.

O peso da literatura, principalmente sueca, estimula a utilização e a valorização da palavra escrita que, convertida para diálogo, ganha proporções de eficácia e plena justificação cultural no seu trabalho em cinema e, como é óbvio, igualmente na sua actividade teatral.

Esta poderosa maneira de uso e o apreço pela palavra constituíram, no caso do cinema, como uma construção estética implantada na imagem. Não se trata apenas dos conteúdos ou perspectivas veiculados, nem apenas clarificar ou complementar uma pretensa e infundada insuficiência da imagem. Trata-se sim de afirmar o poder da palavra através dos diálogos e das frases enunciadas, o que combinado com o acontecimento vivido na imagem, aperfeiçoa a realidade humana exposta e a qualidade narrativa que é mostrada. O que está visualmente exposto pela imagem tem, devido ao

---

estudo de forma categórica e sobre o objectivo pretendido: «*Strindberg era louco. O que pretendemos é ter uma ideia clara da sua demência, que é um factor decisivo na sua vida de escritor; um factor, também, presente e contínuo ao longo do desenvolvimento da sua concepção de mundo e que influencia grandemente a sua obra*».

Cf. «*Strindberg estaba loco; lo que pretendemos es hacernos una idea clara de su demencia, que es un factor decisivo en la vida del escritor; un factor, también presente de continuo a lo largo del desarrollo de su concepción del mundo, y que influye poderosamente en el contenido de sus obras*». JASPERS, K., *Strindberg und Van Gogh: Versuch einer pathographischen Analyse unter vergleichender Heranziehung von Swedenborg und Hölderlin*, Leipzig, E. Bircher, 1922, *Genio y locura, Ensayo de análisis patográfico comparativo sobre Strindberg, Van Gogh, Swedenborg e Hölderlin*, Trad. Agustín Caballero, Madrid, Aguilar S.A. de Ediciones, 1956, p. 27.

poder conferido pela palavra, a oportunidade de suscitar outras alusões para além do que é visto, a partir dessa estrutura visual conhecida. A este propósito diz Melo Ferreira:

«[...] a palavra no diálogo pode enriquecer a imagem ao fazer parte dela, dar-lhe novos sentidos, fazer com que o texto fílmico diga mais coisas que aquelas que estão visualmente presentes na imagem [...]»<sup>62</sup>.

Assim, a palavra inscrita no diálogo, não entendida de forma isolada e como simples elemento de um código, tem a capacidade de disputar maior objectividade do que a imagem, ao atenuar as divagações que esta pela sua natureza pode promover. Ela tem, assim, a aptidão de conceder, em virtude do recurso e aplicação de conceitos, maior precisão ao que é expresso, correndo até o risco de se sobrepor à ficção que consolida e anima a imagem. Neste sentido, a palavra vai mesmo para além da imagem, ao fazer valer a sua própria objectividade e ao evidenciar significações que, no campo da reflexão, constroem interpretações que se projectam, não separadas da imagem, mas no seu prolongamento.

O interessante, no caso de Bergman, é que não é somente a imagem que permite, pela sua exemplar arquitectura estética, o exercício reflexivo; é igualmente a palavra que, predominando no interior da imagem, não se dissolve com ela, antes ganha uma identidade própria na modalidade experimentada de texto fílmico. A palavra há-de permanecer sempre autónoma confirmando a manutenção da sua génese, ou seja, ela expressa uma realidade mais directa e menos indeterminada. A imagem assume-se então como mundo ilimitado, insubordinado às determinações da palavra e que prosseguirá no alimentar das nossas ficções.

Se o capítulo delineado diz respeito à literatura, contextualizada a partir do ambiente cultural sueco e direccionada para questões muito específicas sobre os escritores mencionados, houve, neste parágrafo, a intenção prioritária de destacar a palavra como construtora de sentidos que enriquecem, através dos diálogos, a imagem fílmica. No entanto, há ainda a necessidade de realçar, com a palavra, os significados que corporizam as visões diferenciadas dos autores agora enunciados.

---

<sup>62</sup> FERREIRA, Carlos Melo, *Cinema – Uma Arte impura*, Porto, Edições Afrontamento, 2011, p. 71.

Poder-se-á então afirmar que as visões a salientar e a articular dos escritores suecos em referência, reportadas ao humano e aos sentidos da sua existência, contribuem para a justificação da maldade como chave para uma melhor compreensão da cinematografia de Bergman?

Assim, se percorremos as obras de Hjalmar Bergman podemos antever e precisar a família como palco para o surgimento da conflitualidade, fundada em laços de fraternidade que conseguem subsistir, mas que, em contrapartida, se banalizaram pela convivência e, por isso, se corromperam provocando actos atentatórios. De igual modo, em Lagerkvist, a religiosidade, para além do plano intocável de uma transcendência para quem é crente, tem um sentido de afronta e vingança, expressando dessa forma diversas modalidades de crueldade. Finalmente, em Strindberg, a existência vivida no relacionamento entre homem e mulher vê-se condenada ao falhanço e desenvolve-se num íntimo de conflitualidade sem retrocesso.

## 1.2. Hjalmar Bergman e o efeito determinante da inclusão familiar

A ligação de Ingmar Bergman com o escritor sueco Hjalmar Bergman estreitou-se no teatro. Significa isso que, no domínio do cinema, apenas é possível encontrar a presença deste último indirectamente, sobretudo na narrativa fílmica em que é viável identificar correlações quanto aos modos e teores de entendimento dos seres humanos.

Essa relação inicia-se na encenação feita pelo primeiro da peça *Sagan*<sup>63</sup> (The Legend), da autoria do segundo, e levada à cena pela primeira vez em Fevereiro de 1945, no Teatro de Hälsingborg<sup>64</sup>.

---

<sup>63</sup> Esta peça teve uma difusão mais alargada fora da Suécia, graças à publicação do texto integral na revista *L'Avant-Scène*, nº 199, de 18 de Junho de 1959, numa versão em língua francesa, traduzida por Carl-Gustaf Bjurström e Roger Richard.

<sup>64</sup> Decorreram entretanto, além da produção já mencionada, mais quatro representações deste mesmo texto: Maio e Setembro de 1958, em Mälmo, Abril de 1959, no Teatro Sarah-Bernhardt, em Paris, e Dezembro de 1963, em Estocolmo, ficando assim comprovado o interesse que esta peça teatral teria suscitado no realizador sueco. Mas não apenas este texto agora citado, Hjalmar Bergman foi, de facto, um autor de eleição, dado o número de outros títulos seus encenados por Ingmar Bergman e representados em diversos teatros suecos: Fevereiro de 1944, *Spelhuset/ Herr Sleeman kommer, The Casino/ Mer Sleeman Cometh* e, este último, também em Abril de 1957; Setembro de 1948, *Lodolezzi sjunger, L. is singing*; Dezembro de 1950, *En skugga, A Shadow*; em Janeiro de 1956, *Farmor och vår Herre, Grandmother and*

Centremo-nos pois em *Sagan*, peça escrita em 1919-20. É um drama em quatro actos que decorre numa só noite, num contexto familiar preciso e com um elenco numeroso. A sua narrativa é construída a partir de uma teia de relacionamentos amorosos, entre diversos pares, onde ressalta uma oposição de perspectivas, por parte de Sagan (Bibi Andersson), em relação às restantes personagens. Sagan é uma jovem isolada de todos que se autodefine como:

*«Eu sou apenas uma lenda, uma saga adormecida na profundidade da noite de séculos. O meu coração tem o silêncio, o frio e a quietude de uma água cristalina e fresca de uma nascente do fundo dos bosques»<sup>65</sup>.*

Ela é o apelo poético às origens, onde se situa o mágico e o extraordinário, e que está entranhado na singularidade das raízes deste ambiente cultural sueco. Por isso, o recurso à metáfora da natureza, como oportunidade de dar a conhecer a verdade, graças à energia fundadora. *Sagan* é então uma figura mitológica que, evocando os tempos primordiais onde o sonho era a expressão da realidade, usa a palavra não para contar, mas para declarar e, dessa forma, censurar. É, nesse caso, a voz do desassossego e da instabilidade humanas que provoca todos os outros que são a personificação do conformismo, de uma atitude conservadora e burguesa. As personagens que com ela partilham o palco, cruzam-se umas com as outras ao longo das suas respectivas representações, produzindo uma teia de erotismo pueril e inconsequente que os atirará para um precipício de frustrações.

---

*Our Lord*. Importa ainda concluir que a última peça representada de Hjalmar Bergman data de 1963, sendo novamente *Sagan*. A partir desta altura surgem, para além de autores clássicos sempre presentes, outros dramaturgos suecos: Harry Martinson, Lars Forsell, Ulla Isaksson ou Per Olov Enquist, nomes cujas obras até ao momento não tinham sido ainda objecto de divulgação por parte de Bergman. Não creio, por isso, que possa haver uma explicação para esta transferência num afastamento ou na introdução de temas novos, mesmo aceitando que, a partir dos finais da década de 60 do século passado, adveio uma maior ênfase dada aos desequilíbrios psicológicos, à demência, aos medos, à agressão e à violência extrema. A explicação está exactamente no enorme reconhecimento e divulgação da literatura sueca proporcionada pelo realizador sueco ao longo do seu trabalho como encenador e como realizador. Devido a um número inusitado de representações que *Sagan* teve durante várias décadas, por responsabilidade e encenação de Ingmar Bergman, somos por isso obrigados a reconhecer-lhe uma importância significativa, tomando-a neste trabalho como objecto de reflexão. STEENE, Birgitta, *RG*, pp. 513 a 602 e pp. 818 a 822.

<sup>65</sup> Cf. *«Je ne suis qu'une légende, une saga endormie tout au fond de la nuit des siècles. Mon cœur a le silence, et le froid, et la calme, de l'eau claire et fraîche d'une source au fond des bois [...]»*. BERGMAN, Hjalmar, "Une Saga", *L'Avant-Scène*, n° 199, (1959), p. 11.

*Sagan* é uma metáfora do trajecto humano ao longo de cada história pessoal, em direcção a uma felicidade ambicionada, mas que tende a acabar em desastre, face aos constrangimentos da natureza existencial a que estamos sujeitos, seja a infalibilidade da morte como um fim em si mesmo, seja uma vida permanentemente insatisfeita e que não consegue encontrar qualquer sentido para o que faz.

Mas essa visão agrava-se pelo facto da existência humana ser uma existência danosa: vive da conflitualidade, sendo feita de ininterruptas afrontas em crescendo até à cisão indefinida e eternizada. Uma existência que oscila entre a sátira e tragédia, entre o riso e o choro, entre a lucidez e a loucura, com uma conotação que aponta para um fim cumprido no sofrimento, desastre integrante da nossa condição e a que não é possível nem escapar nem resistir, simplesmente conviver. Trata-se por isso não apenas da inevitabilidade da morte, mas da inevitabilidade de uma existência na ruína.

Tudo isso é vivido essencialmente num cosmos familiar, através de uma intensa disputa entre os seus membros que jogam, no confronto uns com os outros, poder e humilhação. É precisamente isso que importa acentuar neste ponto. *Sagan* é assim uma jovem à mercê da exposição e juízo da família, comprometida com ela e construindo uma teia a partir desse interior constrangido.

Esta dimensão genealógica, presente enquanto eixo estruturante de uma narrativa, pode ser novamente verificada no único título de Hjalmar Bergman traduzido em português, *En Döds Memoarer, Confissões de um Morto*<sup>66</sup>, obra que, com ironia e

---

<sup>66</sup> Obra escrita em 1918, traduzida em Língua Portuguesa por João Reis e editada pela Eucleia Editora, em 2011, que conta a história de Jan Arnberg, a personagem central que assume e enfrenta um conjunto de adversidades que decorrem das múltiplas vivências familiares. A história é, em si, um conjunto de pequenas histórias que são raízes de uma única árvore genealógica e que se desenvolvem nessas relações de parentesco muito amplo e, também, marcadas pela influência protestante, dada a presença constante de clérigos que intervêm directamente no desenrolar da acção do romance. O texto, construído também sob a forma de arco, que vai desde o pessimismo obsessivo a uma visão com humor e ironia do universo humano, dirige-se para um desfecho marcado pelo fatalismo. Sublinhe-se, contudo, os episódios, diálogos havidos e descrições, por exemplo, a respeito da personagem, Hedda, a governante a quem Jan se refere continuamente de forma mordaz e divertida. Saliente-se ainda a convicção, renovada por diversas vezes ao longo do texto, de uma perspectiva antidepressiva e, por isso, saudável, apontando para uma vida assente numa visão positiva: «*Nós, humanos, temos de nos sentir alegres e gratos por estarmos vivos. O mundo é muito bonito e dificilmente conseguimos imaginar que algo pudesse estar mais bem organizado. Só temos que pensar nas montanhas, que sobem bem acima das nuvens, e de onde temos uma visão gloriosa de tudo*». BERGMAN, Hjalmar, *En Döds Memoarer*, Bokförlaget Atlantis, 1995, *Confissões de um Morto*, Trad. João Reis, Vila Nova de Gaia, Eucleia Editora, 2011, p. 87.

pessimismo, dá conta das vivências familiares de várias gerações, feitas sob a marca da agressão e conflito.

Esta visão foi incorporada pelo realizador sueco e constituída como opção importante no seu modo descritivo – seja fílmico, seja literário –, de melhor definir o que é indicativo da existência humana. Vejam-se os exemplos desta situação problemática em *Fanny och Alexander*, *Fanny e Alexander* ou *Den Goda Viljan*, *As melhores intenções*, de Bille August e *Söndagsbarn*, *Filhos de Domingo*, do seu filho Daniel Bergman, estes dois últimos feitos a partir de novelas escritas por Bergman e adaptadas para o cinema.

São filmes de duas faces em que o realizador sueco dá a conhecer o seu contexto familiar, profundamente marcado pelo domínio do pai sobre os restantes membros. Por um lado, este quadro de família mostra que o palco familiar cria condições para a operacionalização da maldade, no exacto sentido em que permite o surgimento de formas de actuação que têm como resultado o dano voluntário e intencional causado ao outro. Não se trata de pensar isto no plano psicanalítico, dando ênfase às repressões ou violências com justificações encontradas a partir do contexto da sexualidade, mas sobretudo de realçar a dimensão sociológica da questão. Estamos perante um grupo social restrito em que os membros coabitam na base de relações interpessoais, impondo mecanismos de preservação e de coesão sobre a individualidade de cada um, a qual tende a originar fissuras neste organismo vivo expressado como um todo. Esta situação de imposição, geradora de conformismo e de hipocrisia, torna-se a verdadeira realidade desse todo que se afirma como tal, pondo assim em risco as vivências individuais autónomas e criativas daqueles que desejam uma maior autenticidade nas relações e na afirmação de quem são.

Bergman, para além dos filmes já referenciados, expôs com clareza o problema de uma individualidade oprimida em *Skepp till Indialand*, *Um barco para a Índia* (1947), filme todo ele centrado nas relações interpessoais conflituosas no seio de uma família disfuncional, em que o destaque vai para a confrontação entre pai e filho, e onde se evidencia o papel da violência física e psicológica no acto do confronto. Na verdade, este filme é um verdadeiro ensaio para aquilo que se irá passar em *Fanny e Alexandre*,

concretamente na oposição de Alexander, quer para com o pai, quer para com o padrasto, reprimida com humilhação e crueldade.

Para acentuar ainda mais este significado negativo da família para o cineasta sueco, observe-se o seu depoimento:

*«Afinal o que houve na nossa família foi isto: máscaras em vez de rostos, histeria em vez de sentimentos, vergonha e culpa em vez de ternura e perdão»<sup>67</sup>.*

Por outro lado, e retomando os filmes inicialmente citados – os mais autobiográficos, límpidos e sem recurso ao “alter-ego” de Bergman –, verifica-se que os mesmos são feitos de um olhar-pormenor, activando deste modo uma maior profundidade no conhecimento a obter de cada um dos seus membros. O que fascina, neste lado positivo da família, em Bergman, é que cada ser humano incluso no seio familiar, contextualizado e vinculado a esse espaço, está em melhores condições de se conhecer e de ser dar a conhecer. Está constantemente exposto diante um circuito fechado e, em virtude disso, é obrigado a exceder-se.

Neste sentido, construir uma narrativa fortemente marcada pelas vivências de família propicia necessariamente um comprometimento pessoal, onde as lembranças de infância e de carácter autobiográfico se tornam impossíveis de serem renegadas. Ao abordar a família, para além do palco de conflito, há sempre um apelo fundo e uma ligação à proximidade afectiva, muitas vezes espontânea, involuntária e fidedigna. Há ainda uma cumplicidade que flexibiliza actos, rotina saudavelmente convivências, permite e relativiza desrespeitos.

Esse imaginar específico, operado por Bergman em torno dessas vivências familiares, salda-se, sem esquecer o seu lado negro, pelo ambiente caloroso que é mostrado na cena quase final do convívio familiar à mesa, em *Fanny e Alexandre*. Tudo ali é luminoso e o discurso de Gustav Ekdahl (Jarl Kulle) revela isso:

---

<sup>67</sup> BERGMAN, Ingmar, *LAM*, p. 304.

«As hordas do mal cercam-nos. O veneno penetra em nós, nos Ekdahl, e em todos... Não poupa ninguém [...]. Mas tudo passa. Portanto, aproveitemos quando estamos felizes. Sejamos bons, gentis, generosos!»<sup>68</sup>.

### **1.3. Pär Lagerkvist e a aplicação de uma proposta de religiosidade: peregrinação, maldição e violência na prática da Fé**

A divulgação da obra teatral deste escritor sueco, por intermédio de Bergman, é visivelmente menor, quando comparada com a Hjalmar Bergman. Há unicamente o registo da encenação e representação, em Dezembro de 1939, de *Han som fick leva om sitt liv*, *The Man Who Lived Twice* e, em Maio de 1956, de *Tunnel*, *The Tunnel*.

No universo cinematográfico, Lagerkvist apenas está presente de forma subentendida, uma vez que nenhum texto seu foi utilizado ou adaptado para cinema pelo realizador sueco<sup>69</sup>. No entanto, as inquietações e dilemas deste escritor sueco no campo religioso e que transcorrem da sua obra literária estão presentes em Bergman, ainda que assumam uma significação própria: peregrinação, maldição e violência salvaguardada pela fé.

Analisemos então cada uma destas noções, ligando o que é realçado a filmes de Bergman, tendo como referência quatro obras de Lagerkvist<sup>70</sup>, com o objectivo de enunciar os problemas que daqui decorrem.

Comecemos pela peregrinação. Esta noção está presente, de maneira transversal, nas obras citadas. É mesmo uma ideia estruturante da literatura de Lagerkvist.

Peregrinação é, em rigor, um percurso de errância até à Terra Santa, lugar sacrossanto, no qual é possível ter uma experiência física tão próxima quanto possível

---

<sup>68</sup> BERGMAN, Ingmar, *Fanny och Alexander*, *Fanny e Alexandre*, *op. cit.*, 02:48:41 – 02:49:13.

<sup>69</sup> De salientar, no entanto, que outro realizador sueco, Alf Sjöberg (1903-1980), muito próximo de Bergman pelas convivências pessoais e artísticas mantidas desde muito cedo, além de ter encenado diversas peças de Lagerkvist, realizou em 1953, *Barabbas*, filme homónimo da obra literária deste último.

<sup>70</sup> *Barabbas*, *Barrabás* (1950), *Sibyllan*, *Sibila* (1956) e a colectânea com o título em português *Tobias, o peregrino*, a partir da tradução de *Ahasverus död*, *A morte de Asevero* (1960), *Pilgrim på havet*, *Peregrino no mar* (1962) e *Det heliga landet*, *A Terra Santa* (1964).

da experiência afectiva que, metaforicamente, se pode traduzir no “abraço” concretizado a Deus. O significado dessa caminhada direccionada, é a aceitação espontânea de que há um impulso humano que pretende levar cada um a Deus. Esse impulso interior, experimentado na existência, traduz-se no projecto de estarmos em viagem permanente com a expectativa de vir a obter a salvação. É por isso uma visão escatológica ao apontar para uma meta, para um fim último que será, na significação religiosa, de libertação. Fica por saber, contudo, se esse impulso é ilusão ou realidade, se é uma miragem ou uma possibilidade de autêntico sentir. Num outro plano interpretativo, se é universal, no sentido de considerar que todos sentiram essa disposição, ou se, simplesmente, é uma dádiva a que alguns tiveram direito ao exercerem esse impulso.

*Sétimo Selo*<sup>71</sup>, *Det sjunde inseglet*, em concreto, faz-se sob o signo da viagem. Um itinerário que se vai realizando e passa pelo confronto entre a fantasia e o real, entre a máscara e o rosto, entre o espectro da morte e os saltimbancos de carne e osso que, para além das representações que fazem, têm uma vida verdadeira. O mais fascinante na viagem proposta por Bergman é que ela tem um trajecto inverso: da Terra Santa à Suécia medieval, da Terra Prometida de “leite e mel” ao país devastado pela peste. Esta viagem, de sentido oposto, remete para um significado associado ao fracasso, e não à plenitude a alcançar. Esse trajecto é sinónimo de caminhada em direcção ao desânimo e à ruína. O cavaleiro Antonious Block (Max von Sydow) regressa ao seu ponto de partida, o mesmo é dizer aos seus anseios e inquietações originais. O que viveu não representou em nada a superação destas, bem pelo contrário, elas mantêm-se e perseguem-no como se fosse uma maldição recaída sobre si. Por isso, a peregrinação pela direcção tomada converteu-se em maldição, já que não há saídas, apenas a inevitabilidade como anulação da esperança.

---

<sup>71</sup> O script de *O Sétimo Selo* é o desenvolvimento da ideia apresentada na peça teatral *Trämålning O retábulo da peste*, escrita em 1954 pelo próprio Bergman como exercício dramático dirigido aos seus alunos da Escola de Teatro de Malmö. No entanto, nesse mesmo ano, foi levada à cena pela companhia residente do Teatro Real de Estocolmo. Acrescente-se que este texto teve igualmente em 1954 uma produção radiofónica e em 1993 foi objecto de uma realização para televisão. STEENE, Birgitta, *RG*, pp. 89 e 413, respectivamente.

O texto de Bergman está traduzido em português e faz parte da colectânea: *3 peças em um acto – A sombra da ravina; O retábulo da peste e O escurial*, traduzidas por Deniz Jacinto e Júlio Gesta, editada pela Paisagem, Porto (195-?). Esta obra, muito rara, está disponível para consulta na Biblioteca Nacional e na Biblioteca do Teatro Nacional D. Maria II.

Semelhante maldição, e entramos assim na segunda noção a examinar: «[...] *nunca morrerás. Errarás por esse mundo eternamente, sem jamais alcançares a paz*»<sup>72</sup>, teve-a, proferida por Cristo, o homem que, em *Sibila* – o texto já mencionado de Lagerkvist – olhara aquele condenado no seu percurso para o Calvário. E recebeu essa maldição em consequência de não ter distinguido aquele desacreditado sentenciado no itinerário que fazia para o Calvário, não lhe dando qualquer importância, antes abandono. O que é dito é considerado maldição pelo carácter de obrigatoriedade e sofrimento que suporta, sem alternativas que permitam uma evasiva. É maldição porque a declaração proferida tem repercussões que, em si mesmas, imobilizam e atemorizam.

Face à impiedade da afirmação e na dúvida se o condenado que a anunciara era ou não o filho de Deus, o homem amaldiçoado procurou a pitonisa obtendo dela a confirmação e a elucidação daquela trágica mensagem: jamais poderá fugir às ordens dos deuses, ficando refém da fatalidade eterna, a qual se exprime no desespero da dúvida que subsiste, que fica colada e não desaparece da alma humana. Aquela entidade divina afinal não era amor, mas perturbação; não era paz, mas instabilidade. Esta profecia constatou-a no seu íntimo a pitonisa ao concluir:

«[...] *o deus não era como eu o tenho desejado, como eu tanto quisera. Não podia ser assim. O deus não era confiança, repouso e calma. Era inquietação, agitação e insegurança*»<sup>73</sup>.

Este mesmo mal-estar, fruto desta ligação inquebrantável e duradoura entre o ser humano e o divino, está presente no testemunho daquilo que o Pastor Tomas (Gunnar Björnstrand) e Jonas Persson (Max Von Sydow) sentem, em *Luz de Inverno*, como presságio de uma abdicção e queda. As suas dúvidas são as nossas dúvidas, o desfecho desse modo de estar é, igualmente, o desfecho da nossa ruptura e da nossa desilusão. O segundo foi longe de mais: cometeu suicídio. O primeiro, o clérigo, diz algo que não nos é estranho: é a confirmação do sobressalto contínuo que nos deixa agitados. Sendo dito por um homem mais perto de um pretensa convivência com Deus, mas que nem

---

<sup>72</sup> LAGERKVIST, Pär, *Sibyllan*, Stockholm, Albert Bonniers Förlag A.B., 1956, *Sibila*, Trad. José Saramago, Lisboa, Editorial Estúdios Cor, 1959, p. 16.

<sup>73</sup> Idem, *op. cit.*, p. 65.

assim consegue estar melhor habilitado para se sentir tranquilo e confiante. Ambos sofrem e se sentem sós, prisioneiros de uma maldição idêntica àquela que a Sibila ratificou: não podem fugir à sombra presencial de Deus, que se torna aflitiva, sufocante e persistente na sua caminhada lado a lado com o ser humano. Deus, por isso, não confere tranquilidade, apresenta-se para infligir instabilidade no humano.

Por seu turno, no incómodo experimentado por esta relação inquebrantável, *Såsom i en spegel, Em Busca da Verdade*, Karin (Harriet Andersson), reage com veemência verbal ao proferir:

*«De repente tive medo. A porta abriu-se. Mas o deus que saiu era uma aranha. Ele veio na minha direcção... e eu vi a cara dele. Era um rosto horrível e magro, trepou para cima de mim e tentou entrar dentro de mim... mas eu defendi-me. Eu vi os seus olhos o tempo todo. Eram calmos e frios. Quando não consegui entrar dentro de mim, penetrar-me... subiu para o meu peito... para a minha cara e subiu para a parede... Eu vi Deus»<sup>74</sup>.*

Aqui, desde logo, a ideia inicial e depressiva de um Deus “aranha” é peremptória. Esse atributo significa, em bom rigor, cerco, paralisia, asfixia. Deus não larga o humano, tece-lhe uma teia como se fosse uma aranha, é uma relação meticulosa e prolongada a que ninguém consegue escapar. Uma situação embaraçosa em que Deus deixa de ser amor pelo seu apego, para passar a ser, por esse mesmo apego, uma entidade perturbadora, que atemoriza, pelo mal-estar criado.

A única maneira de transpor esta situação, seria então ensaiar a “morte de deus”. Esta formulação, reportada a Nietzsche<sup>75</sup>, remete-nos para um entendimento mais amplo e problemático de Deus, associando-o àquilo que ele representa, aos valores morais que edificaram a nossa civilização, um mundo fundado pelo platonismo e pelo cristianismo. O acontecimento nietzschiano apontaria então para a ruptura e substituição de tudo aquilo que nos tinha estruturado – as referências absolutas e morais do nosso pensamento –, por uma outra realidade, fundamentada numa visão humana,

---

<sup>74</sup> BERGMAN, Ingmar, *Såsom i en spegel, Em busca da verdade*, 1961, 01:18:27 - 01:19:31 [duração: 89 minutos].

<sup>75</sup> NIETZSCHE, Friedrich, *Die fröhliche Wissenschaft, A Gaia Ciência*, Trad. Maria Helena Rodrigues de Carvalho, Maria Leopoldina de Almeida, Maria Encarnação Casquilho, Lisboa, Relógio D'Água Editores, 1998, pp. 139-140.

exclusivamente antropológica de compreensão de cada um e do mundo. Só que essa visão niilista, ao fazer a permuta do divino pelo humano, deparar-se-ia não apenas com a falência do passado integral que caracterizou a nossa civilização, mas ainda com a falência da própria existência humana vivida por cada um de nós, a qual continuaria infeliz, insatisfeita e perdida, mesmo que Deus se ausentasse ou morresse.

Bergman, ao falar no Deus “aranha”, fala num Deus que se assume sempre presente nesse entrelaçar com o ser humano, mas que, nem por isso, lhe abre perspectivas de felicidade; em contrapartida, a visão niilista intenta a ausência definitiva de Deus, substituindo-o pelo humano, porém, não conseguindo para este uma existência feliz. E é este o drama da formulação de Nietzsche, é esta a outra face da maldição, porventura pior ainda.

Surpreendentemente, a saída possível para esta situação é a proposta por Bergman, em *Busca da Verdade*, na continuação e superação do Deus “aranha”, e expressa através das palavras finais de David, pai de Karin e Frederik (Gunnar Björnstrand):

*«Então o amor é a prova? Não sei se o amor é a prova da existência de Deus... ou se é o próprio Deus [...] Esse pensamento ameniza o meu vazio e o meu desespero sórdido. [...] De repente, o vazio transforma-se em abundância... e o desespero em vida. É como a suspensão temporária... de uma sentença de morte»<sup>76</sup>.*

Passemos, por fim, à reflexão em torno da violência que se concretiza na manifestação da fé.

Barrabás, figura do romance homónimo de Lagerkvist, procura incessantemente perceber o que se passa à sua volta, procura acreditar, mas reside nele uma ambiguidade interior e, por isso, se equivoca. Irrompe nele um sentimento que o leva a matar fanaticamente em nome da fé. A violência descontrolada e denunciadora, feita com um prazer que é alimentado pela fé, mostra que tudo está agora misturado: o apelo à libertação e o apelo à destruição são uma e a mesma coisa. Mata-se por uma justiça que é redentora. Destrói-se em nome da salvação.

---

<sup>76</sup> BERGMAN, Ingmar, *Såsom i en spegel, Em busca da verdade, op. cit.*, 01:28:31 - 01:29:06.

Barrabás, por fim, o “herói” confundido e que substituiu o “verdadeiro herói”, Cristo, acaba por morrer só. Termina, assim, do mesmo modo que o “verdadeiro herói”, desprezado por aqueles que constituem uma comunidade de crentes que professavam a fé em seu nome. Tal como as comunidades de Frostrnäs e Mittsunda em *Luz de Inverno*, os crentes estão perdidos, indolentes e nada mais conseguem fazer a não ser cumprirem mecanicamente os rituais. A Fé não é hipótese de encontro algum, nem tão pouco consegue inquietar. Tornou-se em sustento da maldade, uma vez que por ela tudo é permitido como sua justificação e razão de ser.

De maneira similar, em *Jungfrukällan, Fonte da Virgem*, Töre (Max von Sydow) mata quem matou a sua filha, criando um ciclo de desumanidade num ambiente em que a fé, a vingança e a violência se combinam e formam um todo. É possível continuar a ver esse conflito interno vivido pelo pai da jovem inocente no rancor das suas preces a Deus, na indignidade do acto consentido, e na súplica de perdão como prova de arrependimento. É essa a contradição extensa e insanável: por um lado, o ser humano comete atrocidades e pede reparação; por outro, age em nome de quem as consentiu, culpando esse permissor, continuando no entanto a agir por conta própria mas sempre ligado a ele, nesta mescla difusa de responsabilidades indeterminadas. Diz Töre, em *Fonte da Virgem*:

*«O Senhor viu. O Senhor viu. A morte de uma criança inocente e a minha vingança. O Senhor permitiu! [...] No entanto, agora eu imploro o Seu perdão. Não sei como recuperar a paz sozinho. Não conheço outro modo de viver. Eu prometo, Senhor... aqui, perante o corpo da minha filha... eu prometo que construirei uma igreja, como penitência pelo meu pecado. Ela será construída aqui. De pedra firme... e com as minhas mãos!»<sup>77</sup>.*

Findo este itinerário de elucidação, importa assinalar os problemas que nele estão implícitos. Assim, com a noção de peregrinação, está em causa uma ambição humana de busca para o encontro de um Deus que está ausente, que não se mostra, nem nada indicia, deixando o ser humano num estado de incerteza permanente. Com a noção de maldição, Deus deixa de estar ausente e passa a estar presente, só que como um

---

<sup>77</sup> BERGMAN, Ingmar, *Jungfrukällan, A Fonte da Virgem*, 1960, 01:21:16 - 01:22:49 [duração: 86 minutos].

espectro, um fantasma que persegue o humano oferecendo-lhe de forma continuada sofrimento e desassossego interiores. A terminar com a noção de violência, Deus está efectivamente presente, já não é uma sombra, mas existente enquanto paradoxo: por um lado, é uma referência activa e impulsionadora em nome da qual as desumanidades são cometidas; por outro lado, é ocioso, demite-se e permite que estas sejam executadas.

Neste sentido, a maldição, essa impossibilidade de uma existência humana valorizada sem a presença de Deus, converte-se em maldade justificada. A razão dessa transferência está no facto do mistério associado à evocação de Deus legitimar o que de nocivo pode suceder. Deus, neste quadro, não tem utilidade para a realização da tolerância e da compreensão. Mas infelizmente, Deus tem, por intermédio de quem subjuga e violenta – o outro –, lugar garantido para a afirmação de si mesmo.

## **2. Da ascendência de Strindberg sobre Bergman: dimensão estética e concepção de ser humano, homem e mulher em contexto relacional**

### **2.1. Início de uma convivência e afinidade artística centrada na palavra**

Falar de Strindberg leva-nos a reconhecer da relevância do teatro em Bergman. Importa dizer que esta alusão ao teatro apenas se justifica, não pelo contexto problemático que estamos a desenvolver, mas porque seria inconcebível não a fazer no enquadramento a respeito de Strindberg.

A actividade teatral de Bergman, designadamente como encenador, foi paralela ao seu trabalho feito em cinema e decorreu, de forma constante, ao longo da sua obra artística. A este respeito convém referir que a dimensão cinematográfica obteve maior repercussão fora da Suécia, contrariamente à actividade no teatro, inclusive a que foi produzida para televisão<sup>78</sup>, alcançado esta internamente, uma projecção cultural idêntica à do cinema.

---

<sup>78</sup> Como exemplo, assinala-se, sem uma exigência exaustiva, tão-somente três exemplos de produção teatral para a televisão sueca (Swedish Public Television) de dramaturgos suecos, espaçados no tempo, da

Bergman produziu a primeira peça de August Strindberg (1849-1912) nos primórdios da sua actividade teatral, em 1939. Trata-se de *Lycko-Pers Resa, Lucky-Per`s Travels*. Assim se inaugura uma relação de trabalho que perdurou durante décadas, em que o dramaturgo sueco e o realizador estiveram juntos, sob o ponto de vista artístico e, naturalmente também no plano das afinidades intelectuais. Dessa cooperação artística entre ambos referencio, a título exemplificativo, um conjunto significativo de produções levadas à cena, desde essa altura até 2003: *Pelinkanen, O pelicano*, em 1940, 45 e 2003; *Ett Drömspel, O Sonho*, em 1963, 70, 77 e 86; *Spöksonaten, Sonata dos Espectros*, em 1941, 54, 73 e 2000<sup>79</sup>.

Para além desta afinidade prática, detecta-se ainda, no campo artístico, uma importante afinidade corporizada na palavra e no texto propriamente dito, bem como naquilo que ela poderia conceptualmente implicar. Assim, há um conjunto de depoimentos proferidos por Bergman, em diferentes ocasiões, que vão todos na mesma direcção: reconhecer que Strindberg, desde muito cedo, foi para si uma leitura entusiástica que o cativou e determinou. Várias declarações o atestam, como se comprova nas afirmações seguintes. Em entrevista a Simon, editada em 1973, o realizador sueco afirma: «*Eu li-o (Strindberg) desde os meus doze, treze anos e ele tem-me seguido pela vida fora*»<sup>80</sup>. Em 1985, numa entrevista concedida à revista *Positif*<sup>81</sup>, Bergman volta a falar da sua convivência inicial com Strindberg. Conta que fez, ainda muito novo, a aquisição e leitura integral da obra do dramaturgo sueco, transgredindo a censura e a interdição que o pai lhe tinha imposto, respeitante ao acesso e conteúdo

---

responsabilidade de Bergman: *Herr Sleeman Kommer, Mr. S. Cometh*, de Hjalmar Bergman, em Abril de 1957; *Ett drömspel, O Sonho*, de Strindberg, em Maio de 1963 e *De två saliga, Os dois bem-aventurados*, de Ulla Isaksson, em Fevereiro de 1986, filme que será objecto de análise na última parte deste estudo. A relação de peças feitas para televisão é muito extensa e alargada a outros autores e textos, inclusive a originais do próprio Bergman, que, por inúmeras vezes, viu peças teatrais suas produzidas para esse meio de comunicação. STEENE, Birgitta, *RG*, pp. 817 a 825.

<sup>79</sup> Para se ficar com a uma visão mais completa dessa cooperação, consultar a obra de Birgitta Steene referenciada na nota de rodapé anterior. Idem, *op. cit.*, pp. 817 a 825.

<sup>80</sup> SIMON, John, *Directs*, London, Davis-Poynter, 1972, p. 17.

<sup>81</sup> CIMENT, Michel, “Propos” (entrevista coligida e traduzida do sueco, a partir da recolha de afirmações proferidas por Bergman, na conferência de imprensa dada no Festival de Veneza de 1983, a respeito de *Fanny e Alexandre*, e na sequência da recusa do realizador sueco em conceder uma entrevista formal), *Positif*, nº 289 (1985), pp. 17-19.

dessa escrita. Posteriormente, em 1990, em diálogo com Assayas, volta a assegurar esta ligação, colocando-a, mais do que uma adesão racional, deliberada e inteligível, como uma adesão intempestiva de cariz emocional: «[...] *Eu não compreendia do que Strindberg falava, mas eu sentia-o como um animal, eu sentia a suas agressões, as suas agressões eram as minhas*»<sup>82</sup>.

No mesmo diálogo, a respeito do dramaturgo sueco, Bergman refere-se à grandeza da palavra inscrita numa língua, enquanto elemento poderoso em si mesmo, capaz de ganhar cada vez mais dominação. Consegue-o por intermédio do jogo de conceitos e emoções que a língua tece de maneira hábil, possibilitando comunicar, desfrutar prazer e granjear uma apreensão mais alargada do mundo. Estas funções dão vida à palavra que, pelo seu poder, sobressai do texto, permitindo que a compreensão deste se faça numa uniformidade de sentido. Desta forma, poder-se-á afirmar que na palavra o conceito não está para um lado e a emoção para outro, nem o completo abstracto é em si uma ausência de imagens.

Esta revelação sublinha, uma vez mais, a importância já atrás assinalada da literatura na obra artística de Bergman. Na verdade, essa importância é tanto mais estimulante, quanto é proveniente de alguém marcado pela força e sortilégio da imagem. Alguém que prioriza a imagem como modalidade comunicativa, aparentemente substituta do discurso fundado na palavra. Com isto, retomo também aqui uma questão colocada no início deste capítulo: o papel e a função da palavra em interacção com a imagem.

Deste modo, ao fazer-se uma reflexão filosófica que penetra dentro do filme, é indispensável nunca esquecer que Bergman disputa, com essa ordem comunicativa que é o cinema, um espaço para esse tipo de exercício, que se traduz na compreensão do lugar da palavra nessa ordem. Contudo, a palavra e a imagem, longe de funcionarem cada uma por si e para si, aceitam o desafio de uma fusão, inclusive nos casos em que a palavra é primeiramente escrita e surge depois em combinação necessária com a imagem. Trata-se do reconhecimento de que há um texto, com a sua beleza formal e de conteúdo acordado com a imagem, fazendo parte integrante com esta última da

---

<sup>82</sup> ASSAYAS, Olivier e BJÖRKMAN, Stig, *Conversation avec Bergman*, Paris, Éditions Cahiers du Cinéma, 1990, p. 17.

totalidade que é apreendida. Mas não está em causa apenas, nessa laboração, a dimensão escrita. Há que considerar a força que está na palavra quando dita.

Por intermédio da palavra dita, constrói-se então, a partir dessa coesão, uma unidade que deixa de ser imagem e/ou som, para ser uma redefinição da própria palavra em junção com a imagem. Metamorfoseadas num processo emocional, não apenas de componente mecânica ou fisiológica, convertem-se nessa coesão no decurso da superação de uma circunscrição de índole sensório-motora. Esta situação caracterizadora, pois, do cinema moderno, traduz-se, de acordo com Deleuze, do seguinte modo: «*a imagem visual torna-se inteiramente uma imagem sonora [...] e o cinema deverá verdadeiramente audiovisual*»<sup>83</sup>. Neste sentido, a palavra não está mais desligada da imagem, ela *é* a imagem, inscrevendo-se agora na imagem em movimento e fazendo dela parte. O que acontece está expresso no que se vê e ouve, em simultâneo. Há uma experiência de identificação ao real que surge diante de quem usufrui a imagem. Isso implica que a ficção passe a vigorar, em virtude deste reforço ocorrido, não como oposição do real, mas como uma outra alternativa, unitária e inovadora. Esta circunstância impõe que a verdadeira realidade e a realidade dissimulada sejam substituídas por um acontecimento, que é uma invenção potenciadora do imaginário, situando-se afinal numa linha de fronteira entre ambas as realidades. E tudo isto graças à palavra, que, sendo dita e escutada, sobressai pela eficácia dos seus significados, reconhecidos através das associações racionais e afectivas que os contextos vividos condicionam. Mas porque também a palavra passa a ser puro objecto de audição, com implicações inovadoras para o sentido da percepção causada: tendo um mesmo significado, é afinal um outro prazer que, por arrastamento, causa outras emoções.

Acerca das palavras e da fruição estética que as mesmas podem desencadear, pelo seu valor e experimentação do prazer, e que Strindberg difundiu na perfeição, diz Bergman:

---

<sup>83</sup> DELEUZE, Gilles, *L'Image-temps, Cinéma II, A Imagem-Tempo, Cinema 2, op. cit.*, p. 310.

«[...] a língua de Strindberg é o mais belo sueco que se possa imaginar [...] é uma língua tão completa. Pode-se aproximar a Balzac? Proust? Balzac, porque ele é universal, a sua língua é igualmente completa [...]»<sup>84</sup>.

## 2.2. O que aproxima ou afasta Bergman de Strindberg? O dramatismo das relações entre homem e mulher; perspectivas acerca da mulher

O impacto do dramaturgo sueco sobre Bergman foi constante e marcante. Disso dá conta o próprio realizador, e em diversas ocasiões, como nesta entrevista a Simas: «*Strindberg seguiu-me ao longo de toda a minha vida. Algumas vezes senti uma profunda atracção por ele, outras vezes repulsa*»<sup>85</sup>. Esta afirmação é interessante, tanto mais que ela indicia uma reacção contraditória, sentida insistentemente e, por consequência, sob o signo de uma agitação interior.

Qual é então o significado e alcance dessa “atracção” e “repulsa”?

No primeiro caso, é óbvio que estamos em abstracto no campo da convergência, traduzida na partilha de concepções, na aproximação e subscrição de pontos de vista; no segundo caso, estamos exactamente na esfera da crítica e das divergências. Só que em Bergman, de facto, “atracção” e “repulsa” dificilmente apresentam uma fronteira precisa, estanque e com ajustada nitidez em relação a cada uma delas. O profundo envolvimento intelectual e afectivo do realizador sueco, a sua adesão emocional não permite que se consiga estabelecer uma real linha divisória.

Feita esta advertência – já que verdadeiramente Bergman nunca manifestou de forma clara rejeição em relação a Strindberg –, identifiquemos contudo um ponto central de convergência, ainda que o mesmo suscite alguma ambiguidade: a tensão contínua entre seres humanos, designadamente entre homem e mulher, numa prática de afirmação, tendente ao domínio e conducente à ruptura inevitável e irresolúvel. Importa dizer que a ambiguidade aludida, e que se prende concretamente com o entendimento de

---

<sup>84</sup> Cf. «[...] *la langue de Strindberg, c'est le plus beau suédois qu'on puisse imaginer! [...] C'est une langue tellement complète. Je ne sais pas de qui se rapprocher en français... Balzac? Proust [...]*». ASSAYAS, Olivier e BJÖRKMAN, Stig, *Conversation avec Bergman, op. cit.*, p. 19.

<sup>85</sup> Cf. «[...] *Strindberg has followed me all my life. Sometimes I've felt deeply attracted to him, sometimes repelled*». BJÖRKMAN, Stig; MANNS, Torsten e SIMA, Jonas, *BOB*, p. 23.

Bergman e Strindberg acerca da mulher, será objecto de tratamento no último tópico deste parágrafo.

O problema que foi então enunciado é central em ambos, realizador e dramaturgo. Diz respeito à conflitualidade recorrente, sendo, pelo decurso dos acontecimentos, como pelos actos praticados e pelos efeitos danosos, revelação efectiva da experiência da maldade, enquanto negação da tolerância e da solidariedade entre pares.

Como iremos observar mais adiante, em obras identificadas, esse constrangimento continuado e finalizado em rompimento está presente, quer em Strindberg, quer em Bergman. Em comum, o facto de ter início numa relação amorosa estabelecida entre homem e mulher. Cada um deles, no envolvimento em curso, rapidamente tende a ser opositor do outro – já que é assim que ambos nos são dados a conhecer – sobressaindo com posições visivelmente definidas e disputando uma luta de poder impossível de concertar. As personagens de Bergman são, assim, descendentes directas das personagens de Strindberg.

Do problema em desenvolvimento, destaco, em relação a Strindberg, três exemplos significativos das suas obras: *Fadren, Père* (1887), *Fröken Julie, Menina Júlia* (1888), *Dödsdansen, A Dança da Morte* (1900)<sup>86</sup>. Respeitante à primeira obra, trata-se de um casal, Adolfo e Laura, que se envolve na disputa pela educação da sua filha, Bertha. A mulher, com o objectivo de poder determinar o futuro desta, recorre a meios danosos contra o marido, designadamente a manipulação e a mentira, tornando-se deste modo inimiga sua, ao ponto de vir a colocar em dúvida a paternidade de Bertha. A vivência dessa degradação relacional acaba, no limite, por levar Adolfo à loucura. A segunda obra, tendo à partida uma intenção social vincada acaba no entanto por evidenciar, acima de tudo e uma vez mais, o fracasso e a destruição do relacionamento entre homem e mulher. A história é um jogo doentio de sedução experimentado pelo casal em questão, Júlia, uma jovem aristocrata, e João, o criado, provocando no final o suicídio da jovem. A terceira obra reporta-se novamente a um casal, Alice e Edgar, que

---

<sup>86</sup> Das obras mencionadas de Strindberg foram utilizadas as seguintes edições em língua portuguesa: *Fröken Julie, Menina Júlia*, tradução de Augusto Sobral, Lisboa, Quimera, 2009, e *Dödsdansen, A Dança da Morte*, tradução de Mário Franco de Sousa, Lisboa, Presença, 1966; em língua francesa: *Fadren, Père: tragédie en trois actes*, tradução de Arthur Adamov, Paris, L'Arche, 1958.

tem uma vida conjugal isolada e claustrofóbica numa ilha. Detestam-se e violentam-se mutuamente, substituindo os projectos de vida de cada um, por essa escalada de ódio, que não pára de ser alimentada, indiferente à chegada e presença de terceiros.

Das três breves sinopses feitas, há então a reter de comum a inevitabilidade do falhanço da relação entre homem e mulher, como resultado de uma construção com base na atracção e na repugnância. Durante essa construção relacional cada um promove afinal a anulação ou a destruição do outro, entendido como rival, sem que com isso o próprio não seja também arrastado nessa situação de colapso.

Façamos um paralelismo com Bergman, percorrendo a sua filmografia, no intuito de encontrar essa descendência de personagens de Strindberg, muito em particular no que diz respeito ao casal, homem e mulher, e às suas vivências e interacções orientadas para a consumação do desastre. Optamos por filmes que melhor evidenciam esta realidade. São três e com um traço comum entre eles: os percursos de vida a dois são feitos sob uma estrutura de círculo, ou seja, não há saídas e o casal fica enclausurado na teia de conflitualidade criada, o que acentua esse carácter negativo dos relacionamentos.

*Scener ur ett äktenskap, Cenas da vida conjugal* (1973) é um bom exemplo da degradação de um relacionamento que se edifica e desfaz pela agressão psicológica recíproca. A história do filme, e reportamo-nos à versão para cinema e não para televisão, é uma crónica de vida em conjunto, entre Johan (Erland Josephson) e Marianne (Liv Ullmann). O filme inicia-se com uma entrevista, para conceder ao espectador a ideia de que estaríamos perante o testemunho de um casamento perfeito, mas rapidamente, com o desenrolar dessa crónica das vivências diárias, nos apercebemos do desmoronar de uma vida a dois. Essa constatação é feita à medida que vão sendo mostradas cenas em que surge como impossibilidade o companheirismo e as decepções irreparáveis como efeito do conflito. *Saraband*, alguns anos mais tarde, em 2003, estabelece o reencontro desse mesmo casal, agora já ambos idosos. Embora a ficção reinventada por Bergman seja um prolongamento da anterior, a verdade é que é outra. Contudo, a realidade anteriormente mostrada não pode ser apagada, porque foi marcante, feriu, deixou marcas de destruição, e por isso está a ser também relembrada nesse reencontro do casal.

Dentro desta linha de preocupações com uma intimidade que se revela pernicioso e fracassado, Bergman apresenta-nos em *Beröringen, O Amante* (1971), um outro bom exemplo. Fundado nos subterfúgios da mentira, é um filme estruturalmente muito directo e linear, cuja história se centra na visualização de uma relação entre Karin (Bibi Andersson), insatisfeita com o casamento, e o seu amante David (Elliot Gould). É um filme acerca do egoísmo que alimenta uma relação obsessiva, a qual, não tendo futuro, caminha para a autodestruição.

*Kvinnodröm, Sonhos de mulheres*, (1955), mais recuado do tempo, está igualmente assente numa experiência negativa entre homem e mulher. É também, como os antecedentes, uma narrativa fílmica circular para sublinhar que não há rompimentos, mas a manutenção do estado de falência humana como predicado da relação. O filme funda-se em duas histórias paralelas. A primeira fala de Suzanne (Eva Dahlbeck), fotógrafa de moda que parte para Gotemburgo em busca do seu antigo amante Henrik (Ulf Palme), que por sua vez está casado unicamente por dependência económica com Märta (Inga Landgré). A segunda história, sincrónica com a primeira, refere-se a Doris (Harriet Andersson), modelo fotográfico, que, acompanhando Suzanne na sua deslocação, conhece e está disposta a envolver-se com um homem mais velho, Otto (Gunnar Björstrand), acabando por ser humilhada pela filha deste e regressando à sua relação amorosa inicial. Toda esta teia está fechada sobre si própria, sobre o dramatismo que as relações humanas comportam. Tudo é muito simplificado mas eficaz, do ponto de vista da realização de Bergman, transmitindo uma experiência complexa de mal-estar vivido pelos dois casais em conjunto. Porventura, um mal-estar sem o nível de destruição dos outros exemplos dados, mas igualmente sem uma alternativa que rompa o dano continuamente presente nas relações e no posicionamento face a face.

Este olhar feito em torno da significação conferida às vivências conjugais prossegue agora com um olhar obrigatório e mais detalhado acerca da mulher. A justificação para este olhar mais focado, prende-se com a importância e a compreensão, muito particulares, que Strindberg e Bergman lhe reservaram. A forma como a questão será abordada decorrerá de um diálogo entre ambos, marcando as respectivas posições assumidas por cada um.

A misoginia de Strindberg surge logo como uma espécie de imagem de marca que ficou colada ao dramaturgo sueco e que o persegue. Bergman, a este respeito, é compreensivo para com Strindberg. Trata-se de colocar num plano justificativo aquilo que, à partida, analisado de modo menos elaborado mas mais sincero, é injustificável. Diz, de maneira “politicamente correcta”, o realizador sueco a Assayas na já citada entrevista:

*«Ele detestava as mulheres, mas amava-as. No mesmo dia ele poderia dizer da mesma mulher as coisas mais horríveis e um pouco mais tarde escrever as coisas mais belas»<sup>87</sup>.*

No fundo, esta contradição ou ambivalência não depura a ideia de um feroz combate travado por Strindberg, numa fase em particular da sua vida, contra as mulheres. O dramaturgo sueco atribuía-lhes, de maneira obsessiva, a responsabilidade por uma constante disputa conflituosa pelo poder, cujo efeito de ampliação se sentiria tanto quanto fosse maior a dinâmica da sua emancipação.

No que respeita à atitude crítica de Strindberg para com a mulher e às suas relações com o homem e casamento, Jaspers, no estudo atrás aludido<sup>88</sup> sobre o dramaturgo sueco, afirma a existência nele de três períodos: um primeiro, assente numa fundamentação teórica já exacerbada, procedente de uma postura antifeminista e que se localiza cronologicamente antes da altura em que o dramaturgo sueco poderia ser clinicamente considerado doente mental; um segundo, mais extremado e já no âmbito da sua enfermidade, em que um radicalismo e uma intransigência verbalizada entranham as suas obras; finalmente, um terceiro período, correspondente aos seus últimos dez anos de vida, em que a responsabilidade pela incompreensão e

---

<sup>87</sup> Cf. *«Il détestait les femmes, et il les aimait. Le même jour, il pouvait dire d'une même femme les choses plus terribles et un peu plus tard écrire les choses les plus belles»*. ASSAYAS, Olivier e BJÖRKMAN, Stig, *Conversation avec Bergman*, op. cit., p. 19.

<sup>88</sup> JASPERS, Karl, *Strindberg und Van Gogh: Versuch einer pathographischen Analyse unter vergleichender Heranziehung von Swedenborg und Hölderlin, Genio y locura, Ensayo de análisis patográfico comparativo sobre Strindberg, Van Gogh; Swedenborg e Hölderlin*, op.cit.

incomunicabilidade é agora ajuizada como mútua, cabendo a ambos, ao homem e à mulher, essa falha ou fracasso, implicando com isso uma visão mais complacente<sup>89</sup>.

Dito isto, Jaspers lembra ainda – independentemente dos juízos particulares que se possam fazer sobre Strindberg – que à época essa conflitualidade entre géneros seria uma constante, constituindo-se como uma acérrima questão cultural com raízes políticas e económicas que não poderiam ser ignoradas, devendo estas por isso ser consideradas no trabalho de uma análise global.

Avançando para Bergman e circunscrevendo-me à sua visão acerca da mulher, neste diálogo problemático com Strindberg, o realizador sueco, em entrevista a Manns, afirma o seguinte:

*«Quanto à minha concepção sobre a mulher, não há nada especificamente definido [...]. Não tenho uma particular distinção entre masculino e feminino [...]. Gosto de trabalhar com elas [...]»<sup>90</sup>.*

Esta simples e directa afirmação resguarda bem Bergman, viabilizando a aceitação de que o seu pensamento não é dicotómico, mas sim receptivo e permeável a uma salvaguarda de identidades, sem complexos, num esforço de descoberta e de abertura partilhada. Daí, a naturalidade com que fala da circunstância de apreciar o poder trabalhar com mulheres, traduzindo-se esse facto numa preocupação paritária sem preconceitos e conducente a uma comunicação efectiva. Esta circunstância é um desvio fundamental em relação a Strindberg. É uma ressalva e, no fundo, transmite uma receptividade e uma atitude amistosa. Salientando esta perspectiva, Cowie afirma: *«Bergman está livre de uma misoginia fanática que desfigurou muito a literatura de Strindberg»<sup>91</sup>.*

Do entendimento de Bergman a respeito da mulher, observem-se ainda dois aspectos. O primeiro, através daquilo que o nosso olhar capta, um incessante e genuíno

---

<sup>89</sup> Idem, *op. cit.*, p. 150.

<sup>90</sup> Cf. *«As for my so-called view of women, there`s nothing particularly methodical about it [...]. But I draw no special distinction between male and female [...] I enjoy working with women [...]»*. BJÖRKMAN, Stig; MANNNS, Torsten e SIMA, Jonas, *BOB*, p. 18.

<sup>91</sup> COWIE, Peter, *Ingmar Bergman. A Critical Biography*, London, Secker & Warburg, 1982, p. 41.

esforço de descoberta do feminino centrado na mulher – que assume um estatuto prioritário no cinema de Bergman –, sendo essa descoberta associada a uma gradual auto-revelação da personagem que se vai fazendo à medida que os relacionamentos, sobretudo ligados aos grandes-planos, se vão edificando no decurso da narrativa fílmica. O cuidadoso trabalho com os rostos de actrizes é disso exemplo.

Embora cada uma delas tenha a sua identidade exclusiva e o seu próprio histórico no domínio fílmico, a verdade é que em todas é explorada, de acordo com épocas e contextos fílmicos diferenciados, a expressividade difundida pelos vários elementos dos seus rostos. Rostos que são a exteriorização da verdade, como o de Karin Akerholm (Pernilla August), aquando do recitativo do poema na pausa da representação teatral em *Larmar och gör sig til, Na Presença de um Palhaço*, um dos rostos mais verdadeiros que Bergman algum dia conseguiu mostrar. É um rosto entrecortado por uma iluminação que tende a escondê-lo por ser tão sombreada, mas que, apesar dessa frustrada tentativa enganadora, consegue, pela clareza que advém da sua expressividade, sobrepor-se à penumbra e dar-se a conhecer. Sendo cada rosto feminino, apesar dessa verdade, um imenso mundo por desvendar, são sobretudo os olhos – ou melhor, o que neles acontecem –, os olhares, que nos são dados a examinar. E isso só é possível através dos grandes planos onde os olhares estão inscritos, o que mais evidencia essa confiança surgida do seu interior. Esta confiança traduz-se na presença visual da instabilidade, do segredo, da ternura ou da ira que, sendo expostos nas imagens, concluem a existência de uma realidade humana específica. Esta, para desfrutar esse resultado, assenta numa duração e intensidade diferentes, ambas decerto mais extensas do que aquelas insinuadas com os rostos masculinos.

O segundo aspecto, reportado ao conteúdo ideológico, está presente nos diálogos onde a mulher é promotora da sua própria fala ou, por sua vez, nos diálogos das personagens masculinas, proferindo-se assim pontos de vista que, em ambas as situações, podem consubstanciar a própria visão de Bergman.

No primeiro aspecto, aquele que se prende com o esforço de descoberta, estamos num plano mais emocional, de envolvimento difuso e arbitrário, onde as especulações são de natureza afectiva e, por isso, ligadas ao sentir e não tanto ao dizer. No segundo, a orientação faz-se para a racionalidade e para a verbalização, nela os enunciados podem,

porém, deixar dúvidas quais as significações a retirar, mas podem também, com base na objectividade conseguida, mostrar, trazer perspectivas para a discussão e confronto de ideias.

Adoptamos neste ponto algumas reservas por estar aqui presente não uma leitura evolutiva da questão, mas sim uma leitura muito datada, sem que por esse facto não perca a pertinência, que apesar de tudo, possui. Expomos assim dois exemplos extremados, recorrendo a excertos de diálogos de guiões de filmes de Bergman, extraídos por Béranger<sup>92</sup>. São declarações polémicas que o cineasta sueco tão-somente quis trazer ao debate como provocação, numa época em que começavam a ocorrer processos de liberalização e emancipação com o surgimento de causas feministas. Estávamos, pois, nos anos 60 do século passado. Tendo tido esses processos, desde essa altura, uma implantação consensual e progressiva nas sociedades ocidentais, continuam no presente a ter uma actualidade enorme no que respeita à sua manutenção e consolidação. Situação mais grave e persistente é aquela que é vivida hoje em dia nas sociedades fundamentalistas resistentes à compreensão, à aceitação e à vigência de valores universais que remetem para a dignidade humana, insistindo em modalidades de tradição que recusam liminarmente uma alteração e detestam qualquer escrutínio.

Não se trata, por seu turno, de extrapolar no sentido de vir a saber qual é o pensamento de Bergman, contrariamente àquilo que Thi Nhu Quynh Ho fez<sup>93</sup>, mas sim construir uma oportunidade de posicionamento reflexivo perante o que é dito sob um formato notoriamente provocatório.

---

<sup>92</sup> BÉRANGER, Jean, *Ingmar Bergman et ses films*, op. cit., pp. 48-49.

<sup>93</sup> Esta autora vietnamita realizou um estudo intitulado *La Femme dans l'Univers bergmanien* (1975), procedendo, para esse efeito, à abordagem reflexiva de quatro filmes do realizador sueco: *Sommaren med Monika*, *Mónica e o Desejo* (1952), *Viskningar och rop*, *Lágrimas e Suspiros*, *Skammen*, *A Vergonha*, e *Beröringen*, *O Amante*. Trata-se de uma visão estritamente feminina, a única existente centrada na concepção de mulher supostamente identificada em Bergman. Por esse esforço de exclusividade na circunscrição temática há que lhe atribuir mérito; no entanto, é abusivo e discutível conferir a Bergman algumas das ideias avançadas pela autora. Por exemplo, a relevância dada à maternidade e ao papel da mulher enquanto mãe ou aos estereótipos da generosidade e da sedução, como sendo aspectos intrínsecos da feminilidade. Por seu turno, Thi Nhu Quynh Ho estará mais próxima do entendimento de Bergman quando considera que há uma afinidade deste com Strindberg, no tocante ao enfrentamento, no contexto do casal, da mulher face ao homem, sugerindo que isso é uma incontornável condicionante da tensão e conflito instalado em permanência. THI NHU QUYNH HO, *La Femme dans l'Univers bergmanien*, Fribourg, Éditions Universitaires Fribourg Suisse, 1975.

Em *Uma lição de amor, En lektion i kärlek* (1954):

«Marianne – *A virgindade é uma criação dos homens e de Deus. Se a mulher mostra verdadeiramente que é mulher, ela é considerada imediatamente como sendo uma prostituta*»<sup>94</sup>.

Em *Morangos Silvestres, Smulltronstället* (1957):

«Isak Borg – *Uma lei deveria interditar as mulheres de fumar... O cigarro é um vício do homem*; Nora (Marianne) – *Quais são os vícios da mulher?*; Isak – *Chorar, parir e dizer mal dos outros...*».

A interpretação do que é proferido situa-se, sobretudo, no domínio da intenção da denúncia. Ela é feita através do impacto que os conteúdos das frases originam, visando atingir um estrutura social de resistência, fundada na tradição e na hipocrisia, e pouco receptiva à tolerância. A estratégia é então, através da polémica e da ambiguidade criada, romper o consenso e criar rupturas. O que está verdadeiramente em jogo é pôr em causa um mundo edificado numa lógica feita por homens, onde as mulheres terão que entrar nessa mesma lógica para poderem mover-se com reconhecimento. Elas estão, por isso, determinadas e somente podem ser percebidas nesse quadro, que Bergman, no plano artístico, deu provas de repudiar, como demonstra o modo como penetrou no feminino. Essa transposição para o universo feminino é perceptível na sua direcção de actrizes, deixando-as respirar e assim revelarem-se na sua autenticidade, conseguindo transmitir, através das imagens, toda a expressividade que diz exactamente esse acontecimento.

Finalmente, em relação às influências literárias apontadas, e que intervêm na obra artística do realizador sueco, foi feita uma análise reflexiva a respeito das noções: família, peregrinação, maldição, violência na fé e conflitualidade entre homem e mulher. Essa análise parece apontar para que os problemas levantados configurem uma

---

<sup>94</sup> Cf. «Marianne – *La virginité, c'est une invention des hommes, et du Bon Dieu. Si une femme montre qu'elle est vraiment femme, on la considère tout de suite comme une putain*» e «Isak Borg – *Une loi devrait interdire aux femmes de fumer... le cigare est un vice d'homme*; Sa belle-fille (Marianne) – *Quel sont donc les vices de la femme?*; Isak – *Pleurer, enfanter, et dire du mal d'autrui...*». BÉRANGER, Jean, *Ingmar Bergman et ses films, op. cit.*, pp. 48-49.

participação directa na concepção de maldade em desenvolvimento, entendida de modo singular e como chave para a interpretação da cinematografia de Bergman. De facto, o que há em comum em tudo quanto foi dito é a presença de um mal-estar existencial que serve de causa para o surgimento de atitudes que mostram, inevitavelmente, a aplicação dessa negatividade interior de cada um no relacionamento com o outro. Esse interior individual, sob o qual a existência se forma e desenvolve, que só encontra saídas para a sua inquietação na prática do confrontar, não consegue ver no outro uma ocasião de partilha ou cooperação, apenas ser um implicado na sustentação dessa investida.

Terminado o enquadramento múltiplo, de cariz religioso e literário, passamos à IIª parte deste trabalho, estreitando com a filosofia as análises a fazer.

Sendo, pela natureza da tese, uma abordagem a Bergman e ao cinema, pelo lado da filosofia, a estratégia de abordagem passa por questionar o sentido de se falar em filosofia na cinematografia de Bergman. Assim sendo, por um lado, serão abertas reflexões a respeito do filme enquanto pensamento, podendo por esse facto aproximar-se da filosofia; sobre as significações de filosofia, no contexto da relação desta disciplina com o cinema; sobre os pressupostos necessários para considerar que a relação entre o filme e a filosofia seja significativa; sobre a admissão do filosófico no filme, neste âmbito, sobre o modo e sobre quem promove essa possibilidade. Por outro lado, será identificada uma proximidade conceptual possível entre a cinematografia do realizador sueco e uma perspectiva filosófica em concreto: o existencialismo. É, pois, importante perceber o sentido e as justificações desta eleição, isto é, reconhecer a legitimidade do que é afirmado, seja com uma fundamentação trabalhada em filósofos, conceitos e perspectivas, seja com interpretações destas mais ousadas e estimulantes.

Será esse o desafio a levar por diante a partir de agora.

**IIª PARTE – A PRESENÇA DA FILOSOFIA E DE FILÓSOFOS NA  
CINEMATOGRAFIA DE BERGMAN – UMA APROXIMAÇÃO AO  
EXISTENCIALISMO**



## CAPÍTULO 1 – A FILOSOFIA NO HORIZONTE DA CINEMATOGRAFIA DE INGMAR BERGMAN

### 1. Serão os filmes de Bergman *obras* filosóficas? Como e quem promove a aceitação dessa possibilidade? Qual o alcance das perguntas formuladas?

#### 1.1. Identificação e âmbito do problema

Os filmes de Bergman desencadeiam em nós um exercício reflexivo, contudo, importa esclarecer o significado desta afirmação e a sua abrangência.

Este capítulo procura elucidar esta questão, implicando na análise a fazer a presença da filosofia e o descortinar de sentidos que essa mesma presença levanta. Para isso, há que clarificar qual o significado de filosofia adoptado.

Partimos para esta reflexão atribuindo a conotação de filosófico ao pensamento que deixou de ser vulgar, desatento, um mero exercício verbal indistinto. Um pensamento direccionado para a análise dos sentidos da realidade que se quer conhecer, empregando a argumentação como método, não se limitando a ser só raciocínio, construção lógica, ou *ideia* como forma. Este pensamento filosófico é construção abstracta na articulação de conceitos com a existência ou experiência sensível, superando assim a dicotomia dos *mundos* apresentados por Platão. Este enunciado denota que a existência enraizada no sensível não é nem alternativa nem oposição, mas circunstância que coopera com o raciocínio analítico que deixou de actuar sozinho com vista à compreensão de si próprio. Por isso, os prisioneiros da Caverna de Platão<sup>95</sup> perderam essa carga negativa que possuíam e são agora pessoas comuns, onde a oportunidade para pensar pode substituir a manipulação e a cegueira. Convivem e lidam assim em simultâneo com o real e com a ficção, porventura sem terem consciência

---

<sup>95</sup> PLATÃO, *Πολιτεία*, *A República*, Livro VII, 514a – 517a, Trad. Maria Helena da Rocha Pereira (a edição utilizada foi a de J. Burnet, *Platonis Opera*, T. IV Oxonii e typographeo Clarendoniano, 1949), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1976, pp. 317-321.

desse facto. O cinema, sendo uma ficção que pode ser pensada, viabiliza a entrada na esfera do real. Essa entrada, ocorrendo pela via do ficcionado, ou seja, através da mediação do cinema, permite-nos ultrapassar os constrangimentos que o mundo não ficcionado impõe, designadamente a negação do contacto com o lúdico, a sedução, o despertar de um interior que reside passivo. Neste sentido, o cinema não permite uma separação de contextos, antes constrói uma unidade única, que se traduz numa compreensão do mundo, ao fazer a síntese entre a ficção e a eventualidade do pensado. Este último, na qualidade de exercício autónomo, é sempre esboço de entendimento do real não ficcionado, só que, por intermédio do cinema, acaba por poder assistir e cooperar então para uma construção de significados, a partir da ficção apreendida.

Assim, o carácter reflexivo nos filmes de Bergman reporta-se ao reconhecimento neles da combinação do exercício de abstracção, enquanto operação mental, com as emoções, que se vêem, e com os sentimentos, que se escondem. É, pois, nessa interligação que reside o carácter reflexivo anunciado. Fica então indicado que a conceptualização, apoiada na restrição significativa inerente ao conceito, faz-se em consonância com aquilo que está muito para além do traduzível pelo discurso abstracto, mas que se sente afectando o que se consegue dizer.

Tudo isto surge, em Bergman, associado então a uma dimensão estética que é o seu próprio pensamento expresso em imagens. Este acordo entre estética e pensamento é determinante quanto à inovação da narrativa, configurando uma estrutura fílmica mobilizadora de uma reflexão que recolhe a influência da afectividade. Afirmar que a afectividade está antes do dizer, não significa que ela não esteja presente na tarefa da compreensão, pelo contrário, ela envolve-se desde cedo nessa compreensão, traduzida na apreensão dos significados a dar a realidade.

A plasticidade do pensamento é definida como modo de sentir e dar a sentir o mundo, mais do que como modo de conhecer e dar a conhecer. Esse modo é operado através das imagens em sucessão, salientando-se a sua proximidade à condição humana, acima de tudo à sua veracidade, através da revelação das tensões, das incertezas e das expectativas que a fundamentam. Mas essa proximidade tem, em especial, uma característica incontornável: ela não é traduzida de modo rudimentar, repentino e inconsequente. Ela é sugerida para contaminar as próprias vidas, impressionando o

espectador pela perturbação causada. Estamos perante uma oportunidade, concedida pelo filme, de nos confrontarmos com a autenticidade de atitudes e comportamentos, uma oportunidade muitas vezes arredada de uma atenção cuidada e que fica refém do senso-comum.

É, pois, neste contexto estético que é aberta a entrada à filosofia, porque somos sensibilizados e envolvidos emocionalmente, em simultâneo com o apelo à compreensão, e porque o belo é sinónimo da verdade da condição humana que se procura mostrar.

Quando estamos a falar de filosofia está implícito, em primeiro lugar, lidar com o primado da tradição: um longo percurso histórico, baseado numa rigorosa construção conceptual a conhecer e a saber relacionar, que visa explicitar problemas de natureza essencialmente humana.

Assim, a filosofia recolhe na tradição o seu carácter sistemático ao apoiar-se em conceitos, unidades operativas do pensamento, passíveis de se decomporem em partes<sup>96</sup>, que, trabalhando em rede, permitem construir uma argumentação fundada em raciocínios precisos e orientada para um ponto de chegada. Por isso, a filosofia assim avaliada é uma forma de pensar marcada pela exigência terminológica composta por um contínuo de referências históricas de outros pensamentos já produzidos. Mas a filosofia não se esgota como sistema, ela também se cumpre na tarefa de aproximação ou mesmo de apropriação de questões que, de serem tão humanas, exigem a presença de uma razão actuante. Essa razão, na dignidade que lhe está inerente, deve ser problematizadora, isto é, deve lançar-se numa aventura reflexiva que ultrapassa o imediatamente visto, o eminentemente superficial, deve tratar das vivências humanas e não das suas evidências.

Dito isto, neste contexto da cinematografia de Bergman, a filosofia pode marcar presença pelo lado do empenhamento em aprofundar o contexto humano, descobrindo na imagem motivos evocativos desse contexto e necessariamente válidos para uma reflexão.

Assim sendo, a filosofia, tal como é pesquisada e apresentada nesta visão do cinema de Bergman, tende a afastar-se do seu grau especializado ou técnico para estar presente, não tanto na formulação dos problemas ou dos seus efeitos, mas

---

<sup>96</sup> CARROLL, Noël, *The Philosophy of Art, Filosofia da Arte, op. cit.*, p. 20.

principalmente nos próprios problemas sugeridos e a debater. Esta visão proclama, de acordo com Singer, que nessa construção fílmica há uma proposta de desenvolvimento de ideias filosóficas, sempre e quando os seres humanos pensam e sentem as suas vidas, tendo como referência a grandeza do acontecimento que é viver com todas as suas formas expressadas<sup>97</sup>.

Nesta tentativa de aproximação da filosofia, de forma a que esta, pelas análises feitas, viesse a promover uma valorização dos filmes, Bergman terá afirmado, em 1970, numa entrevista à CBC (Canadian Broadcasting Corporation) nunca editada, mas localizada nos seus arquivos pessoais, que os seus filmes deveriam ser «[...] *pensados como artefactos vulgares, como cadeiras, copos*»<sup>98</sup>. Esta declaração visaria constituir-se como uma séria repreensão a toda a especulação pretensiosa e excessiva com que, na maior parte dos casos, os seus filmes foram entendidos, designadamente como possuindo uma preocupação deliberada de natureza filosófica. Na verdade, anos mais tarde, Bénard da Costa terá feito uma declaração de teor semelhante na análise que faz de *Persona, A Máscara* (1966): «[...] – *não deviam irritar, mas irritam – as minuciosas exegeses que, plano a plano, passo a passo, esclarecem – ou obscurecem – o sentido de cada imagem [...]*»<sup>99</sup>.

Esboçado o contexto e feitas as advertências, podemos, em síntese, reconhecer os riscos que uma reflexão tem ao debater-se entre a exigência formal, ligada à adequada aplicação conceptual imposta pelo conceito, e a abordagem de questões existenciais, que não pode ocorrer à margem de uma problematização que as aprofunde.

Porém, isto não significa que não se possa e até não se deva indagar qual o entendimento filosófico que possa ser atribuído à cinematografia de Bergman, enquanto prolongamento do carácter reflexivo admitido que seus filmes gozam.

---

<sup>97</sup> SINGER, Irving, *Ingmar Bergman, Cinematic Philosopher, Reflections on His Creativity*, Cambridge, The MIT Press, 2007.

<sup>98</sup> LIVINGSTON, Paisley, *CPB*, p. 41.

<sup>99</sup> BÉNARD DA COSTA, João, *FC*, p. 130.

## 1.2. Sobre *obra* filosófica e o contributo de Bergman para a filosofia

Começemos por recorrer e aproveitar as pistas metodológicas propostas por McClelland<sup>100</sup> acerca do lugar do filme na filosofia, adaptando-as à investigação em curso através da formulação de duas questões interligadas.

Qual a contribuição dos filmes de Ingmar Bergman para a filosofia? E, sendo eles aceites como *obra* filosófica, de que forma se podem constituir como uma mais-valia substituível do livro, o formato académico por excelência?

Os filmes confirmam o seu valor filosófico se esse valor for reconhecido pela filosofia, por encontrar aí matéria de reflexão. Nesta perspectiva convencional parece pertencer então à filosofia esse aval. Contudo, tratando-se de cinema, poderá haver alguma relutância e/ou dificuldade, caso a definição de filosofia se enclausure na estrita dimensão prescrita pela tradição.

Colocado o problema desta maneira, e tendo sempre como referência o caso específico de Bergman, há que recuperar o que já foi adiantado acerca da filosofia, no intuito de ser completado. A este respeito, serve a alusão de Jarvie que, parecendo simplista, é, na verdade, uma sugestão apropriada para o prosseguimento reflexivo.

Este autor estabelece uma fronteira entre filosofia como – «[...] *uma matéria académica, de raízes antigas, de prestígio intelectual considerável e [...] uma forma altamente técnica de abordar os seus problemas [...]*»<sup>101</sup>, e uma outra, a que chama “filosofia popular”, apoiada na perspectiva de Popper, em que «[...] *todas as pessoas têm pontos de vista filosóficos, ou seja, recebem ou expressam ideias de carácter metafísico, moral, que são concretizados em discurso e em acção [...]*»<sup>102</sup>.

---

<sup>100</sup> McCLELLAND, Tom, “The Philosophy of Film and Film as Philosophy”, *Cinema: Journal of Philosophy and the Moving Image*, nº 2 (2011), pp. 11-35. Disponível em: <<http://cjpmi.ifl.pt/storage/2/Cinema%20%20McClelland.pdf>>. Acesso em: 16/04/2012.

<sup>101</sup> Cf. «*Philosophy is an academic subject with ancient roots, considerable intellectual prestige and [...] a highly technical manner of going about its business*». JARVIE, Ian, *Philosophy of the film, Epistemology, Ontology, Aesthetics*, New York - London, Routledge & Kegan Paul, 1987, p. 249.

<sup>102</sup> Cf. «[...] *virtually every person has philosophical views; has, that is, received or assumed ideas of a metaphysical and moral character that are exemplified in speech and action*». Idem, *op. cit.*, p. 253.

Na primeira afirmação, ela vai na direcção de admitir para a filosofia o estatuto de elaboração conceptual, de cariz abstracto e com uma terminologia especializada, não podendo, por isso, vir a ser exercício discursivo comum. Já na segunda perspectiva, há uma abertura e uma condescendência quanto à aceitação da presença da filosofia. Esta é posta em prática a partir de determinados pressupostos teóricos, ideias que as pessoas possuem, decalcadas da tradição, mas que podem vir a ser trabalhadas com vista à constituição de uma reflexão tendencialmente filosófica, nesse sentido, melhorada ou enriquecida. É a reafirmação de que todos somos filósofos, na medida em que temos em mãos problemas filosóficos, mesmo sem nos aperceber. Estes podem, a todo o momento, ser despertados, se for feito um convite à inteligibilidade, à coerência e à singularidade reveladas por cada um no acto de analisar e de debater. Porém, o que é dito não deve ser interpretado como uma suposta desvalorização, pois não se trata da aprovação de uma filosofia “de segunda”, antes de dar oportunidade e saliência à realização de um exercício reflexivo.

O que está sobretudo aqui em causa é a adopção de um largo campo de intervenção e de discussão, onde é necessário duvidar, interrogar e querer conhecer. Nestas intenções teóricas, que são também de emergência humana pela ligação concreta que encerram, construir-se-á um discurso, cujos conteúdos invadirão as áreas preferenciais e assertivas da filosofia, designadamente a ontológica, a metafísica ou a ética. Ainda que não haja uma elaboração técnica, centrada na exactidão do conceito ou no domínio teórico enquadrador da tradição, há todavia uma envolvência racional e afectiva com vista a uma abordagem interrogativa de temas que estão demasiado próximos dos seres humanos.

No caso do cinema de Bergman, esse caminho reflexivo faz-se, desde logo, porque o que as imagens apresentam são reflexos directos de nós próprios, reproduções fidedignas de experiências humanas vividas, que assim se convertem em objecto de pensamento.

Dito isto, e prosseguindo com a perspectiva de Jarvie, acrescentamos a seguinte declaração: «*Os filmes são [...] um excelente veículo de um filosofar popular*»<sup>103</sup>. Esta

---

<sup>103</sup> Idem, *op. cit.*, p. 253.

ideia abre ao filme em geral a possibilidade de contribuir para a nossa prática filosófica, ao estimular em nós a ocasião de pensar. Mesmo filmes que aparentemente se afastam de um carácter reflexivo não devem ser excluídos da sua participação neste debate acerca da presença da filosofia.

Pode então perguntar-se se a localização do filosófico depende de quem faz a abordagem ao filme ou da natureza deste. O filosófico que se descobre no filme advém, sobretudo, de quem a partir dele consegue encontrar discernimentos com essa conotação. Diz McClelland:

*«[...] O filme nem sempre é um espelho no qual vemos ideias filosóficas nele reflectidas, mas é, algumas vezes, uma janela que proporciona valiosas perspectivas filosóficas»<sup>104</sup>.*

Na verdade, o filme pode estar longe de convergir para uma construção filosófica, tal como a tradição e os académicos a definiram, mas ele pode *ser* filosofia, na medida em que abre um espectro de discussão fundada na racionalidade discursiva, que se alarga com as reflexões que vão sendo promovidas no decurso das experiências de percepção. Trata-se então de localizar a filosofia no exercício de quem pôs a razão em marcha. Ganha assim sentido a declaração de McClelland:

*«Podemos admitir que os filmes não podem fazer todo o trabalho filosófico, mas considerar que um filme é filosofia, na medida em que ele desempenha um papel fundamental nas numerosas elaborações filosóficas possíveis»<sup>105</sup>.*

Essas elaborações valem por si mesmas, são ensaios legítimos de querer conhecer e intervir, munidos de conceitos que, não sendo utilizados nas suas determinações técnicas, abrem pelo menos a possibilidade de explicitar melhor os problemas. O que está em causa é que o filme pode servir os propósitos primordiais da

---

<sup>104</sup> Cf. «[...] *film is not always just a mirror in which we see philosophical ideas reflected, but is sometimes a window that offers valuable philosophical insights*». McCLELLAND, Tom, “The Philosophy of Film and Film as Philosophy”, *op. cit.*, p. 13.

<sup>105</sup> Cf. «*We can accept that films cannot do all the philosophical work themselves, but regard a film as philosophy insofar as it plays an integral role in wider philosophical exercises*». *Idem, op. cit.*, p. 17.

filosofia, que são de conteúdo e forma, não importando para esse efeito a prática de uma exigência técnica que tenderia a ser selectiva e, no limite, a ser de exclusão. Assim, há que admitir um normal afastamento desse plano mais sistemático, uma vez que a filosofia sempre foi construída a partir do texto e não da imagem. A atractividade da imagem, concorrendo com a aspereza da palavra escrita, lança uma flexibilidade conceptual que não se compadece com uma exegese organizada e centrada no texto.

Respondendo à questão atrás levantada e tendo em conta as condicionantes assinaladas, podemos afirmar que há condições objectivas para que a cinematografia de Bergman possa dar, de facto, um contributo à filosofia.

Desde logo, porque há uma preocupação explícita do próprio realizador sueco em mostrar o humano, colocando-o no centro da reflexão, naquilo que ele tem de mais primordial: um ser insatisfeito no mundo, que busca sentido para a sua condição existencial, por intermédio de uma conflitualidade inevitável, banal e constante – a que chamo maldade – e que é sustentada pelas relações de uns com os outros. Ao proceder assim, integra-se naquilo que está na génese agitada da longa caminhada feita pela filosofia.

Esse contributo de Bergman à filosofia é a devolução, a cada um de nós, através da aptidão estética da imagem, dos problemas que nos afectam, instalando-os perante o nosso olhar como presença obrigatória. De facto, e apesar da inquietude dos problemas apresentados, esta aptidão estética é, especialmente, um apelo ao belo, proporcionando o usufruto de prazer diante do que é visto e envolvendo quem entra na reflexão.

O filosófico está, então, na arquitectura das imagens em combinação com os conteúdos nelas mostrados. Por isso, quando vemos no ecrã sequências fílmicas de rostos, de corpos, relacionamentos humanos que se projectam como uma unidade carregada de sentido, torna-se inevitável, pela composição e significado do que é visto, o favorecimento desse trabalho reflexivo a fazer.

Sendo inaceitável separar a composição da imagem do significado a expor, importa, no entanto, perceber que no domínio da imagem estão activos um conjunto de elementos específicos, os quais, concertados, antecipam e determinam o significado em disputa, muitas vezes ajudado pela presença da palavra, que irrompe do interior dessa estrutura imagética, mas em sintonia com ela.

Esses elementos activos são então os constituintes de uma totalidade que se dissemina na imagem. São organizações de elementos e de formas, afectadas pela presença do humano, mas igualmente jogos de cor e movimento, que intervêm e materializam a função de representação da imagem explicitada por Arnheim<sup>106</sup>. Neste caso, a abstracção, como conceptualização de um todo que é mais do que a soma das suas partes, é o meio que permite interpretar o que a imagem mostra. Daí que a imagem, imediatamente explícita pelo seu carácter visual detenha em si o subentendido, um universo a explorar assente no que está implícito e para além da representação, exigindo, para isso, o cumprimento de um trabalho reflexivo, que se traduz num afastamento obrigatório e efectivo face ao exposto. Por isso, a abstracção em que assenta o trabalho reflexivo transpõe o que é representado enquanto expressão do que a imagem mostra de pronto.

Será justamente neste propósito que se pode fazer filosofia. Uma construção intelectual – é bom não negligenciar – feita a partir de quem vê, isto é, a partir de alguém que de modo subjectivo está factualmente perante o real descontínuo: o contexto do que lhe chega pela imagem nunca é o contexto onde está quem a vê.

Apesar dessa impossibilidade física e orgânica, essa construção intelectual vai em busca do que é representado na imagem, aproximando-se de uma realidade chegada e compreensível, no sentido em que foi reorganizada e reabilitada através do trabalho racional e afectivo operado. Assim, o que se vê torna-se demasiado próximo e sofrido, e quem vê é atingido por esse carácter expressivo e tangível. A este propósito, Cavell afirma que o cinema não nos faculta uma visão de um mundo *outro*; bem pelo contrário, faculta-nos sim uma visão do *nosso próprio* mundo, no sentido que isso comporta de reformulação e adaptação do que vemos a respeito do que somos<sup>107</sup>.

Do que afirmámos podemos sintetizar então que o valor filosófico do filme está no resultado do exercício reflexivo, enquanto esforço de abstracção, que permite

---

<sup>106</sup> ARNHEIM, Rudolf, *Visual Thinking*, University of California Press, 1969, *La pensée Visuelle*, Trad. Claude Noël e Marc Le Cannu, Paris, Flammarion, 1997, p. 144.

<sup>107</sup> CAVELL, Stanley, *Le cinéma, nous rend-il meilleurs?*, Paris, Bayard, 2003, *¿El cine, puede hacernos mejores?* Trad. Alejandrina Fálcon, Madrid, Katzeditores, 2008, pp. 29-30.

identificar e aproximar a realidade contida na imagem da nossa própria realidade vivida fora do filme.

O cinema de Bergman faz-nos ou não pensar? E ao fazê-lo, não haverá nesse pensar a intenção de nos reencontrarmos connosco próprios?

É justamente isso que os filmes de Bergman propõem: fazer-nos pensar, capacitados que estão para promover em nós esse exercício. Mas essa proposta só tem razão de ser enquanto uma viagem ao nosso interior. Essa viagem, por muito habilitados e curiosos que fossemos filosoficamente, não seria possível se não houvesse uma natureza filosófica no filme. Esta natureza está na faculdade inerente de nos fazer pensar de modo problematizado, a partir de problemas que nos são afins e dizem de nós, constituindo-se como a matriz genética do filme.

Assim, tomemos o exemplo de *Persona*. Trata-se de um dos filmes de excelência de Bergman, cujo argumento apresenta o relacionamento entre a actriz Elisabet Vogler (Liv Ullmann), que na representação de *Electra* sofre de mutismo, e a enfermeira Alma (Bibi Andersson), que, tentando recuperá-la da sua alteração, iniciam em conjunto um processo onde são encontradas semelhanças, a partir de revelações das intimidades, as quais configuram uma identidade entre ambas.

Não será a representação da pessoa, antes do mais, o confronto com a raiz do que somos? Quem é o que afirma? Quem é o que silencia? Somos no dizer? Ou somos no emudecer?

Em *Persona*, para além da narrativa que se estende a outros intervenientes, estamos, fundamentalmente, perante imagens unas de duas mulheres que entram, sem querer ou por querer, nos seus respectivos íntimos. A actriz Elisabet Vogler é um *eu* que se desfaz após a representação de *Electra* e caminha para a fundura do seu silêncio, refaz-se e sobe à superfície da fala; a enfermeira Alma fala e o seu *eu*, feito desse modo, vai-se apagando, deslocando-se para o lugar fundo do silêncio para onde desce e de onde não regressará. Cada uma delas é um ser em totalidade, ou melhor, a totalidade do ser, já que experimentou e transpôs a afirmação e a negação de si, o contacto e o isolamento, como se fossem uma só pessoa vivendo momentos separados, mas igualmente juntas, porque o tempo que as acolhe é ele identicamente uno. A questão central proferida, a ontológica, a qual, pela sua natureza, anseia pela elucidação do ser,

pode ser ainda transportada para outros universos filosóficos que contaminam a reflexão. Assim, seria exequível dar seguimento ao acto de pensar que nos é oferecido levando-nos para outros territórios conceptuais como o psicológico ou o metafísico.

Posto isto, a ideia de *obra* filosófica como categoria a atribuir à filmografia de Bergman deve ser examinada, não no sentido de poder desempenhar idênticas funções às do livro, mas no sentido de introduzir uma especificidade própria como forma de construção da filosofia e, assim obter, do ponto de vista da reflexão, resultados com significado.

Nesta tarefa alternativa, de ser uma estrutura comunicacional diferente mas apta a obter resultados, há uma novidade trazida pelo cinema de Bergman. Uma novidade que passa pelo recurso à imagem enquanto modelo estético de transporte de ideias, de emoções, de visões de um mundo humano fundado nas relações. Esse modelo estético é expressão de criatividade e alcançou a sua perfeição, por exemplo, na utilização do grande plano e do rosto humano em uniformidade plena, como muito bem assinalou Deleuze: «*Bergman foi sem dúvida o autor que mais insistiu no nexo fundamental que une o cinema, o rosto e o grande plano [...]*»<sup>108</sup>. Esta utilização teve repercussões nas análises interpretativas, porque se constituiu como uma estrutura que, em primeiro lugar, falaria por si mesma pelo poder íntimo dessa configuração estética que aponta para a exercitação do belo. Belo que está no agrado sentido pelo espectador quando direccionado para a imagem ou, por outro lado, na força do agrado que as propriedades da imagem têm sobre o espectador, mesmo que este fique aquém de o sentir. Mas igualmente como lugar propício para a reflexão a desenvolver, inspirador das questões a debater, contíguas ao universo de interesse filosófico.

E isso tudo justifica-se porque o rosto é uma espécie de membrana que deixa passar tudo quanto vem do interior para o exterior e, de modo idêntico, absorve tudo quando é assimilado do exterior para o interior, tornando-se assim numa imagem exemplar dos acontecimentos sentidos e que afectam. Esta realidade ultra-sensível fornece assim todas as indicações para apoio ao trabalho reflexivo. A dimensão estética que é revelada nessa construção, fundada no rosto como primeiro plano, integra a ideia de belo, que se evidencia como sendo o seu verdadeiro efeito apreendido. O prazer ou

---

<sup>108</sup> DELEUZE, Gilles, *L'Image-mouvement, Cinéma I, A Imagem-Movimento, Cinema I, op. cit.*, p. 154.

agrado provocado pela posse visual daquela imagem impressiona e interfere no exercício conjunto de entendimento e sensibilidade.

Significa isto que o valor desta obra filosófica proposta por Bergman é que a razão não actuará sozinha numa laboração puramente abstracta. Doravante, ela passará a contar, graças ao poder da imagem, com um conjunto de sensações que, abrindo caminho às emoções, farão com que estas disputem num clima de envolvimento afectivo uma interpretação e uma compreensão da narrativa fílmica.

A distinção que advogámos atrás, do filme em relação ao livro, visa situar o território da filosofia no filme. Porém, os conteúdos filosóficos, vinculados à narração ou ao diálogo e surgidos na imagem que os exporta, terão continuamente a presença da palavra como contributo imprescindível para o seu desvelamento.

Observe-se um excerto de *Smulltronstället, Morangos Silvestres*<sup>109</sup>. Trata-se de um diálogo entre o Professor Isak Borg (Victor Sjöström), Marianne (Ingrid Thulin) e os jovens Sara (Bibi Andersson), Anders (Folke Sundquist) e Viktor (Björn Bjelvenstan), durante a viagem até Lund. Nele é visível que a palavra impressa na imagem detém uma significação que aponta para interpretações que poderão ser de índole filosófica. Problemas inscritos na imagem em torno de Deus, do humano, da imaginação, da arte são pontos de partida para uma reflexão a construir. Assim, a palavra, em particular a palavra escrita, convertida em oralidade por imposição estrutural do filme e, desse modo, faz-se audível, contribui para a abertura à incursão

---

<sup>109</sup> «Prometemos não discutir sobre Deus ou ciência nesta viagem (fala de Viktor). Anders quebrou a sua promessa. - Foi lindo (fala de Sara). Como um homem moderno pode ser pastor? Anders não é idiota. (fala de Viktor). O teu racionalismo é terrível, e tu és um idiota. (fala de Anders). - Acho que o homem moderno... - Entende a sua futilidade. Acredita em si mesmo e na morte biológica (fala do Professor Borg). O resto é estupidez. (fala de Sara). Este homem só existe na sua imaginação. “O homem vê a morte com medo, sem dúvida. Religião para o povo e ópio para aliviar a dor. Sempre concordo com quem dá a última palavra. Acreditava no Pai Natal, agora acredita em Deus”... (fala do Professor Borg). .... Qual a sua opinião, professor? (fala de Anders). Não considerar a minha opinião com ironia, seja qual for. - “Por isso, ficarei calado. - Pense em como não têm sorte. Ao contrário, têm muita sorte”. Onde está o amigo que procuro em toda parte?” (fala do Professor Borg)... “O amanhecer é a hora da solidão e do carinho. Quando o dia se vai... Quando o dia se vai... Quando o dia se vai, ainda não o encontrei”. (fala de Marianne). ...Um fogo invade o meu coração. Sinto a sua presença... O senhor é religioso? (fala de Sara). Vejo a sua glória poderosa onde nascem as flores. As flores têm perfume, e as montanhas elevam-se. O seu amor está no ar que respiro. Ouço a sua voz sussurrando no vento do verão...» (fala do Professor Borg). BERGMAN, Ingmar, *Smulltronstället, Morangos Silvestres*, 1957, 00:44:03 - 00:45:39 [duração: 91 minutos].

filosófica. A palavra carrega um universo de sentidos, sendo capaz de abrir e criar horizontes problemáticos, a partir dos conceitos que gera para desenvolvimento.

Mesmo com a advertência proferida por McClelland<sup>110</sup>, de que questões com carácter amplo e abstracto e, por isso, de predilecção filosófica, possam ser praticamente incompatíveis com o tipo de narrativa em causa, o certo é que a palavra persiste e cumpre a sua função elementar, mas simultaneamente grandiosa. Diz Melo Ferreira:

*«Basta que se pense que, para reflectirmos sobre um filme ou sobre uma realidade, temos forçosamente que nos socorrer da palavra, das palavras, no debate ou na crítica. Este carácter de criação e mediação humana que a palavra reveste, ao ponto de se criar com ela a própria realidade, quer porque com recurso a ela interpretarmos o mundo, quer porque com o mesmo fim, interpretar e compreender o mundo elaboramos conceitos, é fundamental no cinema»<sup>111</sup>.*

A palavra nascida do filme, nessa combinação com a imagem, tem um caminho a percorrer para além do filme, prolongando-o, recriando-o através de uma interpretação e discussão daquilo que foi o objecto de visionamento.

Cientes de que o filme introduz uma dinâmica de análise divergente da fixação e concentração obrigada pelo suporte livro, importa, no entanto, que esta alteração de percepção e, evidentemente, de compreensão, ocorrendo num contexto de características próprias, não venha a ser causa de obstrução ou restrição de conteúdos a apreender. O que sucede na prática é que haverá um ganho quando estamos perante uma diegese que remete para um campo mais livre de prazer e de curiosidade intimista.

Na verdade, o envolvimento promovido pelo filme torna-se complexo. Trata-se de fazer despertar uma racionalidade articulada com as emoções como motor de uma nova forma de compreensão. Já não estamos então perante um modelo de razão que trabalha solitariamente na produção dos raciocínios que elabora. O conceito, como resultado dessa produção e entendido na sua vertente mais cognitiva, é ultrapassado por

---

<sup>110</sup> McCLELLAND, Tom, “The Philosophy of Film and Film as Philosophy”, *op. cit.*, p. 14.

<sup>111</sup> FERREIRA, Carlos Melo, *Cinema – Uma arte impura*, Porto, *op. cit.*, p. 77.

uma redefinição de si próprio, agora em interligação com dinâmicas emocionais, enraizadas nas vivências, naquilo que se sente como existência. Esta envolvimento ou apelo global de uma compreensão é perceptível em Bergman.

Aquilo que a imagem invoca, longe de ser perturbação, é uma nova oportunidade para a reformulação do exercício reflexivo. A imagem deixou, neste sentido, de ser antagonista. Deixou de ser a ficção da realidade ou de se assumir *versus* esta última, para se tornar numa realidade diferente que se descobre a si própria, tornando-se admissível e parte integrante. Por sua vez, o exercício reflexivo, não temendo a cisão e, com isso, o facto de a filosofia poder ser dispensada, acaba afinal por ver nesta a possibilidade de conferir ao que se pensa e quer dizer uma tendência gradual de sistematização. Serve por isso a filosofia, não como habilitação inculcada pela tradição, mas como forma ajustada de abordar problemas humanos que, de outro modo, estariam impossibilitadas de serem melhor expressos, face às expectativas de aprofundamento, bem como de correcção discursiva que se abrem.

Dito isto, o filme, particularmente em Bergman, contendo em si uma oportunidade filosófica, pode iniciar uma trajectória inovadora de reflexão. Ela será cumprida num frente a frente existencial, apoiado numa argumentação que patrocinará o examinar dos problemas em debate, enquanto desafio aberto e prospectivo.

Nestas condições de significação conferida à filosofia fica legitimado o reconhecimento de que o filme de Bergman se assume como *obra* filosófica.

### **1.3. Em Bergman, do filosófico no filme à atribuição dessa qualidade por parte de quem o interpreta – *novos conceitos* em vez de *ilustração filosófica***

Tendo o filme em Bergman uma dimensão filosófica, objectivada no suporte comunicacional que nos permite identificar essa disposição, passaria à colocação de um novo problema. Essa dimensão filosófica, emergente através da imagem, não dependerá também do intérprete (essencialmente o espectador)? Não haverá um subjectivismo implícito que cada um deixa fluir em si no trabalho de compreensão do filme?

O filme pode ser uma construção filosófica, em particular em Bergman, pelo pressuposto essencial de fuga a uma concepção de filosofia como sistema, ditada pela tradição e demasiado técnica para uma reflexão que se quer democratizar. Em contrapartida, esse projecto filosófico que qualifica o pensar assume-se empenhado no cuidado em perspectivar e verbalizar a reflexão, tendo, para alimentar essa tarefa, a presença de fundamentos humanos.

Essas razões apontam para a aceitação de que o filme, podendo situar-se em colisão com a dimensão filosófica académica, se torna, no entanto, capaz de originar, como referencia Livingston, «[...] *a formação de novos conceitos*»<sup>112</sup>, e de ser, de acordo com Frampton, ocasião de «[...] *uma nova episteme – porventura os novos conceitos filosóficos podem mesmo encontrar os seus paradigmas no cinema*»<sup>113</sup>. Esta perspectiva, porventura, a mais radical no que concerne à relação entre a filosofia e o cinema, aponta para o reconhecimento de que este último é um outro médium de problematização filosófica, com especificidades próprias e distintas. Este projecto ousado foi desenvolvido por Frampton, a partir da criação do conceito - *filmosofia* -, título aliás dado ao manifesto que escreveu e onde defendeu a sua posição, a qual foi teorizada com base num sistema orgânico de conceitos inovadores formulados para esse efeito.

A tarefa de trabalhar o perspectivar desafia a criação de configurações novas de compreensão. Qual o significado de “novos” conceitos? Quais as condições necessárias para o seu surgimento?

A intuição filosófica pressentida na cinematografia de Bergman e o modo da sua actuação poderá, eventualmente, vir a produzir esse desafio, que será de inovação ao nível do discurso reflexivo e de uso conceptual renovado, mas igualmente de risco elevado, pela ruptura introduzida em relação ao filosoficamente estabelecido. A inovação – já foi dita – está nesse todo munido de racionalidade e vivência emocional que é inculcado para a compreensão da narrativa fílmica. Por outro lado, a reformulação e

---

<sup>112</sup> LIVINGSTON, Paisley, *CPB*, p. 3.

<sup>113</sup> Cf. «[...] *a new episteme – perhaps the concepts of philosophy might even find their paradigms in cinema*». FRAMPTON, Daniel, *Filmosophy*, London, Wallflower Press, 2006, p. 11.

acomodação que isso implica nos conceitos empregues atira-nos para uma linha de fronteira quanto ao teor e ao modo como se diz.

Neste sentido, esses conceitos empregues são tanto mais “novos” quanto maior for o modo como é manifestada a natureza humana, a partir da imagem exibida, não podendo esta ser ignorada, antes reclamando parte activa na discussão em virtude da sua própria estrutura intrínseca. Assim, o que se diz tem sempre a iluminação que a imagem difunde, projectando a reflexão, pela claridade do sugestionamento proporcionado, para além do imediatamente visível num desafio de significação que transpõe as situações dadas. São, com isso, ultrapassados os significados estritos da palavra isolada e desabrigada do contexto do filme, o que permite encetar um discurso novo e reorganizar os conteúdos de forma criativa a partir do interior do conceito.

O que é visto tem que ser falado, não pode ser silenciado, impondo assim uma tarefa de produção de perspectivas. Estas estarão mais capacitadas sempre que o humano estiver no centro das abordagens e a argumentação que o fundamente for implementada na prática do questionar.

Assim sendo, o espectador – intérprete por excelência do filme –, concorre para a inclusão da dimensão filosófica no mesmo. Esta ideia é sustentada na afirmação de que «[...] o filme não pode filosofar de forma autónoma, mas pode dar um contributo activo para uma maior actividade filosófica [...]»<sup>114</sup>.

Tal afirmação deve ser percebida como a assunção da impossibilidade do filme “em si” ser filosofia. Esse “em si” significa que o filme tem que ter um interlocutor que veja nele a possibilidade de fazer reflexão. Esse trabalho de problematização constrói-se a partir do momento em que o público acautela e orienta a sua compreensão para aquilo que o filme pode suscitar, indo ao encontro das questões humanas pelas quais cada um é afectado. Daí que a actividade filosófica, esse trabalho que o espectador é induzido a fazer a partir da análise do filme, acaba por completá-lo e denotá-lo, não só no que respeita a ser acto de filosofar, mas inclusive no de ser *obra* filosófica. O filme pode ser então discurso filosófico ocorrido na enunciação do espectador que sobre ele problematizou e disso dá conta na verbalização que concebe, na medida em que a sua

---

<sup>114</sup> Cf. «[...] film cannot philosophize autonomously, but can make an active contribution to wider philosophical activities». McCLELLAND, Tom, “The Philosophy of Film and Film as Philosophy”, *op. cit.*, p. 20.

enunciação interpretativa comporta problemas e conceitos específicos do património cultural filosófico. Por outro lado, o cinema torna-se o lugar propício à prática desse discurso filosófico, justamente por ser um meio que detém na sua natureza questões fundantes da filosofia, por exemplo, a relação entre o real e a ficção, o sonho e a realidade, a razão e a irracionalidade.

Se esta situação pode ocorrer em todos filmes pela aptidão e capacidade do espectador, a verdade é que ela é mais facilmente localizável em filmes em que o realizador tem um papel de autor, assumindo-se como um criador e não como um instrumentista ou manipulador de recursos.

Ser autor permite marcar singularmente, de forma arrojada e inovadora, o que se pretende dizer ou mostrar. Esta circunscrição obriga a um apoderamento e um modo próprio, único e original de o fazer, condições para alcançar a autenticidade da reflexão.

É verdade que o realizador sueco se inscreve na história do cinema como um exemplo de cinema de autor. Esta categoria de “autor” não será apenas aportada ao contexto estético, mas projecta-se, incorpora-se e define-se também noutros contextos, sejam eles conceptuais, sejam de âmbito pragmático. Como sugere Livingston:

*«A minha proposta para a palavra “autor” é que esta deve ser usada preferivelmente no contexto estético, [...] mas igualmente alguém que envolvendo-se exerce um controle suficiente na realização da obra como um todo»<sup>115</sup>.*

Como se vê, uma coisa não exclui a outra. Pelo contrário, esse “todo” afirmado representa um olhar em direcção à totalidade do que é feito e com consequências que podem ser, em concreto, da ordem do ético, do social e do político.

Sugerido isto, acentuamos a ideia abrangente de “autor”, como «[...] *principal responsável* [...]»<sup>116</sup>, na designação de Melo Ferreira, por toda a construção fílmica. Esta circunstância é muitas vezes relatada na primeira pessoa pelo cineasta sueco. Por

---

<sup>115</sup> Cf. «*My proposal, then, is that the word “authorship” is best used in the context of aesthetic [...] also involves exercising sufficient control over the making of the work as a whole*». LIVINGSTON, Paisley, *CPB*, p. 71.

<sup>116</sup> FERREIRA, Carlos Melo, *Cinema – Uma arte impura*, op. cit., p. 182.

exemplo, em *Lanterna Mágica*<sup>117</sup> ou *Imagens*, bem como em inúmeras entrevistas concedidas<sup>118</sup>, encontram-se descrições de Bergman, de como tudo era centralizado nele e dele tudo partia com vista à concretização do filme.

Quando o autor se apresenta e expande o sentido da sua acção no alargamento cúmplice a outros interventores, o filme por isso alarga-se, tornando-se então integrador. Diz Bergman: «*O criador de filmes recorre a um meio de expressão que interessa não apenas a ele próprio mas a milhões de pessoas [...]*»<sup>119</sup>. Ao ser desta maneira considerado o público, é lícito poder dizer-se que no filme é permitida e deve estar incluída uma outra visão, a do espectador. É perceptível que Bergman considera todos aqueles que vêm cinema e para quem pode estar reservada uma tarefa criativa, já que interpretar é, de um ponto de vista maximalista, criar. Ainda em *Imagens*, o realizador sueco afirma: «*[...] o artista partilha as condições em que vive com as outras pessoas [...] disso tudo resulta provavelmente uma considerável irmandade [...]*»<sup>120</sup>. Por isso, e

---

<sup>117</sup> A título de exemplo e reportado a este livro autobiográfico, escolhemos um excerto do mesmo, na qual Bergman conta ao pormenor as diferentes etapas da realização do seu primeiro filme, *Kris, Crise* (1946). A descrição passa por referências à montagem, ao guião, ao ritmo que o filme deveria ganhar ao distanciar-se do manuscrito, às reacções e manipulação da câmara, e, finalmente, ao significado que atribui ao cinema decorrente do exercício de filmar. Termina este extenso descritivo com a seguinte conclusão: «*[...] filmar é um ilusão planeada ao mais pequeno detalhe, é o reflexo de uma realidade que à medida que os anos vão passando, vai parecendo cada vez mais ilusória*». O “ilusório”, aqui explicitado, afirma que nesse trabalho meticuloso cada vez mais o filme é filme ao distinguir-se do real na sua autonomia e caracterização próprias. BERGMAN, Ingmar, *LAM*, pp. 78-83.

<sup>118</sup> No que respeita a entrevistas, optamos por referenciar uma, que contém uma resposta proferida por Bergman a um estudante, em 1980, no âmbito do primeiro de quatro seminários cumpridos com a presença do realizador sueco e promovidos pela Southern Methodist University, em Dallas. O estudante pergunta a Bergman se ele poderia contar como é que a ideia de um filme nasce e cresce até à sua concretização final. Bergman serve-se do exemplo de *Viskningar och rop, Lágrimas e Suspiros* (1973), para falar desse processo criativo, dizendo que tudo começou com um conjunto de imagens desconexas na sua mente e da necessidade de as ordenar, conferindo-lhes significado. De seguida, passou à fase da escrita, escrevendo imenso sobre «*[...] aquilo que a imaginação e as visões lhe dizem [...]*». A partir daí, tudo estava consumado, no sentido de ter o guião pronto e em condições de poder avançar para o programa de filmagens, com todos os procedimentos técnicos acautelados para um correcto desenvolvimento. O que ressalta na resposta dada ao estudante é justamente a manifestação de um acto criativo sob uma prática de liderança individual, diria mesmo solitária, havendo nesse quadro emocional um trabalho de coordenação ou organização com vista ao progresso e consumação da obra. BERGMAN, Ingmar, *Talking with Ingmar Bergman*, Southern Methodist University Press, U.S, Dallas, 1983, pp. 3-4.

<sup>119</sup> BERGMAN, Ingmar, “Qu’est-ce que ‘faire des films’?” (artigo), *Cahiers du Cinéma*, nº 61 (1956), “O que é fazer filmes?”, *Bergman no Cerco, Cadernos de Cinema*, nº 2 (1963), p. 9 (tradutor do artigo não identificado).

<sup>120</sup> BERGMAN, Ingmar, *BI*, p. 52.

de acordo com esta qualificação, o espectador conta muito, afectivamente, sendo parte constituinte de toda uma significação que, a seu modo, é ainda e sempre construção.

Não há então filme sem *depois*, na medida em que o público preenche e conclui, sob a forma de complemento integrador, a sua efectiva realização. São os espectadores que, imbuídos pela sedução e pela ilusão, arriscam no discurso a sua interpretação do que é visto. Para isso recuperam, nem que seja de forma primitiva, conceitos a desenvolver. Arriscam, fechando este circuito com uma construção mental e discursiva que, não sendo um filosofar sistemático, é um modo de pensar o humano que pode ser estimulado. Se tudo nasce então do olhar criativo do realizador, tudo é completado e ganha exacto sentido na construção reflexiva que fica reservada para o espectador terminar.

Dito isto, em Bergman, mais do que uma ilustração filosófica há uma nova enunciação, que incorpora uma grandeza afectiva e emocional, uma nova linguagem estética, inscrita na imagem e preenchida de conteúdo filosófico em substituição do conceito formal.

A noção de maldade, enclausurada nas diferentes máscaras – que para ela são modos de uma visibilidade encoberta –, é exemplo dessa nova enunciação. Embora esta noção tenha raízes na tradição filosófica, o certo é que ela é uma noção essencialmente visual porque é construída com base daquilo que é percebido e interpretado no decurso do impacto directo com a imagem. No entanto, para a sua explicitação, não podemos ignorar que ela congrega vários entendimentos acerca do mal, obrigando-nos com isso a proceder a uma incursão às diversas abordagens filosóficas a respeito desse conceito. Não significa isso que a maldade seja tão-só sinónimo de mal e que, desse modo, estejamos a reproduzir teorias e controvérsias já conjecturadas. Se assim fosse estaríamos a apostar numa via de mera ilustração para aquilo que as imagens proporcionam. Ora, não estamos perante um conceito que se circunscreve ao conteúdo estabelecido pela noção de mal, estamos sim perante um conceito nascido do filme, do impacto emocional e cognitivo causado pelas sequências de imagens que ditaram uma síntese de significações que transcendem esse mesmo conteúdo demarcado.

A noção de maldade é captada das imagens como sendo aquilo que de mais humano interfere e afecta, estando identificada como uma prática frequente nos

relacionamentos entre as pessoas. É no reconhecimento de que existe um mal-estar efectivo, muitas vezes causado e da responsabilidade de cada um, outras vezes sem explicação, impossível de compreender, que se forma essa totalidade conceptual, a partir das imagens.

Assim, o essencial da questão é que este conceito permite o acesso à compreensão e ao conhecimento, indicando que, pelo filme, não há um renomear conceptual, mas sim uma nova e singular configuração conceptual que diz do humano.

Para se poder chegar a esta conclusão há que retomar uma definição abrangente e “popular” de filosofia, que, embora sujeita a resistências e confrontos, não a invalida como modalidade possível de conhecimento. A este propósito, refere Falzon: «[...] *os filmes têm as suas próprias questões filosóficas a elaborar, a sua própria verdade a revelar, as suas próprias considerações a respeito da condição humana [...] as imagens cinematográficas não são simplesmente ilustração da filosofia*»<sup>121</sup>.

Convém, no entanto, encontrar dentro do próprio andamento da filosofia como progresso e depuração das ideias firmadas na história do pensamento, autores e conceitos que, de modo mais explícito, estiveram próximos de Bergman. Próximos no que reporta à sua visão sobre o ser humano e o mundo, a existência e a morte, o sentido e o absurdo das coisas. Assim, e não excluindo a presença de outras ligações possíveis, será no existencialismo, designadamente com Kierkegaard e Sartre – cujas razões irão ser objecto de análise nos próximos capítulos –, que o realizador sueco encontrará um campo de entendimento conceptual ajustado ao seu trabalho cinematográfico. Dos filósofos eleitos há ainda a salientar os conceitos-chave por eles definidos e que servirão como ponto de partida para uma hermenêutica pessoal, naturalmente susceptível de discussão. Esses conceitos estão estreitados e são fundamento crível do trabalho do realizador sueco, como se provará pelas análises fílmicas. Por outro lado, é importante ressaltar que esta cumplicidade para com o existencialismo é muito datada na obra cinematográfica de Bergman, período temporal que aliás merece, por opção, destaque

---

<sup>121</sup> «[...] *las películas tienen sus propias cuestiones filosóficas a elaborar, su propia verdad a revelar, sus propios vislumbres respecto a la condición humana [...] las imágenes cinematográficas no son simplemente ilustraciones de la filosofía*». FALZON, Christopher, *Philosophy Goes to the Movies*, New York - London, Routledge, 1ª ed., 2002, *La filosofía va al cine*, Trad. Francisco Rodríguez Martín, Madrid, Editorial Tecnos, 2005, p. 18.

nesta tese. Por fim, o surgimento de Camus, como o “terceiro” filósofo a evidenciar. Na verdade, trata-se de ter em conta um existencialismo muito próprio, sobretudo por este ter uma propensão literária ou, dito doutro modo, uma determinada natureza estética que o afecta conceptualmente e que terá seduzido em boa medida, por esse facto, o realizador sueco.

É precisamente de tudo isto que será feita a reflexão dos capítulos seguintes:



## CAPÍTULO 2 – AFINIDADES COM FILÓSOFOS

### 1. Kierkegaard – Os conceitos de angústia e de desespero: presença permanente no interior do ser humano

#### 1.1. Ponto de partida, elucidação conceptual e demarcação do problema em análise

O presente capítulo, que se divide em três pontos abordará, respectivamente, Kierkegaard, Sartre e Camus, pretende mostrar as relações de proximidade entre Bergman e os filósofos indicados. Não se trata, aqui, de excluir outras aproximações de carácter reflexivo, igualmente possíveis, trata-se sim de realçar, de acordo com a intencionalidade temática a justificar e que preside a este trabalho a presença de cada um deles e um ambiente filosófico marcante: o existencialismo

Importa ainda referir que o diálogo a estabelecer entre Bergman com cada um dos filósofos em causa se faz a partir de uma análise centrada em conceitos circunscritos a estes últimos, os quais alcançam uma reconfiguração e entendimento nas interpretações individualizadas dos três filmes escolhidos: *Viskningar och rop*, *Lágrimas e Suspiros*; *Tystnaden*, *O Silêncio* e *Skammen*, *A Vergonha* (1968).

Antes de se chegar à análise fílmica, nesse trabalho de articulação entre a palavra, tendencialmente dominadora, e a imagem, tendencialmente emancipadora, há que proceder, sob o ponto de vista metodológico, a uma clarificação dos conceitos em questão, com o propósito de confinar com rigor a sua esfera de significação.

Iniciemos então este percurso com Kierkegaard. O que está em discussão neste momento é pensar sobre os conceitos de angústia e de desespero<sup>122</sup>, identificando igualmente a aplicação de ambos no cinema de Bergman.

---

<sup>122</sup> Os conceitos em causa, que passarão a ser objecto de análise ao longo deste capítulo, decorrem de uma interpretação livre feita e centrada, sobretudo, nas obras de Kierkegaard: *Begrebet Angest*, *O Conceito de Angústia* e *Sygdommen til Døden*, *O Desespero Humano* | *Doença até à Morte*, respectivamente, na sua tradução francesa indicada na bibliografia.

Terá sido das raízes do protestantismo que a angústia e o desespero, inscritos no pensamento do filósofo dinamarquês, emergiram, entrelaçando-se entre si e manifestando a sua indissociabilidade. Essa atmosfera religiosa fundadora, constituída como pressuposto da teorização de Kierkegaard, assume uma presença clara e muito constante na filmografia de Bergman, da qual já foi dada conta no início desta tese.

O que pretendemos agora demonstrar é que a angústia e o desespero, por exemplo, não seriam formulados ou explicitados se o filósofo dinamarquês e o realizador sueco não tivessem sofrido na sua formação enquanto pessoas, uma influência decisiva da educação e cultura religiosas. Independentemente dos desvios ocorridos e dos afastamentos declarados, nomeadamente em relação a Bergman, a verdade é que há raízes de interpretação e compreensão, assentes nos preceituários do luteranismo protestante, que se enraizaram e condicionaram a sua personalidade e visão do mundo. Kierkegaard, aparentemente mais prosélito e cordato, além de provocar a filosofia pelo lado da supremacia da razão, em polémica aberta com o carácter de sistema que lhe tinha sido atribuído por Hegel, abriu também, com a sua reflexão filosófica, brechas teológicas para com o luteranismo protestante.

Faça-se então um exame aos conceitos em causa, angústia e desespero, no âmbito da filosofia de Kierkegaard, sabendo de antemão que aquilo que importa relembrar são as reconfigurações localizáveis dos mesmos no universo fílmico de Bergman.

Dito isto, estes conceitos provindos e articulados à esfera religiosa estão ainda, para o filósofo dinamarquês, intimamente interligados ao ser humano, em quem definem um modo de existência a que não se pode escapar e que merece uma exploração cuidada. O que interessa a Kierkegaard é essa apetência extrema pela existência, que deslocaliza a centralidade de uma investigação filosófica centrada na razão.

No caso de Bergman, para além desse já referido enquadramento religioso, o enfoque a fazer, indo assim de encontro ao núcleo de interesse conceptual do filósofo dinamarquês, estará na natureza e nos problemas da condição humana, melhor compreendida com a utilização dos dois conceitos a explorar.

Por fim, uma nota de carácter hermenêutico com sinal de abrangência. A interpretação a fazer dos conceitos em causa, não apenas referentes a Kierkegaard, mas também aos outros filósofos em debate, sofre uma intromissão activa por parte daquilo que apreendemos das imagens de Bergman. Na verdade, a significação dos mesmos seria diferente se não estivesse no nosso horizonte um entendimento próprio e uma reformulação de ideias que incorporamos, decorrentes da narrativa fílmica. Por isso, o que é dito acerca da substância dos conceitos tem sempre uma depuração resultante do incitamento das imagens que, de modo claro ou sombreado, confinam a interpretação. O que é interessante neste caso é que as imagens não são ilustrações dos conceitos; elas são, a partir dos seus indicadores capturados e assimilados nessa mistura de emoção e cognição, oportunidade para uma redefinição conceptual e hipótese para a instauração de um novo pensamento. Desta orientação procede e sobressai, naturalmente, o risco de afastamento de interpretações mais consensuais e fiéis ao instituído.

Servem ainda estes conceitos como introdução ao problema fundamental deste estudo e que é a chave para a compreensão da filmografia de Bergman: a centralidade da maldade na prática regular dos comportamentos humanos. Servir de introdução significa, em rigor, que há aspectos contidos nos conceitos que se ligam aos procedimentos humanos conotados com essa dimensão atentatória e negativa que pretendemos evidenciar.

## **1.2. Angústia: tempo de persistência anterior à liberdade**

A noção de angústia, em Kierkegaard, aqui pensada na sua vertente de “angústia subjectiva”<sup>123</sup>, está associada a uma linha de fronteira que traça uma separação que é, simultaneamente, condição e causa para uma pretensa opção. Os atributos imediatos conferidos a essa linha de demarcação são, nas palavras do filósofo dinamarquês, “vertigem” e “abismo”.<sup>124</sup> Ambas as palavras são demasiado fortes e perigosas, já que remetem para uma situação obrigatória e irreversível.

---

<sup>123</sup> KIERKEGAARD, Søren, *K*, VII, pp. 162 e sgts.

<sup>124</sup> Idem, *op. cit.*, p. 163.

Oriunda de um contexto religioso e ultrapassando todas as conotações aí atribuíveis a estas noções, veja-se que na “vertigem” há uma sensação paralisante e mista de temor e de atracção; de idêntico modo, no “abismo”, há a circunstância da inevitável queda aflitiva para um lugar remoto de onde não se pode regressar.

O que mais conta é a angústia enquanto estágio limitado e durável numa unidade temporal precisa. Aí, cada sujeito é posto à prova. Esta, se suplantada, ditará a possibilidade evidenciada ou, em sentido contrário, a sua cabal negação. Kierkegaard diz, por isso, que o possível é o futuro<sup>125</sup>, sendo dramático poder admitir, no preciso acontecimento desse estar à prova a eventualidade de negação desse tempo de devir.

Esta situação, dupla e contraditória, acontece na relação de cada um com o mundo, no acto público em que cada existente é chamado a expor-se e a viver isso de forma partilhada. Confrontando o outro com essa realidade, cada indivíduo contamina-o com a *sua* angústia ou, em direcção inversa, é contaminado ele próprio com a angústia do *outro*.

Este dado é muito perceptível em Bergman, sobretudo nos filmes que evidenciam as experiências conjugais, como *A Vergonha*, *Paixão*, *O Amante* ou *Cenas da Vida Conjugal*, onde a partilha e a proximidade entre os casais servem de motivo àquilo que é mostrado. A vivência da angústia surge então no interior do sujeito em relação, sendo um eco de sofrimento que evidencia o plano da subjectividade tendente a alargar-se numa construção comunicativa desencantada entre seres humanos. Essa vivência, que assenta num sentimento embaraçoso de dor, onde a interioridade de cada um tem que unir configurações tão antagónicas, como o possível com o impossível, o finito com o infinito<sup>126</sup>, acaba por ser manifestada e experimentada, sobretudo, na crueza do estar-se face a face. É aí, nessa crueza, que nasce e cresce a aplicação do danoso, sinónimo de maldade, entre uns e outros como forma constante de convivência.

A questão central não estará, pois, no discorrer sobre o resultado da angústia, ou seja, saber para onde é que ela nos pode levar ou conduzir, mas, em sentido contrário, localizar e compreender o seu surgimento. Por isso, a angústia é a vivência do *antes*, daquilo que se situa na ordem anterior ao accionar da prática da liberdade. Ela

---

<sup>125</sup> Idem, *op. cit.*, p. 190.

<sup>126</sup> Idem, *op. cit.*, p. 188.

condiciona ou, no limite, determina a escolha que irá ter lugar. É importante assinalar esse facto, porque aí, nessa anterioridade, fica ditada uma marca daquilo que pode vir a ser o objecto de escolha. A escolha, além de ter em Kierkegaard um clara conotação moral, constituiu juntamente com outras a afirmação da existência.

Estudar então a angústia, enquanto circunstância inicial, é reconhecer que está criado o preceito de cada um voltar-se sobre si próprio, deparando-se com um estado que oscila entre a realidade do *aqui e agora* e uma outra realidade que, perspectivando-se longínqua, poderá nascer na base de uma opção a fazer, sendo essa opção da ordem do eventual. Daí tornar-se irrelevante ou inútil imaginar uma realidade pós-angústia, isto é, aquilo que se seguirá a esse tempo, já que há um funcionar em círculo e desinteressado pela ocorrência de qualquer ruptura.

Quando se experiencia a angústia subjectiva no relacionamento entre seres humanos aquilo que de forma explícita ou implícita é apontado reporta-se à sua exacta vigência, àquilo que à experiência diz respeito e está a ser vivido nessa ocasião, e não tanto quanto aos efeitos a advir. Esses efeitos projectados já estão para além do tempo de angústia, o qual é como se fosse uma totalidade una, sem espaço futuro e ligado à finitude; sendo, por isso, sinónimo de sofrimento lento e perdurável.

Tudo isto acontece se interpretarmos esse tempo como a experiência forçosa de uma infelicidade assistida, presenciada, de um vazio interior individual que luta para deixar de o ser diante uma relação estabelecida. O que vemos nos relacionamentos, em Bergman, são pessoas munidas de um desejo de reencontro consigo próprias, mas a concretização desse anseio só pode ser testado na ligação com os outros.

O drama da existência passa aqui por um grito de recomposição do *eu* pessoal, feito não na solidão individual, mas cumprido na solidão colectiva. É um tempo de medição de forças entre interlocutores. As disputas que incitam cada sujeito, que fala só para si e para se ouvir a si tendo os outros pela frente, nunca permitirão que cada um se encontre a si próprio na ambiguidade da *comunicação* em curso. Por isso, a angústia, ao ser uma vivência individual egocêntrica perante os outros, é sempre uma experiência e um esboço de afecto votado ao insucesso.

Kierkegaard oferece-nos ainda mais indicadores para o progresso desta interpretação. Assim, a angústia nasce do facto de que «*A liberdade sucumbe nessa*

*vertigem* (da angústia)»<sup>127</sup>. De acordo com a situação de anterioridade da angústia, e embora esta projecte a liberdade como um puro possível, a pressão que essa mesma liberdade exerce sobre o indivíduo acaba por matar à nascença a própria liberdade. Ela, em bom rigor, nem sequer consegue ganhar forma, nem sequer tem oportunidade para ser declarada ou posta em causa. Simplesmente não tem expressão, está suspensa à partida, já que a sua possibilidade é substituída pela manutenção e persistência da angústia.

Essa “vertigem”, por seu turno, acaba por exteriorizar um estado de indeterminação humana, uma profunda indefinição que leva à incompreensão da existência e, pior que isso, faz com que esta fique hesitante, transparecendo continuamente como lugar de risco e de desassossego.

A existência debate-se então com uma dor assimilada, que é a angústia, no decurso da interiorização de uma punição, cujas raízes estão fixadas na tradição cristã. Decorre disso que a liberdade está violentada, ao existir um paradoxo entre o que impôs o motivo dessa dor, a falta, e a hipótese da inculpabilidade. Dito doutro modo, o ser humano depara-se com a ambivalência de ser, simultaneamente, culpado e inocente.

Acresce que essa falta, para agravar ainda mais a tensão da circunstância falta-inculpabilidade, não aponta para uma escolha humana deliberada em nome do mal, de acordo com o postulado no quadro judaico-cristão. O que se verifica é que essa falta, tendo uma causa incompreensível e incontornável, caiu sobre o ser humano, o qual diante da infelicidade sofrida não tem alternativas a não ser coabitar com essa inevitabilidade. Esta abordagem sublinha um aspecto essencial do entendimento da liberdade, justamente porque nesta circunstância jamais poderá existir verdadeiramente escolha. A este respeito, diz o filósofo dinamarquês:

«[...] (a angústia) *corresponde a uma liberdade entravada, em que a liberdade não é livre em si mesma, mas entravada, e não na necessidade, mas nela própria* [...]»<sup>128</sup>.

---

<sup>127</sup> Idem, *op. cit.*, p. 163.

<sup>128</sup> Cf. «[...] *elle est une liberté entravée, où la liberté n'est pas libre en elle-même, mais entravée, et non dans la nécessité, mais en elle-même*». Idem, *op. cit.*, 151.

Há uma inevitabilidade no caso da angústia que extingue qualquer opção que possa ter lugar. Joga-se numa manutenção, numa obstinação em contínuo, num estádio em que a escolha parece não ter condições para emergir. O que prevalece é esse remoer incessante, improdutivo, suportado pela vida fora e unicamente terminado com a morte, afinal a situação em que, na verdade, se passa a ser livre.

A angústia alimenta-se então do desconhecimento persistente, do nada que é ausência, negação e exclusão de qualquer possibilidade que, para deixar de o ser, teria que ter no seu interior algum conhecimento, alguma informação que pudesse veicular uma escolha. A angústia, essa constante tentativa de reencontro de cada um consigo mesmo, cresce por isso na incapacidade de poder pensar o impensado. Cresce diante da absoluta impossibilidade que, se não fosse assim, comportaria em si várias possibilidades.

Assim sendo, se como afirma Kierkegaard: «[...] *o possível corresponde exactamente ao porvir* [...]»<sup>129</sup>, nele, nesse porvir, pode estar indiciado que o possível é o futuro, reportando-se contudo à vigência idealista de uma liberdade não experimentada. Por seu turno, o presente projectado em direcção ao futuro poderia abrir as portas ao possível. Só que, em ambos os casos referidos, por estarmos diante de uma visão imobilizada, o que conta verdadeiramente é uma não visão de futuro, algo demasiado prisioneiro do passado. O possível é a angústia no presente; o futuro é a mera reprodução continuada de um passado que não deixa nunca de ser presente.

Acentua-se desta forma a dimensão de angústia como bloqueio, como um impasse trágico conducente a lado nenhum, onde a existência tem que prosseguir sem esperança, em marcha absurda, até à morte. O possível, sendo um mundo de oportunidades porque tudo está em aberto, absorvido no domínio da angústia acaba por ficar reduzido à constatação de que a existência não é mais do que a relação gerida do ser humano com a sua morte, o único futuro de verdade, mas que se recusa a admitir.

Dito isto, o existir é um trajecto sem qualquer sentido.

Por um lado é uma condenação que vive da tensão gerada pela contradição de uma culpabilidade que é infundada. O ser humano vê-se a braços com uma culpa

---

<sup>129</sup> Idem, *op. cit.*, 190.

originária que não pode ser considerada sua, mas que ao infiltra-se nele provoca o despontar da angústia.

Por outro lado, a realidade da morte comprova esse estado de angústia, tanto mais que, sendo o momento da finitude da existência, vai impor o termo de um projecto que nunca foi e que se viu continuamente impossibilitado de ser.

Em controvérsia com o cristianismo institucional, o certo é que este panorama de indiscutível ruína, cuja compreensão e desfecho negativos dificilmente poderiam ser outros, parece ter servido para animar o filósofo dinamarquês, imbuído de um compromisso religioso como itinerário de salvação. Há uma naturalidade, uma aceitação complacente desta ruína justificada e ultrapassada pelo desígnio reconfortante que é a Fé recebida pela Graça de Deus.

Perante a situação fixada na resistência do *aqui e agora* há que considerar, por seu turno, a eventualidade de um olhar direccionado para o estado precedente à angústia. Diz Kierkegaard, fazendo apelo às suas convicções religiosas vinculadas ao protestantismo luterano: «A angústia é um estado psicológico que precede o pecado, que dele se aproxima o mais possível [...]»<sup>130</sup>. Esta afirmação taxativa, ao trazer a designação “pecado”, introduz uma dimensão indiscutivelmente moral. Somos situados com isso no plano social da transgressão e do dano causado, por parte dos seres humanos, na sua relação consigo próprios e com os outros, enquanto desenlace da angústia sentida. Porém, a angústia não é confundível com o pecado, ela cria tão-somente as condições para que ele se venha a manifestar e dar a conhecer enquanto acontecimento doloroso, de acordo com o filósofo dinamarquês. Essas condições poderão ser, por exemplo, não a acção, fruto de uma escolha a ocorrer *a posteriori*, mas a omissão, dado o carácter de embaraço, de impasse e de inércia vividos na debilidade existencial de que somos agentes.

Pelo contrário, não se descortina em Bergman nada para além do tempo das vivências dos relacionamentos humanos. Se há uma revelação da angústia e uma compreensão deste conceito no que respeita à persistência da dor, à solidão individual vivida com os outros, à extinção da escolha pela impossibilidade do tempo ulterior, a

---

<sup>130</sup> Cf. «L'angoisse est l'état psychologique qui précède le péché, s'en approche aussi près que possible [...]». Idem, *op. cit.*, p. 191.

verdade é que para o realizador sueco a culpa, a sua justificação e o seu significado, bem como as implicações direccionadas para o campo religioso, não estão de todo presentes. Por isso, não há conclusões, não há perspectivas, não há saídas, há apenas o tempo da angústia, demarcado e sofrido, ficcionado pela narrativa fílmica que corresponde ao estabelecimento da vivência humana.

Neste ponto, a angústia em Kierkegaard é remetida para a esfera do religioso; porém, em Bergman, tal situação não é de todo verificável. Efectivamente, em *Lágrimas e Suspiros*, filme escolhido para o tratamento exemplificativo dos conceitos de angústia e desespero, a visão do realizador sueco está centrada na exposição das relações entre os seres humanos, revelando-as na sua autenticidade e integridade, sem qualquer alusão ou interpretação.

### **1.3. Desespero: o tempo de prova da liberdade, de conflito e fim**

Abordemos agora o desespero. Há neste conceito um carácter universal que, de forma idêntica à angústia, atinge a totalidade dos humanos. O desespero não é, nesta ordem de ideias, uma excepção, como muitos possam julgar, mas uma regra<sup>131</sup>.

O filósofo dinamarquês define o ser humano como «[...] *a síntese do finito e do infinito, do temporal e do eterno, da liberdade e da necessidade* [...]»<sup>132</sup>. Essa síntese identifica-se com uma relação de termos opostos, a qual não pode ser vista como a actuação de cada um desses termos em separado. Neste caso, estaríamos perante uma não existência, porque esta cumpre-se na relação dentro da relação estabelecida. Acresce afirmar que o ser humano forma-se nessa dificuldade de gerir e compatibilizar o que é antagónico.

Significa ainda que a relação inicial exposta precisa do ser humano, denotado como *eu* pessoal que, entrando na compreensão desse antagonismo, ousa tentar suplantá-lo. Cada um de nós, ao entrar nesse processo de tentativa de harmonização

---

<sup>131</sup> KIERKEGAARD, Søren, *K*, XVI, p. 184.

<sup>132</sup> Cf. «*L'homme est une synthèse d'infini et de fini, de temporel et d'éternel, de liberté et de nécessité* [...]». Idem, *op. cit.*, p. 171.

desses termos opostos, entra também numa relação com os outros. Estes possuem e partilham connosco as idênticas dificuldades, demonstrando com isso que essa tarefa existencial é construída em rede, confirmando-se assim o seu carácter universal.

O desespero passa então a definir-se como um estágio de desequilíbrio emergente dessa relação de síntese consigo mesma. Essa situação que lida em simultâneo com referenciais opostos é de facto uma luta empreendida pelo *eu* pessoal que tende a ambicionar alcançar uma das polaridades atrás enunciadas, optando por aquela que é presumida conferir maior valor à sua existência. Por exemplo, escolher o eterno é, nessa relação, querer renegar o finito, o que em rigor é renegarmo-nos a nós próprios, uma vez que estamos confinados à realidade dessa natureza. Assim, acabamos por escolher aquilo que é impossível deixar de ser não escolhido, cientes de que isso é um absurdo face àquilo a que estamos determinados.

Contrariamente, em desistência a esse desafio de polaridade, o que sucede é que o *eu* pessoal fica enclausurado, restrito e fechado sobre si. Não se fique com a impressão de que é apenas neste segundo caso de desilusão que tem mais sentido falar de desespero. Kierkegaard aclara este problema ao garantir que o desespero está exactamente no tomar o pulso à “discordância”<sup>133</sup>. O desespero está na disputa, bem como na incapacidade de obtenção da síntese, por isso, ele é para Kierkegaard uma “doença mortal”, significando essa expressão que o ser humano não morre do desespero, mas morre nele, uma vez que na existência jamais consegue resolver essa disposição de contrários.

O desespero deve ser compreendido no prolongamento da angústia. Se a angústia antecede a liberdade, então, nesta ordem de ideias, o desespero sucede à liberdade, ou seja, admitindo a concretização da escolha, acontece que não é por ela ter sido feita que a polaridade a que a existência está instigada foi resolvida. Simplesmente, a liberdade ocorreu, mas a realidade existencial manteve-se inalterável.

Sendo assim, o desespero, neste plano definido por Kierkegaard, tem uma conotação de proximidade, de circunstância inerente a nós, com a qual devemos e temos que saber lidar. Esse carácter vigente pertence-nos. «*O desespero está portanto em*

---

<sup>133</sup> Idem, *op. cit.*, p. 174.

*nós*»<sup>134</sup>, declara Kierkegaard. É um verdadeiro círculo vicioso de que não nos livramos. O nosso autoconhecimento mais exigente vive dessa adversidade, por isso o desespero é consciência e reflexão. Ora o conhecimento produzido a partir de cada um e que activa o desespero propõe para a existência três possibilidades: escolher ou não escolher; escolher na direcção daquilo que está conotado com a forma de vida orientada para uma dimensão gratificante e, por último, escolher na direcção do entrincheiramento como antevisão de um inevitável malogro.

Neste sentido, o desespero, independentemente das possibilidades atrás formuladas, parecer ficar por demais ligado ao fracasso. As discordâncias surgidas interiormente, aquando das opções em curso, acabarão sempre por fazer transparecer a condição da existência, submetida que está aos limites da compreensão humana e da inevitabilidade da morte. O desespero é a aceitação do fracasso que está inscrito no conviver com esta forçosa forma existencial.

No desespero, em Kierkegaard, o ser humano quer libertar-se do seu *eu* pessoal<sup>135</sup>. Não há subterfúgios possíveis, há que aceitar na existência essa realidade de sermos prisioneiros de nós próprios, cientes de que, e de acordo com as palavras do filósofo dinamarquês: «[...] *o desespero, verme imortal, fogo inextinguível, não devora a eternidade do eu, que é o seu próprio sustentáculo*». <sup>136</sup> O “libertar-se” é uma tarefa então irrealizável. É a aposta na ficção, traduzida na infundada oportunidade de cada um poder exceder-se, de cada um ousar sair do seu núcleo coeso de reconhecimento de si, de simular a desintegração individual com vista a uma nova organização desejada, mas continuamente frustrada.

Mas se cada um é o artífice da sua própria existência, o certo é que ela, ainda assim, teima em ser tendencialmente absurda, porque se alimenta de modos paradoxais de viver e acreditar. Por exemplo, julgar como admissível que o impensável e o irrealizável venham a desenvolver-se, no interior ou a partir, respectivamente, do

---

<sup>134</sup> Idem, *op. cit.*, p. 174.

<sup>135</sup> Idem, *op. cit.*, p. 176.

<sup>136</sup> Cf. «[...] *le désespoir ne peut consumer l'éternel, le moi qui est au fond du désespoir dont le ver ne meurt point, dont le feu ne s'éteint point*». Idem, *op. cit.*, p. 176.

pensável e do realizável. O desespero está, verdadeiramente, em conviver com a insuportável sensação nascida da confirmação dessa impotência. Este quadro, convertido na contínua vontade de transcendência, de superação ou ruptura, de sair das amarras físicas que a existência impõe, pode direccionar-se para situações-limite, como é o caso da experiência da loucura.

Esta experiência extrema e traumática é-nos mostrada por Bergman, com implicações explicativas no campo psicológico, em especial no domínio psicanalítico<sup>137</sup>. Menciono, a respeito dos desequilíbrios psíquicos, dois filmes de Bergman: *Ansikte mot ansikte*, *Face a Face* (1976) e *Aus dem Leben der Marionetten*, *Vida das Marionetes* (1980). No primeiro, é mostrado o processo de desequilíbrio da psiquiatra Jenny Isaksson (Liv Ullmann) que, ensaiando uma tentativa de suicídio não consumado, se recolhe em casa dos seus avós, uma metáfora da raiz de si, defrontando-se nesse ambiente, simbolicamente da sua pré-existência, com o falhanço da sua vida pessoal e profissional. No segundo, o processo de desequilíbrio recai sobre Peter Egermann (Robert Atzom) que assassina uma prostituta no desejo de assassinar a sua mulher. Este acto tem significação de desequilíbrio, porque antes e depois do ocorrido há sequências fílmicas de declarações comprometedoras proferidas pelo psiquiatra, pela mulher, pela mãe e pelo sócio homossexual que nos induzem a entrar nessa atmosfera perturbante. Dessa existência sofrida e encerrada sobre si própria, sem saídas, diz Bergman:

«[...] *Peter encontra-se profundamente mergulhado nesse tipo de existência. Dorme agarrado ao velho urso da sua meninice, joga xadrez com um*

---

<sup>137</sup> A este propósito tenha-se em atenção o controverso texto de Guido Aristarco (pp.117-148), *Los gritos y los sussuros, diez lecturas críticas de películas*, com tradução editada em 1996 pela Universidade de Valladolid, que procura, tomando como referência central de análise *Viskning och rop, Lágrimas e Suspiros*, fazer uma exploração deste filme estabelecendo um verdadeiro diálogo entre Freud e Jung, no que respeita a questões conceptuais defendidas por cada um. Por exemplo, e particularmente em relação a Jung, Aristarco apresenta a tese de que, em Bergman, está presente o controverso “motivo quaternário”, proposto pelo psicoterapeuta suíço, ao afirmar que a totalidade do indivíduo se faz de antagonismos, cujo significado, em rigor, se traduz no resultado do ajustamento de partes conflituosamente diferentes. De facto, segundo Aristarco este polémico ”motivo”, está patente em *Lágrimas e Suspiros*, quer no universo masculino (Fredrik, Joakim, David + Isaak,), quer no universo feminino (Karin, Maria, Anna + Agnès) - (Cf. p. 138 da obra acima referida), com as respectivas correspondências em cada uma das personagens representadas. Para além da especulação discutível que se possa elaborar, já numa linha de fronteira no que concerne à reflexão filosófica mais comumente aceite, é no entanto interessante olhar para esta sugestão interpretativa. Trata-se assim de construir eventuais correlações significantes num circuito de cumplicidades entre as personagens, na base daquilo que as caracteriza individualmente nos seus respectivos universos: masculino e feminino, chegando à conclusão de que há, sob o ponto de vista de um arquétipo de ser humano, uma integralidade possível de ser construída e alcançada.

*computador, e, todas as manhãs, alisa a coberta da cama durante meia hora»<sup>138</sup>.*

No trabalho fílmico do realizador sueco é, pois, perfeitamente reconhecível até onde cada *eu* pessoal pode sentir ou mesmo sofrer, em matéria de desespero, quando confrontado com as polaridades em discórdia, e respeitando a terminologia do filósofo dinamarquês: a necessidade e a liberdade, o finito e o infinito, o temporal e o eterno.

A propósito desta radicalidade constante impregnada no mais fundo dos seres humanos, diz Kierkegaard: «*Sem a eternidade em nós próprios não poderíamos desesperar*»<sup>139</sup>. O que se pode observar, em suma, é que estas polaridades inconciliáveis e sempre em conflito, influenciando a prova individual da escolha, ditam comportamentos e estados de espírito que afectam a qualidade da existência humana. Assim se esclarece que a vida individual possa ser na prática, psicologicamente falando, uma redenção ou um inferno. Estas situações extremas, exageradas ao limite, sobretudo quanto ao grau de sofrimento interior são igualmente identificáveis em personagens de Bergman, como será provado no parágrafo seguinte.

O desespero, em Kierkegaard, aparece também associado à sua própria ignorância. Só que esse desconhecimento, assumido ou não, não melhora ou evita o peso de uma realidade opressora. Torna-se vulgar que esse mal-estar não seja nomeado, reconhecido ou esclarecido, mas ele existe e afecta sem ter nome: é a forma usual como cada sujeito age, convencido que o melhor é não querer saber de si, dos outros e do mundo, numa total apatia ou indiferença. Apenas o imediato, o efémero e a anuência à alienação contam. Diz, a este propósito, o filósofo dinamarquês:

*Que importa pois que o desesperado ignore o seu estado, se nem por isso deixa de desesperar? Se esse desespero é desvario, a ignorância ainda o torna maior: é estar ao mesmo tempo desesperado e em erro»<sup>140</sup>.*

---

<sup>138</sup> BERGMAN, Ingmar, *BI*, p. 218.

<sup>139</sup> Cf. «*S'il n'y avait en l'homme rien d'éternel, il ne pourrait aucunement désespérer*». KIERKEGAARD, Søren, *K*, XVI, p. 179.

<sup>140</sup> Cf. «*Ainsi, peu importe que le désespéré ignore que son état est le désespoir; il n'en est pas moins tout aussi désespéré. Si le désespoir est égarement, l'ignorance de ce fait s'ajoute simplement à l'erreur où l'on est*». Idem, *op. cit.*, p. 201.

Essa ignorância torna-se em factor de ampliação do desespero, porque adia, esquece e encobre. É a sua manutenção no desconhecimento.

Conclua-se por ora que, em Bergman, o desespero se confirma principalmente na particular circunstância em que a opção, ela própria, se afunda na contradição de uma escolha que, aspirando a ser livre, não pode deixar de ser necessariamente aquela e não outra. A morte provocada ou suicídio, no limite, evidencia essa realidade.

#### **1.4. Angústia e desespero em análise: um itinerário conceptual em *Viskningar och rop, Lágrimas e Suspiros***

Dando seguimento à estratégia metodológica adoptada, foquemo-nos neste parágrafo em *Lágrimas e Suspiros*, de Bergman, aplicando neste filme o que atrás foi dito dos conceitos de Kierkegaard.

Porém, desde já uma ressalva: esta transposição não visa apresentar, com a desmontagem hermenêutica do filme, uma simples ilustração dos conceitos em abordagem. O que importa com o filme, de facto, é redefinir o interior desses conceitos. Para isso há que muni-los, não tanto com o tipo de reflexão que é feito em exclusivo pela palavra, enquanto elemento abstracto e orgânico de construção discursiva e filosófica, mas com as virtualidades implantadas e decorrentes das imagens em movimento convocadas para a reflexão.

Essas virtualidades reportam-se ao reconhecimento de que no visível imediato – aquilo que o olhar apreende directamente – há um extenso domínio a explorar muito para além desse *palpável*. Nele cabe e descobre-se a fusão do racional com o afectivo. Ele é possuidor de condições para receber e operar memórias, sensações, interpretações claras ou obscuras e fazer dessa diversidade complexa uma narrativa disponível para poder ser comunicada.

*Lágrimas e Suspiros*, considerado um filme centrado no feminino, confidencia-nos o drama de quatro mulheres que assistem e se envolvem na doença, sofrimento e morte de uma delas. São três irmãs, Karin (Ingrid Thulin), Maria (Liv Ullmann) e Agnès (Harriet Andersson). Esta última, em sofrimento terminal, supostamente vítima

de cancro<sup>141</sup>, habita com Anna (Kari Sylwan), a empregada desde há muito, uma requintada casa de família do século XIX, totalmente preenchida no seu interior pela cor vermelha<sup>142</sup>. Por isso, a casa é a alma, o lugar reservado, de profundidade e segredo, que alberga e onde nascem os mais íntimos pensamentos e acções humanas.

A história apresenta-nos então as duas irmãs, Karin e Maria, em visita solidária à terceira, Agnès, agora a proprietária da casa. Estão ali para a socorrer e, por isso, têm que participar naquele imenso sofrimento. Igualmente a empregada, Anna, está comprometida com a assistência e auxílio a dar à doente em agonia.

No quadro narrativo do filme, intercalado entre o sonho e a realidade, as quatro mulheres contam os seus dramas de vida, permitindo com isso identificar a configuração das suas respectivas existências. A elas correspondem em paralelo a presença efectiva de quatro homens, Fredrik, o marido de Karin (Georg Ählin), Joakim, o marido de Maria (Henning Moritzen), David, o médico e amante de Maria (Erland Josephson) e o Pastor Isaak (Anders Ek), que estão na periferia da importância existencial centrada no feminino, mas que intervém na construção da diegese.

O filme começa e acaba no exterior do lugar da casa, com imagens de um amanhecer evidente e de um entardecer indefinido, respectivamente. Este contraste é relevante para enquadrar as vivências que sob ele habitam e se vão desenvolver. Contudo, ambas as amostragens da natureza são breves, pois todo ele é dominado por uma vivência interior, de dentro da alma. Deste modo, *Lágrimas e Suspiros* é uma viagem ao interior da alma, apreendida esta como o habitat preferencial da angústia e do desespero, já que de comum ambos têm o facto serem vivências interiores, singulares e apenas partilháveis para a afirmação em conjunto de uma solidão íntima.

---

<sup>141</sup> Não há nenhuma indicação dada por Bergman de que Agnès sofra de uma doença cancerígena. A hipótese que levanto prende-se com a correspondência entre o aspecto humano desta doença e o que acontece no filme. Efectivamente, nós estamos perante uma doença que se caracteriza, não pelo isolamento do doente em relação aos outros, mas pela ligação e presença destes. Assim, no filme, por um lado, observamos uma visível degradação física; por outro - porventura o mais importante -, assistimos a uma aproximação em permanência, a um acompanhamento revezado, a uma vivência partilhada do sofrimento, situações que afinal assinalam, na maior parte dos casos, o modo como o doente e quem dele está perto lidam com esta doença.

<sup>142</sup> Para Bergman a cor vermelha significa o interior da alma. Esta alusão é contada, pelo próprio, sendo uma memória marcante de infância do realizador sueco. BERGMAN, Ingmar, *BI*, p. 90.

Por que razão *Lágrimas e Suspiros* é um filme em que o desespero e a angústia, definidos por Kierkegaard estão presentes?

Desde logo é um filme onde a narrativa é trabalhada tendo como terreno predominante a doença e a morte. Embora Kierkegaard tenha uma perspectiva de que a angústia e o desespero são conceitos intrínsecos à condição humana, defende-se que os mesmos alcançam pleno sentido neste quadro de existência superlativa, de existência que vê no seu horizonte temporal a inclusão da doença e da morte. Os pressupostos constitutivos da existência e, nessa ordem de ideias, os conceitos em causa tornam-se melhor enunciados, pensados e sentidos, nesta circunstância especial de maior exigência quanto ao sentido e demonstração da presença do existir.

Por outro lado, *Lágrimas e Suspiros* é – foi já dito – um filme vivido em espaço fechado. Todo ele é quase vivido entre paredes, no interior da casa, no interior da “alma”, um terreno arriscado de tensão e fértil para o crescimento da angústia e do desespero, porque os dois conceitos estão submersos no nosso interior.

Ao mesmo tempo que o pecado e a culpa espreitam, proporcionam que exista, mesmo afastada, uma ambiência religiosa que participa no estado psicológico de degradação humana. Para Bergman, a culpa é esvaziada naquilo que ela tem de acepção decorrente do pecado. Ela é uma espécie de normalidade existencial que, embora ambígua pelo mal-estar sentido, isenta o humano de qualquer responsabilidade moral. Quanto ao pecado, ele desaparece das consciências e as acções implementadas estão desimpedidas e facilitadas, executam-se não tendo no plano ético quaisquer balizamentos. A normalidade do acidental combina-se, no plano das condutas, com a ordem de que “tudo” pode ser possível. Não há limites, nem fronteiras, apenas o domínio do que sucede, facticidade pura. É esse o corte com um apego religioso de Kierkegaard.

O filósofo dinamarquês apresenta-nos, na construção dos conceitos de angústia e desespero, a noção central de “eu”<sup>143</sup> como uma relação de polaridades, que se volta sobre si própria e reclama uma interioridade. Essa viagem sobre cada um é motivo de conhecimento e ponto de partida para tudo o que possa vir a verificar-se. Seja

---

<sup>143</sup> KIERKEGAARD, Søren, *K*, XVI, p. 171.

conhecimento, como resultado de uma autodescoberta, seja acontecimento, como palco das vivências, o certo é que esse “eu” está enfatizado e é determinante, pois dele tudo procede. Este é o enquadramento para a formação de cada um enquanto identidade em correlação. Neste sentido, cada uma das personagens presentes em *Lágrimas e Suspiros* – com particular destaque para as personagens femininas – revela-nos essa individualidade privada num jogo de correspondência com outras.

Em cada vivência transcrita por intermédio das imagens não há referências de construção conjunta de existências, feitas numa repartição de sentimentos ou emoções, apenas cada uma reflecte sobre a sua própria interioridade. No limite, essa interioridade converte-se em solidão inevitável. Por isso, Karin, Maria, Agnès e Anna cresceram sozinhas, cada uma delas à sua maneira, segundo os relatos episódicos das suas vidas que o filme nos traz, trocando o valor que as suas individualidades poderiam oferecer pela condição de estarem sós, retendo, as duas primeiras, o pior que tem esse “voltar-se sobre si próprio” kierkegaardiano. O mundo que exibem está pois confinado ao egoísmo, à mesquinhez, ao fingimento e à intolerância.

Contrariamente, em Agnès e em Anna, essa interioridade assume-se como salvífica. Trata-se de uma proposta para sustentar a oscilação de polaridades que a vida em si comporta. Com Agnès, há um caso exemplar de fé e esperança, fazendo da doença e da sua morte física um abraço para com a transcendência. Há para com a divindade uma tranquilidade humana saída do sofrimento, que é sempre na existência a aceitação da impossibilidade de superar o desespero, tal como foi concebido por Kierkegaard:

«[...] o desespero é portanto a “doença mortal”, esse suplício contraditório, essa enfermidade do eu: eternamente morrer, morrer sem todavia morrer, morrer a morte. Porque morrer significa que tudo está acabado, mas morrer a morte significa viver a morte»<sup>144</sup>.

---

<sup>144</sup> Cf. «[...] le désespoir est la maladie à la mort, cette torturante contradiction, cette maladie du moi qui consiste à mourir sans cesse, à mourir sans mourir, à mourir la mort». Idem, *op. cit.*, p. 176.

Com Anna que, nas palavras de Thi Nhu Quinh Ho: «[...] *constitui a personagem central do filme pela sua presença que pontua na maioria das imagens*»<sup>145</sup>, essa interioridade profunda, feita de um silêncio quase permanente, manifesta-se na sua afectividade e no cuidado para com o tormento de Agnès. Anna é a omnipresença que significa a afectividade e o cuidado juntos; a primeira é uma predisposição que antecipa e marca o estar; o segundo é a prática da compaixão perpetuando o estar.

Nesta óptica positiva, contrastando com a leitura de uma maldade generalizada praticada pelo ser humano, rasga-se um horizonte de confiança, fazendo-nos acreditar na capacidade última, nessa reserva escondida que todos nós ainda possuímos. Essa propensão para agirmos em nome da humanidade transfigura-nos para um plano de quase impossível execução.

Esta visão de esperança no ser humano, reportada aqui em particular à entrega e dedicação de Anna, é o retorno à ideia proferida por Bergman em entrevista ao *Le Point*<sup>146</sup>, tendo a mesma sido refirmada posteriormente em diversos contextos.

Num documentário realizado pela televisão pública sueca<sup>147</sup>, o cineasta sueco, em conversa com Marie Nyneröd e aludindo ao filme de Liv Ullmann, *Enskilda Samtal, Confissões Privadas* (1996), cujo guião é de sua autoria, lembra o que o clérigo Jacob profere (Max von Sydow) a Anna (Pernilla August), como sendo a solução encontrada para o problema que transporta ao longo da vida, e que Bergman aclara como “os aspectos religiosos da minha obra”<sup>148</sup>:

---

<sup>145</sup> Cf. «*Elle constitue le personnage central du film par sa présence qui ponctue la plus grande partie des images*». Thi Nhu Quinh Ho, *La Femme dans l'Univers bergmanien*, *op. cit.*, p. 75.

<sup>146</sup> BERGMAN, Ingmar, “L'Allemagne, La sagesse... Dieu... La Liberté...” (entrevista), *op. cit.*, p. 197.

<sup>147</sup> BONNIER, Vera, *Bergman och Fårö*, 2004, 00:37:15 - 00:38:40 [duração: 58 minutos]. Este trabalho documental foi produzido, em 2004, pela cadeia pública de televisão sueca (STV) para evocar o octogésimo quinto aniversário de Bergman. Trata-se de uma série televisiva de três episódios: *Bergman och Filmen*; *Bergman och Teatren*; *Bergman och Fårö*. Todos os episódios são intimistas e, assim, muito ricos no plano da sinceridade e da efectividade. Bergman expõe-se abertamente, desfazendo equívocos, mitos e preconceitos alimentados ao longo de anos. O cineasta sueco faz, pois, um balanço da sua actividade no cinema, no teatro e, finalmente, da sua relação existencial com o mundo, a partir da emblemática ilha da região da Gotland, *Fårö*, onde optou por viver os últimos anos da sua vida de modo solitário e afastado do mundo. Assinale-se que o excerto acima aludido reporta-se ao último episódio emitido da série.

<sup>148</sup> *Idem*, *op. cit.*, 00:38:52 - 00:39:32.

*«Não digas essa palavra "Deus". Diz "O Santíssimo". Em cada pessoa está a santidade do homem. Todos os demais são atributos... máscaras, manifestações, enganos. Não se pode calcular ou capturar... a santidade do homem. Ao mesmo tempo é algo a que nos podemos segurar... algo muito concreto, até a morte. O que acontece depois é um mistério. Só os poetas, os músicos e os santos... dão-nos espelhos pelos quais podemos buscar o insondável. Eles têm visto, conhecido e compreendido. Não totalmente, mas através de fragmentos. A mim conforta-me pensar na santidade do homem... e na vastidão misteriosa que nos rodeia. Ouve, Anna. O que eu te digo, não é só uma metáfora, é a realidade. E inscrita na santidade do homem está a verdade»<sup>149</sup>.*

Para além da tranquilidade obtida no âmbito religioso, o que é fundamental sublinhar é a visão de ser humano, associando-o ao divino numa significação de tolerância, amparo e compaixão. Por isso, o que está em causa é encontrar o humano no humano, no sentido de descobrir nele um ser ainda não completamente desfeito, o qual tenderia a aproximar-se dos outros e do mundo, para partilhar e não para restringir, ou, como declara o poeta Eugénio de Andrade, pronunciando um apelo universal para esse reencontro improvável: *«É contra a ausência do homem no homem que a palavra do poeta se insurge, contra esta amputação no corpo vivo da vida que o poeta se rebela»<sup>150</sup>.*

---

<sup>149</sup> ULLMANN, L., *Enskilda Samtal, Confissões Privadas*, 1997, 00:30:10 - 00:31:26 e igualmente no título de Bergman a seguir indicado.

Cf. *«No digas la palabra "Dios". Di "la Santidad". La Santidad del Hombre. Todo lo demás son atributos, ropajes, manifestaciones, tentativas, desesperaciones, rituales, gritos angustiados en la oscuridad y en el silencio. Tú no puedes calcular ni abarcar nunca la Santidad del Hombre. Al mismo tiempo es algo a lo que atenerse, algo muy concreto. Hasta la Muerte. Lo que ocurre después está oculto. Pero una cosa es cierta: estamos rodeados de acontecimientos que no captamos con nuestros sentidos pero que influyen en nosotros incesantemente. Son sólo los Poetas, los Músicos y los Santos quienes nos han acercado espejos de lo Inasible. Ellos han visto, sabido, entendido. No en su totalidad, pero sí en trozos. Para mí es consolador pensar en la Santidad del Hombre y en la misteriosa Inmensidad que nos rodea. Esto que te estoy diciendo no es ninguna metáfora, es la realidad. Inscrita en la Santidad del Hombre está la Verdad. No se puede atentar contra la Verdad sin acabar mal. Sin hacer daño».* BERGMAN, Ingmar, *Enskilda Samtal*, Stockholm, Norstedts Förlag, 1996, *Conversations Íntimas*, Trad. Marina Torres, Barcelona, Tusquets Editores, 1998, p. 37.

<sup>150</sup> ANDRADE, Eugénio, *Poesia e Prosa [1940-1980] / Rosto Precário [1960-1980]*, Porto, Limiar, 1985, p. 390.

É fundamental, no âmbito desta tese, centrada prioritariamente na justificação de que a ideia dominante de Bergman passa pela carga negativa que atribui ao ser humano, enquanto arquitecto e praticante de dano, poder assinalar esta abertura de esperança. Por outro lado, embora *Lágrimas e Suspiros* seja um filme de reflexão acerca da morte, não deixa, pela própria bondade existente quer em Anna, quer em Agnès, de reconhecer a presença de uma possibilidade de auto-revelação da dignidade humana. Por isso, se *Lágrimas e Suspiros* é um filme sobre a angústia e o desespero, não é, no entanto um filme desesperado<sup>151</sup>.

Recuperando o conceito de angústia, em Anna, ele está imputado principalmente à prevalência do passado, enquanto aspecto que inviabiliza a liberdade e confere uma directiva condicionante para o seu agir. Trata-se da morte da sua filha pequena, ocorrida há anos atrás, levando-a a conviver com essa memória, fazendo da sua existência um constante recapitular e uma aceitação silenciosa do projecto humano que lhe está confiado. Em concreto, na noite derradeira em que Agnès está em agonia, Anna levanta-se para a socorrer ao escutar um choro de criança. O que a move é exactamente esse reviver de uma experiência sonora longínqua e significativa, inicialmente em sonho, depois no mundo real pela afectuosidade que tem por Agnès.

Essa experiência sonora que alerta Anna é a metamorfose do nosso olhar em audição. Os olhares de Karin e Maria ficam petrificados quando Anna, no corredor de passagem, e seguindo a proveniência do choro, passa a sua mão pelo rosto das irmãs que não reagem. Também o nosso olhar fica sem ver. Estamos interrompidos pela imagem que deixou de o ser. Uma espécie de antecipação do que sucederá com a morte. Vemo-nos a nós; é um olhar sobre o nosso olhar, o qual, por sua vez, deixou de ver.

Retomemos agora as polaridades que constituem a estrutura do ser humano, na perspectiva de Kierkegaard: infinito e finito, temporal e eterno, liberdade e necessidade<sup>152</sup>. Se atendermos a este vai e vem existencial, que exige de cada indivíduo a aceitação do risco, podemos verificar a sua presença nas várias narrativas que a seguir serão referenciadas.

---

<sup>151</sup> AMIEL, Mireille, “Au seuil de la vie” (artigo), *Cinéma 73*, nº 181 (1973), p. 38.

<sup>152</sup> KIERKEGAARD, Søren, *K*, XVI, p. 171.

Tome-se o caso de Karin. Casada com um diplomata, mais velho do que ela, nunca encontrou nessa relação um significado para o preenchimento da sua vida. A angústia que sente está no estágio anterior à liberdade, nessa suspensão que a faz permanecer num propósito vantajoso para o crescimento do egoísmo, da raiva, da agressividade, mas desfavorável ao crescimento da afeição. Por seu turno, o desespero manifesta-se nela num estágio posterior à escolha feita, ou seja, na continuidade dessa acção surge um desequilíbrio entre aquilo que ela é e aquilo que desconhece vir a ser. Um desequilíbrio entre a vida que tem tido e uma outra ideal a que, eventualmente, nunca teve ou terá acesso. Essa circunstância traduz-se num mal-estar íntimo, voltado sobre o *eu* pessoal, instalado no seguimento da acção concreta em que Karin escolheu quebrar um copo com vinho e levar para o leito conjugal um vidro que servirá para a sua automutilação genital e exposição da dor como prazer sofrido diante do marido. Um espectáculo situado, pela crueldade com que é visível, no limite da existência. A verdadeira acepção de desespero, de acordo com a significação dada por Kierkegaard, está então na destruição de si próprio<sup>153</sup>, uma destruição que nada resolve, que nada altera e faz perdurar essa mortificação que não tem cessação.

O acto de Karin, que é em si um acto desesperado, está envolto num simbolismo religioso, uma vez mais, pois Bergman utiliza este vínculo para melhor situar e frisar o problema. O desespero tem o seu início simbólico na “ceia”, o jantar com o marido; o “vinho” vertido sobre a mesa irá então ser “transformado” em “sangue”, resultando como um importante elemento metafórico do anúncio do acto a praticar. Um “sacrifício” que, ao procurar introduzir a dimensão sagrada, vai negá-la, conferindo-lhe uma direcção totalmente contrária no acto praticado por Karin. A intenção estaria, assim, no reavivar o quanto o ser humano pode afastar-se em dignidade e destruir-se na desumanidade.

Fixemo-nos ainda na personagem Karin, numa focagem ao relacionamento que ela tem para com a sua irmã Maria. Esta última ensaia uma aproximação. Karin, por seu turno, recordando lembranças trazidas pela memória, mantém-se num estágio de recusa, de conservação e numa atitude de distanciamento e de sustento da insensibilidade. É o

---

<sup>153</sup> Idem, *op. cit.*, 176.

impasse, a escolha pela não escolha, a escolha que se nega a si própria, o advento da liberdade. É esta a sua angústia. Esta frieza acessível para todos nós é, no entanto, quebrada. As imagens que se seguem não são afinal as palavras que preenchem a nossa visão. Instala-se um diálogo silencioso mostrado pelas imagens, uma vez mais um antagonismo absurdo. É nesse fundo de voz humana sem som que surge a música de Bach<sup>154</sup>. A opção por “Sarabanda” da *Suite nº 5 para violoncelo solo* que Bergman nos oferece corresponde aqui à suspensão da angústia de Karin e à nossa própria suspensão até à vinda, mais tarde, do desespero. E ele virá no exacto momento em que Maria, indiferente a Karin, deixa que esta se sinta abandonada ou mesmo traída, na sequência do acto de liberdade de que tinha feito uso: a escolha pela aproximação. Novamente o sabor amargo do desespero, e de acordo com Kierkegaard, enquanto marca da existência consumada no remate da liberdade. Desespero por não estar no exterior, na antecâmara da actuação, mas por estar assente no interior do dano provocado e sentido, cuja tradução está na sua modalidade de abandono.

O desespero de Karin, a que me tenho referido, tem o seu prenúncio no gesto de agressão para com Anna, no seu quarto e antes da automutilação. Esse gesto indica uma escolha deliberada, fundada na ofensa cega e na violação do respeito humano. Anna, por seu turno, não responde e contem-se, é essa a sua angústia escorada na retenção, no impasse em reagir. Quando Karin lhe pede desculpa, ela recusa, deixando transparecer, da parte de Bergman, uma discutível questão de natureza ideológica, ou seja, a subordinada não se verga e resiste perante quem tem poder sobre si. Ou não será isso?

---

<sup>154</sup> A música de Johan Sebastian Bach está presente nos seguintes filmes de Bergman: *Såsom i en spegel, Em busca da verdade; Tystnaden, O Silêncio; Persona, A Máscara; Vargtimmen, A Hora do Lobo* (1968); *Skammen, A Vergonha; En passion, Paixão, Viskningar och rop, Lágrimas e Suspiros; Höstsonaten, Sonata de Outono*, (1978); *Saraband*, (2003). Face à situação apresentada, podemos concluir que a presença da música do compositor barroco corresponde, maioritariamente, ao período fílmico da década de 60 do século passado, tendo este facto um significado importante: a música de Bach assume-se como um contraponto necessário à inquietação e ao desalento. É a resposta da arte como alternativa de ânimo à negatividade e ao mal-estar instalado nas relações entre as pessoas, o qual é revelador de um descrédito generalizado nos seres humanos e em Deus.

Bergman tem uma relação muito especial com Bach, no que respeita ao reconhecimento da qualidade redentora da sua música. O cineasta sueco refere, em *Lanterna Mágica*, que ficou muito impressionado ao ter tido contacto com o diário do compositor alemão, designadamente a uma alusão deste, que, regressando de uma viagem e tendo tido conhecimento da morte da sua mulher e de dois filhos dos seus filhos, durante a sua ausência, teria proferido: “*Deus meu, faz com que eu não perca a alegria que há em mim*”. BERGMAN, Ingmar, *LAM*, p. 51.

Ou será antes uma questão remetida para uma teimosia infantil, simplesmente de orgulho e de amor-próprio?

A angústia de Maria e de David, o médico e seu amante, está bem patente na conversa havida entre ambos<sup>155</sup>, diante do espelho do quarto que passa a acolher a deslealdade a perpetrar. Essa conversa de acusação mútua, onde os dois se violentam verbalmente, testemunhada pelo espelho que os torna em duplos de si mesmos, é marcadamente moral por estarem implícitos juízos a valores e a condutas.

Pouco importa, naquele contexto, o histórico daquelas duas personagens. De facto, eles já não são inocentes que desejam dar o “salto” ingénuo. A angústia vivida neste quadro moral propende para o erro, tornado consciente pela força da habituação, para o falhanço sem emenda possível do projecto humano. O que conta é que a angústia vai estabelecer-se na ocasião que antecede a ousadia face ao interdito, que inquieta e obriga, na manhã seguinte, Maria a fingir a Joakim. Ela não consegue esconder, inclusive para nós, o sentimento de culpa que carrega, mas que a todo o custo quer disfarçar.

Observe-se agora a oração de encomendação da alma de Agnès, proferida pelo Pastor Isaak<sup>156</sup>. Onde estão a angústia e o desespero nesse texto?

---

<sup>155</sup> Transcreve-se agora, extraído do guião do filme, o diálogo entre David e Maria. É uma conversa perversa, feita de rancores e exemplificativo de duas pessoas que agem em função do seu próprio egoísmo. Recorro a ela já que o seu contexto é propício, servindo para a validação religiosa e moral dos conceitos desenvolvidos por Kierkegaard.

«[...] *Vês a tua imagem no espelho? És bela. Talvez mais bela do que há uns anos. Mas algo mudou e quero que o vejas. Os teus olhos lançam olhares calculistas. Antes olhavas de forma aberta e directa. Sem máscaras. Na tua boca, percebe-se um rasgo de desagrado... Antes o teu sorriso era doce. Agora a tua pele é mais pálida, por isso te maquilhas. Agora, quatro rugas atravessam a tua formosa e despejada tez. Não podes distingui-las com esta luz... mas manifestam-se claramente à luz do dia. Conheces a origem dessas rugas?* (fala de David). *Não* (fala de Maria). *Indiferença, Maria. E a linha perfeita da tua mandíbula... já não é tão óbvia graças à tua apatia e indolência. Sabes ao que se deve? Já não ris com tanta frequência. Vês? Dás-te conta? Debaixo dos teus olhos, essas rugas finas e imperceptíveis de sofrimento e engano* (fala de David). *Vês todas essas coisas no meu rosto?* (fala de Maria). *Sim, vejo-as de perto quando me beijas* (fala de David). *Pensei que eras tu que me beijavas. E sei muito bem o que vês em mim* (fala de Maria). *O quê? Vês-te a ti mesmo* (fala de David). *Somos tão parecidos tu e eu* (fala de Maria). *Queres dizer, egoístas, frios, com um forte sentimento de culpa?* (fala de David) *Sempre me aborreceram as tuas análises intermináveis. Não podíamos partilhar também outras qualidades mais positivas?* (fala de Maria). *Contento-me com o que há* (fala de David)». BERGMAN, Ingmar, *VIS*, 00:25:25 - 00:27:46.

<sup>156</sup> Transcrevendo a prece do pastor Isaak pela alma de Agnès, assinalo na mesma as divisões em cima referenciadas:

**1ª Oração:** «[...] *Deus, nosso Pai, com os seus insondáveis desígnios chamou-te ao seu reino na flor da tua juventude. Mas antes, fez-te carregar uma pesada cruz, de sofrimentos e calamidades. Que soubeste*

Antes do mais, na verdade, estamos perante “duas” orações: uma primeira, institucional, uma manifestação em desespero pelas palavras proferidas de uma realidade marcada pela tentativa de que Agnès, com a ajuda de Deus, se liberte de si própria, faculdade que para Kierkegaard está em si subjacente ao desesperado<sup>157</sup>. Neste momento de reflexão, feita a partir da leitura de textos canónicos, há uma ortodoxia vivida pela pequena comunidade ali reunida. Por isso, são mostrados por Bergman grandes planos dos rostos individualizados dos presentes.

Quanto à segunda oração, ela é proferida num posicionamento diferente do Pastor Isaak em relação a Agnès. A imagem construída é elucidativa. Há um enquadramento de proximidade e, desse modo, mais intimista. Há uma luminosidade de fundo que traz claridade e permite realçar melhor o rosto do Pastor Isaak, podendo ser isso interpretado como a busca de condições mais consentâneas com o conteúdo rezado. Assim, a oração, continuando a ser dirigida a Agnès, encara no entanto Deus e as suas acções de maneira mais hesitante, é de súplica e não de certezas. Trata-se de um momento subtil de afirmação da fragilidade humana, implantada na dúvida e na insegurança, terminando com uma confissão de veracidade, e tornando-se assim desvendamento da angústia. Ela é receio e atracção: receia-se o que se deseja, deseja-se o que se receia. Esta dupla vivência interior assinala na existência uma perturbação duradoura, que se distende sem resolução à vista.

---

*aceitar com firmeza e sem protestar. Em troca, os teus pecados serão perdoados, por obra e graça de Nosso Senhor Jesus Cristo que nos redimiu na cruz. Que o Pai no Céu tenha piedade da tua alma. Que Ele permita que os Seus anjos afastem de ti toda a dor de que padeceste neste mundo [...].*

**2ª Oração:** [...] *Reuniste todo o nosso sofrimento no teu pobre corpo. Tu que te libertaste dele através da morte, que te encontres com Deus no Além, e que Ele olhe por ti. Assim seja, que possas falar com Ele e fazer-te entender por Ele. Assim seja, roga a Deus por nós. Assim seja, que possas comunicar-te com Ele. Agnès, querida, minha menina, escuta o que te digo e roga pelos que cá ficam neste escuro e sujo mundo, debaixo deste sujo e pesado céu. Oferece a tua carga de sofrimentos aos pés do Senhor, e roga para que nos perdoe. E nos livre das nossas penas, dos nossos sofrimentos, das nossas mais profundas penas. Pede-Lhe por nós, para que... Agnès, tu que sofreste o inominável e durante tanto tempo... tens que servir para transmitir os nossos desejos. Fiz-lhe a Confirmação em menina. Tivemos longas e profundas conversas. A sua fé era maior que a minha». Idem, op. cit., 00:48:03 - 00:50:55.*

<sup>157</sup> KIERKEGAARD, Søren, K, XVI, p. 178.

Ketcham tem razão ao afirmar que esta “primeira” oração é dirigida particularmente a Agnès<sup>158</sup>, Deus é então visto como uma certeza, assegurado no ritual que proclama pressupostos teológicos: a redenção de Cristo e a Trindade.

O ser humano, efectivamente, na interpretação que o desespero assume na existência, e de acordo com Kierkegaard, concretiza-se em vida na luta pela imortalidade, que pode ser simplesmente pensar a eternidade em nós. Esse pensar implicaria a libertação ou, melhor dizendo, a destruição do *eu* pessoal, porque essa libertação está desenquadrada ou falseada. Com isso origina-se um logro, já que, ao tentar fazê-lo, por insatisfação de si ou por ambição, o indivíduo estaria rigorosamente, segundo o filósofo dinamarquês, a «[...] *tornar-se no eu da sua própria invenção*»<sup>159</sup>.

Analisemos por fim a situação da morte de Agnès. Mais do que desespero, apenas circunscrito supostamente a Agnès, o que é verificável no apelo da sofredora e nas respectivas respostas dadas por Karin, Maria e Anna, é a presença da angústia.

Karin sente angústia porque, ao chegar-se à irmã, a culpa e o remorso sempre preencheram a sua existência no que respeita, em especial à qualidade deficitária, sob o ponto de vista dos afectos, havida no relacionamento com a Agnès; por seu turno, Maria foge, inventa recusas, é subjugada pela mentira e pela vergonha, recua e rejeita qualquer possibilidade de fazer escolhas e exercer a liberdade a que está obrigada pela existência que usufrui.

Quanto a Anna, mais do que a angústia, dever-se-á sim falar em desespero. Assumindo-se como a representação carnal da *Pietà*, tem no seu corpo modelado maternamente o corpo de Agnès. Ela escolhe a dedicação. Por isso acolhe e sente a síntese do finito e do infinito, do temporal e do eterno, ela própria torna-se na relação integradora das polaridades. Anna dá assim um passo decisivo para o sentido de uma existência que deixou de o ser. Essa existência e morte humanas, na imagem estática que Bergman arquitectou, converteram-se em fotografia ou em quadro para memorizar a tranquilidade, a utopia que se coloca, seja no fim, seja na transcendência da angústia.

---

<sup>158</sup> KETCHAM, Charles, *The Influence of Existentialism on Ingmar Bergman*, op. cit., p. 313.

<sup>159</sup> KIERKEGAARD, Søren, *K*, XVI, p. 178.

Resta examinar, neste contexto, Agnès. Será que se poderá falar de desespero? Ou de angústia?

O que nos é dado ver significa a obtenção, através das imagens que Bergman proporciona, o tocar no intocável, o ver o invisível. É, nas palavras de José Gil, numa reflexão apontada a Merleau Ponty, um “eco do visível”<sup>160</sup>, na medida em que estamos a ter acesso, pela visão, aquilo que está escondido na imagem. Esta situação é muito interessante porque aquilo que se vê não é uma construção imaginária que conceba outras imagens derivadas, é exactamente o que se vê e está na imagem, só que induzindo e revelando o seu outro lado, a sua obscuridade, aquilo que de duvidoso ressoa dela.

Agnès elucida desde logo qual é a sua disposição, quando a primeira personagem a chegar após o clamor da ressurreição, Anna, se aproxima do seu leito:

«[...] *Estou tão cansada. Ninguém me pode ajudar? É só um sonho, Agnès.* (fala de Anna) *Não, não é um sonho. Pode ser um sonho para vocês, mas não para mim* (fala de Agnès) [...]»<sup>161</sup>.

Ao dizer isto, sonho e realidade, Agnès separa as situações: dum lado está o compreensível, a rejeição do irracional e a crença de estarmos perante um sonho que é meramente uma simulação do real, este é o lado de Anna e das restantes; do outro, do lado oculto de Agnès, em que Bergman, sob o signo do misterioso, nos deixa penetrar, estamos perante o deslumbramento daquilo que, unicamente pelas imagens, a razão consegue alcançar experimentando um calafrio sem verbalização possível. Estamos na superação dos limites da razão. De uma razão que se esfuma numa existência que obtém primazia.

Agnès, analisada do seu lado imperceptível, não sofre de desespero e muito menos de angústia, justamente porque o seu estádio se alterou, a sua existência é uma não existência. Bergman, no entanto, reabre nesta sequência de imagens o debate

---

<sup>160</sup> GIL, José, *A Imagem-nua e as Pequenas Percepções - Estética e Metafenomenologia*, Lisboa, Relógio d'Água, 2005, p. 30.

<sup>161</sup> BERGMAN, Ingmar, *VIS*, 1973, 00:17:40 - 00:17:55.

religioso introduzindo a impenetrável realidade da ressurreição, apenas acolhida no plano da Fé. De novo estamos perante o jogo do invisível, ou seja, está-se perante uma existência que é uma não existência, sendo a prova desse facto mostrada com a existência.

Qual é a ressurreição que Agnès representa? A de Lázaro ou a de Cristo?

Do que se sabe, acerca do primeiro há uma ausência de conhecimento sobre as vivências passadas que pode comprometer o valor do acontecimento em si. Lázaro aparece do nada, não tem uma história ou uma memória justificativa dada pela narrativa bíblica. Ele aparece de repente exclusivamente para provar o poder divino. A ordem de Cristo: «*Lázaro, sai para fora*»<sup>162</sup>, serve para provar a possibilidade ou mesmo a autoridade de Deus.

Assim sendo, a ressurreição de Cristo é um acontecimento completo: sabe-se que Cristo é encarnado, por isso descobre-se a si mesmo como humano; fica sujeito às contradições da existência, à vacilação e, por último, sofre fisicamente, mas também com a dúvida que em si advém. Contudo, isenta-se do desespero, uma vez que no derradeiro clamor para com o Pai só há angústia, porque não há escolha, mas um desacordo entre o eterno e a finitude. A incerteza instala-se e subsiste até ao momento da sua morte. A seguir será o domínio da Fé e da impossível discursividade inteligível.

Neste sentido, Agnès representa a ressurreição de Cristo, cujo sinal de esperança é dado nas últimas imagens sugeridas por Bergman, em que todo o universo feminino, funcionando como um cosmos em harmonia, é mostrado no passeio que é realizado. Esta narrativa, palavra<sup>163</sup> e imagem, retirada do diário Agnès, ao projectar para uma

---

<sup>162</sup> BIBLIA SAGRADA, (versão dos textos originais, tradução por uma equipa de peritos formados pelo Instituto Bíblico), Lisboa, Difusora Bíblica, 11ª ed., 1984, Jo 11, 43, p. 1420.

<sup>163</sup> Este excerto do Diário de Agnès é de uma enorme beleza poética. Uma vez mais é adequado sublinhar em Bergman a importância da palavra. É assim manifestada uma reconciliação e uma serenidade de Agnès consigo própria e com o mundo humano à sua volta, prefigurando o estabelecimento de uma visão positiva, fora da casa/ alma, no exterior, tomado igualmente pela beleza das imagens, que nos convida a uma respiração aberta e que desdramatiza a nossa respiração vital.

«[...] *É estupendo voltarmos a estar as três juntas como nos velhos tempos. Estou muito melhor e até pude sair para passear com elas. Para mim foi maravilhoso, fazia tanto tempo que não saía. Começámos a rir e a correr até ao baloiço como quando éramos pequenas. Sentámo-nos nele como três boas meninas. A Anna empurrava-nos lenta e cuidadosamente. Todos os meus desgostos desapareceram. Tudo o que mais queria no mundo estava ali. Quase que podia ouvir a voz da mamã. Senti a proximidade dos seus corpos... e o calor das suas mãos. Quis reter esse momento e pensei: que aquilo era a felicidade... e*

dimensão última, escatológica porque compreensível só no fim dos tempos, contrasta com o vazio de sentido em que a fé é apresentada, anos atrás, em *Luz de Inverno*, cerceando qualquer horizonte.

Resta terminar esta problematização com uma condicionante ao desespero e à angústia citada por Kierkegaard: o instante, ou melhor, aquilo a que este verdadeiramente se reporta, o tempo. De acordo com as palavras do filósofo dinamarquês, o instante é:

«[...] essa coisa ambígua em que se tocam o tempo e a eternidade: tal contacto institui o conceito de temporal, em que o tempo não mais cessa de repelir a eternidade e a eternidade não mais cessa de penetrar no tempo [...]»<sup>164</sup>.

O instante é o presente sem passado e sem futuro, ficando por isso como momento suspenso e constituindo-se na representação da eternidade do tempo.

Assim, o tempo deve ser encarado, de acordo com a tradição grega, mediante duas vertentes, a saber: tempo como *chronos*, identificado nos diferentes relógios que Bergman nos mostra, marcando o ritmo, o pulsar da vida e a sucessão continuada de momentos parcelares; e o tempo como *kairos*, cuja interpretação obriga à sua própria apreensão como um todo, mesmo que esse todo seja um momento breve. É por isso um tempo largo e indeterminado propício à reflexão. É um tempo de sabedoria ampla e extensiva, tal como é referido na abertura do Eclesiastes: «*Todas as coisas têm o seu tempo [...]*»<sup>165</sup>. É ainda a experiência do momento supostamente parado, que foi demarcado e segurado, como se esse momento restrito fosse a totalidade e único, possuindo com essa dimensão uma significação própria, valorativa e de desfecho forçoso para a condição humana. Convertendo-se o tempo como *kairos* em instante fica possibilitado que, na sua vivência, seja pensada e sentida a eternidade.

---

que não havia nada melhor. Agora, por uns minutos conheço uma sensação de totalidade, sinto-me plena. E dou graças à vida por me ter dado tanto». BERGMAN, Ingmar, *VIS*, 01:31:06 – 01:29:48.

<sup>164</sup> Cf. «*L'instant est cet ambigu où le temps et l'éternité sont en contact, posant ainsi le concept de temporalité où le temps interrompt constamment l'éternité, et où l'éternité pénètre sans cesse le temps*». KIERKEGAARD, Søren, *K*, VII, p.188.

<sup>165</sup> BIBLIA SAGRADA, *op. cit.*, Eccl 3, 1, p. 848.

Para Kierkegaard o instante é *kairos* e não *chronos*. Também aqui o realizador sueco parece adoptar as indicações do pensamento do filósofo dinamarquês a respeito desta divisão interpretativa do tempo. Bergman interpretou bem a grandeza desta concepção de tempo ao colocar no quarto de Agnès o único relógio parado visível em todo o filme. Ele é o *kairos*, essa eternidade apreendida no instante da morte que projecta a plenitude e a redenção. É o verdadeiro tempo. Aquele tempo que está para além do *nosso* tempo.

No entanto, aquele que pode ser o tempo eterno está estreitamente ligado ao sofrimento, à morte e à ressurreição de Agnès. Paradoxalmente, através dele, desse relógio supostamente avariado, é deixado um sinal de libertação humana.

Estabelecida a ligação aos conceitos de angústia e desespero de acordo com Kierkegaard, passemos ao parágrafo seguinte iniciando-o com a análise dos conceitos de liberdade e corpo, em Sartre, dando desta forma seguimento à incursão efectuada ao existencialismo.

## **2. Sartre – Liberdade e Corpo: pressupostos em direcção à incomunicabilidade humana**

### **2.1. O aparecimento de Sartre em Bergman e realce para o existencialismo sartriano**

Sartre entra na produção artística de Bergman, em primeiro lugar, pela via cultural. O ambiente intelectual existente na Suécia, designadamente em Estocolmo, nos anos 30 e 40 do século passado, por onde o cineasta sueco terá passado e convivido<sup>166</sup> foi determinante para a sua construção mental, preenchida por preocupações a que Sartre deu voz, seja sob o ponto de vista literário, seja filosófico.

Essa adesão aos ventos da época serviram para que Bergman absorvesse, filtrasse e fizesse transparecer visões pessoais procedentes do universo existencialista. A

---

<sup>166</sup> PUIGDOMÈNECH, Jordi, *Ingmar Bergman, El último existencialista, op. cit.*, p. 119 e sgts.

sua ligação a Kierkegaard surge pelas circunstâncias familiares religiosas do protestantismo luterano que ditaram e estreitaram uma proximidade ao filósofo dinamarquês. Mas a voz de Sartre seria, naquela ocasião social e política, um impulso para que o olhar acerca da nossa existência fosse definido e compreendido à medida humana. O existente não tem pois uma natureza dada, ele constrói-se a si mesmo, e estando sentenciado a ser livre para o fazer, é responsável pela sua própria vida. Nada mais, para além do humano que, sendo projecto, irá deparar-se, contudo, com o seu falhanço, traduzido numa ausência de sentido em que se inscreve a sua dimensão vivencial. O ser humano, neste contexto, encontra-se consigo mesmo, numa relação imposta que tem o outro obrigatoriamente pela frente e como problema a enfrentar, sem nenhum horizonte de transcendência, a não ser tudo aquilo que é exclusivamente humano e está contido no território existencial de cada um.

Para além de Sartre, encontramos na cinematografia de Bergman referências aos diferentes *existencialismos*<sup>167</sup>. Esta afirmação é suportada pela presença de conceitos estruturantes como – angústia, desespero, náusea, liberdade e condição humana –, de utilização frequente nas leituras feitas aos filmes do cineasta sueco.

Em relação a Sartre, foram escolhidos dois conceitos a explorar: liberdade e corpo. Aquilo que, em síntese, ambos significam pode ser apreendido nos conteúdos das imagens que percebemos: liberdade como vivência exigida pela situação em que estamos e somos; corpo como instrumento de acção e de possibilidade forçosa da existência. Daremos conta aliás dessa interpretação de significado, feita por intermédio das imagens, na análise do filme *Tystnaden, O Silêncio* (1963), que trataremos à frente.

Na verdade, o público em geral sempre encontrou no visionamento de filmes do realizador sueco temas e problemas reportados à sua existência específica. No centro da narrativa fílmica esteve sempre a vida humana, suscitando dilemas a quem os examinava, os quais figuravam com uma espessura pensada ou susceptível de ser pensada. O realizador sueco cultivou a alma humana no intuito de a revelar,

---

<sup>167</sup> A este propósito faço menção de um quadro sinóptico concebido por Zubiaur, reportado a filmes das décadas de 50/60, onde são identificados nos guiões e em diálogos extraídos conceitos e filósofos existencialistas, sendo estabelecida com isso uma interessante correspondência significativa. ZUBIAUR, Francisco Javier, *Ingmar Bergman. Fuentes Criadoras del Cineasta Sueco*, Madrid, Ediciones Internacionales Universitarias, 2004, pp. 124-128.

paradoxalmente, em carne e osso, sem abstracções puras ou inocentes. O que esteve em causa neste trajecto, com o recurso ao filme, foi a transposição de uma reflexão, originariamente concentrada no exame a fazer acerca do conceito em si, para áreas que, ao penetrar nos dramas reais e sentidos na existência, originaram uma perspectiva mais comprometida e implicada sem que, com isso, perdesse o seu estatuto de pensamento. O resultado desse comprometimento ficou ainda mais nítido com a visualidade efectiva que o filme proporciona.

Os aspectos mencionados condicionaram o tipo de enquadramento filosófico a dar a Bergman, situando-o no domínio do existencialismo. A fixação a esta proposta filosófica é da responsabilidade de todos quantos identificaram esse universo conceptual na filmografia do cineasta sueco. Mas também é do próprio Bergman, na medida em que ele fez sobressair da sua obra um conjunto de preocupações para debate, que são indicativas de conteúdos cuja abordagem nunca poderia ser feita fora da alçada do existencialismo.

Há que afirmar, todavia, que Bergman constrói efectivamente uma cinematografia complexa, com múltiplas variantes especulativas que vão desde uma análise psicologista, baseada nas dinâmicas da consciência até ao irromper de forças do inconsciente. A centralidade da obra de arte e do seu criador, profundamente marcado por uma subjectividade no acto criativo, são extensões de um mundo obscuro que advém, dominado ainda por mecanismos inconscientes. O arco teórico é, pois, demasiado alargado. Em síntese, as concepções não são apenas referentes à tradição filosófica com as suas numerosas ramificações, elas entram também, por exemplo, nos campos específicos da psicologia e da psiquiatria.

Registe-se que, no plano hermenêutico, o tratamento conceptual conferido a Sartre tem a mesma advertência já dada em relação à abordagem feita a Kierkegaard, ou seja, há uma base interpretativa mínima e credível, da qual se parte para um pensar amplo e comprometido com os conteúdos específicos que as imagens produzem.

## 2.2. A liberdade em Sartre como resposta possível à angústia de Kierkegaard e sua ligação a Bergman

Para averiguar a influência de Sartre em Bergman parte-se, pois, do conceito de angústia, já aludido e trabalhado no contexto da análise feita em torno de Kierkegaard<sup>168</sup>. Trata-se, com este conceito, de estabelecer uma ponte para a introdução do filósofo francês, sem prejuízo de outros conceitos mais ajustados a apresentar e que serão objecto de reflexão na relação entre ambos.

Em *L'être et le néant*, no ponto V, da 1ª Parte, Sartre refere-se à angústia recuperando Kierkegaard e afirmando que este conceito define-se face à liberdade, além de que, mesmo com este enfrentamento, subscreve a visão do filósofo dinamarquês na circunstância em que a angústia se distingue do medo. Significa, nesta diferenciação, que a angústia se situa no decurso de um olhar para o exterior, na inclinação que cada um projecta a partir de si; enquanto o medo, por seu turno, mais de que um acontecimento centrado no sujeito, é incidente extrínseco, surgido da conexão dominante e paralisante que o mundo estabelece com cada ser humano.

Esta aproximação feita então por Sartre a Kierkegaard tende obrigatoriamente a afastar a questão da culpa, funcionando esta como sombra e, por isso, presente no filósofo dinamarquês, no prolongamento das raízes agostinianas que vieram a perdurar na atmosfera do protestantismo luterano. Este afastamento, cuja tradução é a ausência de culpa, justifica-se, uma vez que Sartre acredita que está inscrita em nós uma responsabilidade de acção, não necessitando esta, para vigorar, de qualquer tipo de dependência externa, operando na circunscrição da existência subjectiva de cada um que se vê lançado no mundo.

Nesta ordem de ideias, Bergman, embora originário de uma atmosfera religiosa marcada pela culpa, estará aqui próximo de Sartre. A questão de uma imputação sobre si mesmo de uma falta cometida ou de um dano infringido, maior ou menor que seja, está desviada do pensamento e da acção estética evidenciada pelo realizador sueco: a culpa não existe, o problema está no acto de relacionamento e comprometimento entre

---

<sup>168</sup> Ver IIª Parte, Cap. 2, 1.2. Angústia: tempo de persistência anterior à liberdade, pp. 121-127 deste estudo.

personagens. O que constrange é que as personagens de Bergman têm trajectórias feitas de forma isolada, num caminhar solitário em que cada uma se confronta numa partilha inexistente, numa comunicação frustrada dessa procura de encontro de si no olhar do outro. O que está em causa é o sujeito na sua pura projecção, persistindo obstinadamente no seu andar desabrigado. Por isso, não há condições objectivas para que a culpa seja sentida ou manifestada, uma vez que o universo humano começa e acaba na trajectória fechada da acção individual, sem que o social possa ser resposta e correcção do sujeito.

Retomando Sartre e a angústia, podemos dizer que este conceito, ao confrontar-se face a face com a liberdade, promove uma deriva interpretativa no que respeita a Kierkegaard, ou seja, a angústia afirmada pelo filósofo francês, além do medo, elimina a culpa. Estes conceitos teriam que incluir uma dimensão de mundo exterior em sintonia com cada sujeito, situação que não é de todo verificável. E isso Bergman tem-nos mostrado de um modo persistente no decurso da sua cinematografia: um mundo de personagens sozinhas que, perante os outros, nada conseguem resolver de si ou dos outros. Estamos perante uma errância individual onde cada ser humano opera solto, autonomizado e em função de si, com dificuldades inultrapassáveis de um agir integrado, fruto de uma irrealizável partilha comunicativa.

Assim, em Sartre, e de acordo com Cabestan: «A angústia não se refere a nenhum objecto que eu possa reencontrar no mundo, mas a mim próprio, quer dizer à minha própria liberdade»<sup>169</sup>. Torna-se então patente que há uma focalização no sujeito, o qual por sua vez enceta uma viagem onde – e porque se trata da liberdade – tudo pode suceder. Não há qualquer determinação condicionante do exterior pré-existente, mas tão-somente o humano desprotegido e lançado no mundo arriscando a tarefa de ser construção de si. Diz a este propósito Sartre: «A liberdade [...] constrange a realidade humana a fazer-se, em vez de ser»<sup>170</sup>. O núcleo ontológico desloca-se agora para a acção, que reclama a prevalência de uma preocupação ética. Evidencia-se assim o agir,

---

<sup>169</sup> Cf. «La angoisse ne se rapporte pas à un objet que je pourrais rencontrer dans le monde mais à mon être même, c'est-à-dire ma liberté». CABESTAN, Philippe, *Dictionnaire Sartre*, Paris, Ellipses Éditions Marketing. S. A., 2009, p.22.

<sup>170</sup> Cf. «La liberté [...] contraint la réalité humaine à se faire, au lieu d'être». SARTRE, EN, p. 495.

sempre em debate interior com o respectivo agente. Ser livre é fazer-se e existir é escolher-se.

Essa viagem é feita de tensão porque há um fascínio pela queda, o mesmo é dizer ir ao fundo daquilo que, na verdade, não tem fundo. O que move cada sujeito que procura o reencontro com o outro é chegar a um abismo sem fim e meta à vista. Neste sentido, a liberdade entendida no contexto sartriano é uma liberdade integral, até à linha de fronteira. Esclarece, sobre isto, Sawada, interpretando Sartre: «*Nenhum limite se constituirá entrave, no sentido em que é a liberdade que dá valor e sentido às coisas que aparecem como limites*»<sup>171</sup>. Significa isso que as condicionantes incontornáveis que surgem diante do sujeito, não são obstáculos cerceadores, mas sim condições de desafio para a concretização do projecto de liberdade. Por outro lado, se há justaposição da liberdade com o existir, então, declarando-se este como uma realidade plena, deixa de haver uma liberdade definida por níveis: ou se é livre em absoluto e vive-se ou, não sendo isso possível, é o próprio existir em si que periga ao saber-se mutilado, confinando a existência a uma qualquer restrição gratuita.

Sendo a liberdade o que tomou aqui o lugar da angústia, o que é sentido pelo ser humano passa a ser, simultaneamente, o desejo e o receio de viver o risco, uma vez que este passa a ser a expressão do possível. Constata-se ainda, nesta exclusão para efeitos da identificação ou compreensão da angústia, que o mundo não é lugar proveitoso, entendendo-se o mundo como a existência do outro em interacção com o sujeito. Essa inutilidade do mundo é explicada pela inexistência de qualquer interferência que possa ser condicionante externa a afectar o sujeito, o qual se apresenta desobrigado e único.

Em síntese, a angústia convertendo-se em liberdade só é viável se for acentuada uma dimensão individual demasiadamente exposta, arrogante e imperial e que, desse modo, protege e obstaculiza a manifestação do medo e da culpa.

Dito isto, para Bergman, o ser humano como entidade universal presente nos seus filmes – além de estar só em todo o tempo – é entendido num desafio que começa na emergência em ter que lutar e correr riscos, afastando-se de constrangimentos

---

<sup>171</sup> Cf. «*Aucune limite ne saurait l'entraver en ce sens que c'est la liberté qui donne la valeur ou le sens des choses ou événements qui apparaissent comme limite*». SAWADA, Nao, in NOUDELDMANN, François e PHILIPPE, Gilles (org.), *Dictionnaire de Sartre*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2004, p. 280.

morais, esquivando-se e preferindo que a existência se venha a cumprir de forma abrupta.

Num outro prisma de compreensão, a angústia é ocasião, tal como afirma Sartre, de “renovar” ou “refazer” o *Eu* que se define no exercício de cada um ser livre<sup>172</sup>. Inicia-se com a liberdade um período real de oportunidades, um jogo em que o futuro se vai mostrando e convertendo em presente a ser feito e, desse modo, oferece condições para ser, de facto, experienciado, muito para além daquilo que é unicamente conteúdo de pensamento.

Sendo assim, a culpa entendida em Kierkegaard como um desígnio a que não se pode escapar está excluída deste quadro conceptual sartriano demarcado pela projecção de cada um, que começa por subscrever o mundo a partir de si mesmo, não permitindo a sua intromissão, enquanto ascendência perturbadora ou castigadora. Assim se enceta uma ruptura com uma outra visão marcada pelo pecado e suas implicações. A culpa, não encontrando condições para surgir, está agora esvaziada e deixa de ter sentido no ser humano quando este reencontra a liberdade como pertença afinal da própria estrutura sartriana do “para-si”. Estamos perante um projecto contínuo que afirma para o ser humano a aceitação do facto de este estar ininterruptamente por se fazer, tendo isso um carácter impositivo.

Trata-se então de que, estando cada um de nós “condenado” a ser livre, nas palavras de Sartre:

*«Somos uma liberdade que escolhe, mas não escolhemos ser livres: estamos condenados à liberdade, [...] lançados na liberdade ou, como diz Heidegger, “desamparados”»*<sup>173</sup>.

Age-se nesta formulação controversa e com significado negativo, em função de uma escolha impossível de vir a ser colocada ou concretizada. Não nos é dada a hipótese de ser ou não livres, somos rigorosamente livres como sentença decretada,

---

<sup>172</sup> SARTRE, Jean-Paul, *EN*, p. 70.

<sup>173</sup> Cf. «[...] nous sommes une liberté qui choisit, mais nous ne choisissons pas d'être libres nous sommes condamnés à la liberté [...] jetés dans la liberté ou, comme dit Heidegger, “délaissés”». Idem, *op. cit.*, p. 541.

sendo essa realidade definida pelo seu maior risco, que é aquilo que nos projecta e cujo limite máximo pode passar pela destruição da própria liberdade. Não aceitar a sentença de ser-se livre é, por sua vez, uma situação em si inadmissível. De acordo com as palavras de Sartre, a liberdade está fixada ao facto de «[...] *não poder não existir* [...]»<sup>174</sup>.

A condenação a que estamos sujeitos remete para uma situação onde nada mais poderá justificar a nossa existência: não há Deus, nem os outros que possam substituir a nossa subjectividade. Se é correcto admitir que no contacto com o outro, através do seu olhar captado, haverá menos revelação deste último do que do eu que lhe dirige o olhar, é igualmente verdadeiro que o outro, ficando petrificado no olhar do eu, acaba por confirmar todo o desastre que preenche as relações humanas. O olhar do eu denotou o outro como estorvo ou, em sentido contrário mas igualmente negativo, alguém que o está a ameaçar. Esta incursão falhada para o olhar do outro, como modo fortuito de cada um se reencontrar consigo e saber acerca do outro, tem como desfecho a constatação que esse reencontro denunciou o absurdo de todo este procedimento conducente à incomunicabilidade total.

Assim, essa condenação actualiza a situação a que o ser humano está votado – e isso Bergman revelou bem. Veja-se os procedimentos de Birgitta Carolina (Doris Svedlund), em *Fängelse, A Prisão* (1949); Suzanne (Eva Dahlbeck), em *Kvinnodröm, Sonhos de Mulheres* (1955); Andreas (Max von Sydow), em *En Passion, Paixão*; Charlotte (Ingrid Bergman) ou Eva, (Liv Ullmann), em *Höstsonaten, Sonata de Outono* (1978); Henrik Voger (Erland Josephson), em *Efter Repetitionen, Depois do Ensaio* (1984); Carl Akerbolm (Borje Ahlsted), em *Lamar och Gor Sig Till, Na Presença de um Palhaço* (1997); ou Henrik (Borje Ahlsted), em *Saraband* (2003).

Todos eles, preenchendo a obra fílmica de Bergman, têm em comum o facto de estarem sozinhos, dependendo de si e da premonição que anima o seu projecto pessoal: ser um projecto nunca cumprido e intransmissível. Este fracasso e clausura em si próprio, como consequência e regresso afinal de uma expansão comunicativa mal sucedida, são elucidados por Sartre, através do desabafo da personagem central de A

---

<sup>174</sup> Idem, *op. cit.*, p. 543.

*Náusea* (1938), Roquetin: «*Então eu vivo sozinho, absolutamente sozinho. Nunca falo a ninguém, não me dão nada, não dou nada a ninguém*»<sup>175</sup>.

Não há pois espaço para perscrutar a culpa, o que se faz em acção é inevitável, imparável enquanto actuação forçosa, inscrevendo-se numa linha de programação em que a responsabilidade imputada é exclusivamente de cada um, imune a terceiros. Seja Deus, seja a moral, seja uma instituição, seja, simplesmente, o outro, todos se arrogam como supostos juízes que pretendem entropor-se ao ser humano sem o conseguir. Cada indivíduo ao agir, lançando-se e *explodindo* em termos do exercício da liberdade, tende a desligar-se de quem pode ser o mentor da culpa.

A liberdade revela-se pois como um estado centrado e projectado a partir do sujeito, que tem que viver e lidar com o paradoxo de uma não-escolha, no sentido em que a liberdade é existir – e isso é exactamente uma não escolha –, situando o ser humano em trajectória fora de si e não voltada para qualquer interior. A liberdade, ou melhor dizendo, a acção, vai então preencher a totalidade da realidade humana. Essa inevitabilidade a que estamos sujeitos enquanto existentes, tornando o absurdo no motor da acção, retira toda a oportunidade de prevalência da culpa para actuar e bloquear. Deixa de haver culpa porque se age por obrigatoriedade, no estrito respeito pela imposição incontornável de se ser livre. Tudo passa a ser possível e essa determinação, entendida enquanto campo aberto de acções praticáveis, colhe o seu verdadeiro sentido na sublevação face à culpa.

Deste modo, a angústia é, em síntese, a consciência da liberdade ao assumir-se como uma imposição existente em cada um. É consciência, na medida em que há uma constante presença desse facto diante do sujeito, remetendo não para o seu interior, mas para aquilo a que o sujeito está obrigado a realizar. A consciência não é então o mesmo que realidade pensante ou coisificação, com uma restrita conotação abstracta; ela é movimento de fuga, ensaio do risco e experiência de si.

---

<sup>175</sup> SARTRE, Jean-Paul, *La Nausée*, Paris, Éditions Gallimard, 1938, *A Náusea*, Trad. António Coimbra Martins, Lisboa, Edições Europa-América, 1958, p. 20.

### 2.3. A importância do corpo em Sartre e antevisão da sua apreensão por Bergman

Recorrendo a Sartre, «[...] *poder-se-ia definir corpo como a forma contingente tomada pela necessidade da contingência*»<sup>176</sup>. O corpo, nesta alusão, remete objectivamente para a questão da liberdade. O ser humano é projecto incessantemente inacabado e insatisfeito, cuja acção em aberto e a desenvolver configura aquilo que é, não podendo deixar de o ser. Esta realidade, com tradução corpórea, traz essa constatação e o seu sentido realiza-se em pleno na actuação humana posta em marcha no mundo.

Para que isso advenha, o sentir e o perceber são mobilizados por intermédio do corpo, funcionando numa estreita e una operacionalidade, concedendo assim significado, nomeadamente através do uso da linguagem, às coisas que passam a ser entendidas na consciência. Assim – e no tocante à dimensão activa subjacente ao corpo –, diz Sartre: «*O corpo é o instrumento que sou*»<sup>177</sup>. Acresce afirmar que, além deste, o mundo é um conjunto de mais instrumentos disponíveis e que estão à disposição do projecto enraizado no “para-si”, que é o sentido que os objectos e seres do mundo adquirem. Desta forma, o corpo, vinculando-se ao mundo sob o ponto de vista instrumental, ingressa nele atribuindo significado a tudo o que acontece.

O “para-si” pode então ser entendido como o corpo, já que é pelo corpo que é possível o estabelecimento de qualquer interacção com as coisas do mundo. Mas se o corpo pode ser um recurso possível, ao lado de outros, uma vez que ele agrega os objectos a que se liga fazendo deles a sua extensão, o corpo, por sua vez, não pode ser separação ou suspensão na existência, ou seja, ele está obrigado a ser corpo ao estar no mundo. O sentido da relação estabelecida entre o corpo e os objectos que o prolongam mostra que o essencial é definir o que se vai fazer com esses objectos em causa. Essa acção revela então a orientação e o significado dado pelo corpo à sua inclusão e posicionamento no meio do mundo.

---

<sup>176</sup> Cf. «[...] *on pourrait définir le corps comme la forme contingente qui prend la nécessité de ma contingence*». SARTRE, Jean-Paul, *EN*, p. 356.

<sup>177</sup> *Idem, op. cit.*, p. 409.

Esta coexistência oscilante entre o corpo de si próprio e o ser um corpo integrado demonstra um traço paradoxal da existência: não há separação quando o isolamento ou a solidão dominam emocionalmente o campo relacional. Neste aspecto, Bergman, mostrou sempre o drama dessa disposição: num contexto de acompanhamento forçoso, a solidão que se cumpre é sempre vivida com alguém. Veja-se a agonia de casais experienciando essa situação, por exemplo, em *Skammen, A Vergonha; En passion, Paixão; Beröringen, O Amante* ou *Scener ur ett äktenskap, Cenas da vida conjugal*. Todos têm em comum percursos solitários e fechados sobre si mesmos com outrem a seu lado.

Desta forma, é explicitado que os recursos a que nos referimos não são os da ordem das coisas, mas da ordem dos seres humanos que constroem uma teia de reciprocidade. É, sobretudo, o outro enquanto humano que, com o seu corpo diante do sujeito, trava, pela acção simples do seu olhar, o projecto que está em execução. Situação idêntica acontece com quem é objecto, agora transpondo-se para a qualidade de sujeito face àquele que é o outro diante de si.

Assim, há um corpo que vive e um corpo que é olhado. O acesso ao corpo que vive não pode ser feito pelo próprio, não pode haver uma auto-observação, um olhar de si sobre si. Essa incapacidade básica é, desde logo, fisiológica e torna-se determinante para o resultado a obter. Esse resultado é a confirmação da carência do que se é, da radical impossibilidade de se ter acesso, a partir de si, ao que se é. Apenas pode ser quem é na manifestação que é percebida a partir do mundo, onde cada um se pode situar e dele fazer parte. Diz Sartre:

«[...] *pude ver eu próprio num ecrã, durante uma radioscopia, a imagem das minhas vertebbras, mas estava precisamente fora, no meio do mundo [...] ele era muito mais a minha propriedade do que o meu ser*»<sup>178</sup>.

Em contrapartida, o corpo que é olhado tem como sua interpretação a ameaça persistente que lhe é dirigida, resultando daí, de maneira equivalente, um acesso negado

---

<sup>178</sup> «[...] *j'ai pu voir moi-même sur un écran, pendant une radioscopie, l'image de mes vertèbres, mais j'étais précisément dehors au milieu du monde [...] il était beaucoup plus ma propriété que mon être*». Idem, *op. cit.*, pp. 350 e 351.

e uma experiência gorada do corpo consigo próprio, agora com a presença entreposta do outro.

Para além desta consequência, importa frisar que o corpo que vive e o corpo que é olhado são definitivamente distintos. O corpo que vive vê-se na circunstância de não se admitir como objecto, em contraposição ao corpo que é olhado e que, pelo facto de estar dentro do mundo que se apresenta diante do sujeito que o olha, não tem outra alternativa que não ser objecto. Também no primeiro caso, o corpo que vive assume-se como invisível para si próprio, não no sentido de ser incorpóreo, mas de ter uma total incapacidade de transcendência e de consecução de uma trajectória que o torne a si mesmo visível, o que implica não poder ver o seu corpo como objecto em disputa no mundo. Mesmo admitindo a circunstância do espelho e concretizando-a com a visão, aquilo que é dado presenciar é tão-somente um reflexo, o inverso de si projectado, nunca o seu corpo verdadeiro, que fica na estranha disposição, nessa configuração simulada, de poder ser erroneamente qualificado para si próprio como objecto.

Dito isto, o corpo apresenta-se então como uma referência para o mundo, como qualquer coisa a ele ligado e que se propaga nele em termos de extensão, marcando dessa forma a sua presença. Esta deve ser entendida como a disposição do sujeito e da sua circunstância, sendo o corpo entendido como contingência. A corporeidade exposta pelo sujeito no mundo interfere então na direcção impressa às acções, bem como no sentido a dar aos desafios que são colocados ao ser humano pela inevitável e condicionante realidade de se nascer<sup>179</sup>.

O corpo, nessa sua relação indestrutível com o mundo, torna-se em passado directo e breve porque, sendo projecto, tacteia no presente o que está à sua frente para percorrer e tentar apanhar o que, de maneira continuada, está continuamente a escapar-lhe. O corpo, ao ser esse passado que se escoia e um futuro a concretizar, significa que ele é, simultaneamente, visão e projecção, sendo esta dupla competência afinal a sua grandeza promissora, capaz de implementar o projecto humano. A este respeito diz Sartre:

---

<sup>179</sup> MOUILLIE, Jean-Marc in NOUDELMANN, François e PHILIPPE, Gilles (org.), *Dictionnaire de Sartre*, op. cit., p. 109.

«[...] o corpo é aí, ele é o Passado imediato enquanto ainda aflora o Presente que lhe foge. Tal significa que ele é simultaneamente ponto de vista e ponto de partida: um ponto de vista, um ponto de partida, que eu sou e que ultrapasso ao mesmo tempo em direcção ao que tenho que ser»<sup>180</sup>.

Observando o corpo de outrem – outra coisa aliás não seria possível em relação ao corpo – o que é revelante na existência é essa compreensão total e significativa, e não apenas a ligação em si de um sujeito a um objecto. O que conta é todo o processo enquanto qualidade dessa ligação, percebido no seu todo dinâmico, interpretativo e fecundo. É evidente, e importa precisar isso, que esta situação expõe o corpo e nunca o cadáver. Diz a este propósito Sartre:

«[...] o corpo de Pedro não é antes de tudo uma mão que poderia em seguida pegar neste copo [...]. Mas o complexo mão-copo enquanto a carne da mão marca a contingência originária desse complexo [...]. Um corpo é corpo enquanto essa massa de carne que ele é se define pela mesa que ele olha [...]»<sup>181</sup>.

Neste ponto, o corpo não é nem inerte nem memória, ele é no momento exacto da sua existência, aclarando o seu sentido nesse facto comprovado.

Significa então que o corpo, agora notado na propriedade do corpo de outrem, jamais pode ser apreendido isoladamente. Há uma inscrição no lugar do mundo, com uma rede de conexões activas que obriga o corpo a ser esse todo que nos é dado. O corpo, nesta acepção, tem uma dimensão maximalista. Ele é, por isso, não um organismo nuclearizado a afirmar-se pelas suas funções próprias e direccionadas, mas sim uma estrutura, onde qualquer exibição parcelar reflecte uma organização em actividade. Daí que, tendo como referência o domínio do corpo de outrem, Sartre

---

<sup>180</sup> Cf. «[...] le corps est là, il est le Passé immédiat en tant qu'il affleure encore au Présent qui le fuit. Cela signifie qu'il est à la fois point de vue et point de départ: un point de vue et un point de départ que je suis et que je dépasse à la fois vers ce que j'ai à être». SARTRE, Jean-Paul, *EN*, p. 374.

<sup>181</sup> Cf. «[...] le corps de Pierre, ce n'est pas d'abord une main qui pourrait ensuite prendre ce verre [...] Mais c'est le complexe main-verre en tant que la chair de la main marque la contingence originelle de ce complexe [...] Un corps est corps en tant que cette masse de chair qu'il est se définit par la table qu'il regard [...]». *Idem, op. cit.*, p. 394.

declara: «[...] (o corpo) é sempre “*corpo-mais-que corpo*”»<sup>182</sup>. Esta situação, aliás, está bem presente em Bergman, como se verá no parágrafo seguinte, aquando da análise de *O Silêncio*. Será evidenciado neste filme que o corpo apresentado deve ser recolhido e captado nas suas múltiplas extensões, não apenas numa circunscrição de redutora e fragmentária objectividade, mas nos significados que se desdobram em tudo aquilo a que ele se liga. Por isso o corpo está mergulhado no contexto e fala juntamente com ele e através dele, sem antecedentes ou prospectivas, permitindo finalmente que a acção que tudo unifica venha a revelar o que ele é.

É bom lembrar que o corpo se constitui como uma passagem da ordem do mundo em direcção ao “para-si” que consegue converter, sempre por seu intermédio, os entendimentos produzidos, sendo por isso uma porosidade física e existencial constantemente em actuação. Aqui se reforça a ideia de um imenso órgão sensível, não numa perspectiva de dualismo cartesiano, que Sartre rejeita, mas no sentido de que não há nem interior nem exterior, nem dentro nem fora. Há um todo que se arquitecta numa lógica de investida, aparecendo com uma presença proclamada que desponta do interior do mundo. Importa aquilo que é apresentado como *massa*, ao qual o ser humano se encontra ligado, no entanto, ele vê-se impelido a gerir a sua existência mediante a ideia de projecto.

O que é apresentado de seguida diz respeito à presença de Sarte, ao nível dos conceitos aqui delineados de liberdade e corpo no filme *O Silêncio*. Uma vez mais servirá o cinema de Bergman para que, ao pensarmos sobre os conceitos em questão, não se está a proceder a uma ilustração dos mesmos, mas a introduzir, pelo estímulo que as imagens exercitam sobre nós, extensões interpretativas que devem ousar reformulações arriscadas.

---

<sup>182</sup> Idem, *op. cit.*, p. 401.

#### 2.4. Centrar e ampliar em *Tystnaden*, *O Silêncio* a conceptualização de liberdade e corpo, em Sartre

É possível estabelecer um paralelismo entre o filme agora referenciado e a peça de Sartre, *Huis Clos*<sup>183</sup>, sobretudo porque o espaço onde uma e outra narrativa se desenrolam tem semelhanças claustrofóbicas, constituindo-se como lugares sem saída, verdadeiros infernos, no exacto sentido em que neles se constroem experiências continuadas de tortura psicológica entre os intervenientes. Essas experiências sustentam-se em posicionamentos humanos, numa disputa recíproca entre o que realmente cada um é e o que aparente ser, com uma carga de agressividade discursiva expressa e fundada numa percepção de que a existência, além de penosa e trágica, é absurda.

É também possível e recorrente, fazer estabelecer a ponte entre Sartre e Bergman, através do filme *Prisão*<sup>184</sup>, designadamente pela alusão explícita e pelas consequências especulativas enraizadas ao longo da narrativa fílmica, respeitantes à proposição “o inferno são os outros”<sup>185</sup>.

Assim, em *O Silêncio*, a liberdade e o corpo tendem a manifestar-se, desde logo, num terreno asfíxiante e, por isso, equiparado sob o ponto de vista negativo ao carácter de afronta e dificuldade que os conceitos encerram. Se a liberdade e o corpo exigem a presença do sujeito, de cada um de nós que, no plano ontológico e fenomenológico, é

---

<sup>183</sup> SARTRE, Jean-Paul, *Huis clos, suivi de Les Mouches*, Paris, Éditions Gallimard, 2000.

<sup>184</sup> *Fängelse, Prisão* (1949) é o primeiro filme em que o cineasta sueco é simultaneamente realizador e escreve o argumento. A história desenvolve-se a partir da ideia, dada por um professor de Matemática a um realizador que está a iniciar um filme, de que a terra seria um lugar de inferno, após declaração feita pelo diabo. A ideia é aproveitada, mas à medida que a mesma é comprovada nas vivências das pessoas com quem o realizador convive, leva-o a desistir do projecto inicialmente idealizado. A ideia de “terra lugar de inferno” é de facto existencialista, já que introduz uma negatividade nos relacionamentos humanos que constroem e são responsáveis por esse espaço, a terra, um palco permanente de vivências de disputa, de conflito e de agressão. É por isso um lugar de sofrimento. Esse lugar, além de ter este estigma, é igualmente um espaço sem saídas, um fim em si mesmo, reduzido a uma permanência intransponível e sufocante. Esta visão de mundo tumultuoso, sem sentido, onde parece só haver dano, é transversal e está presente ao longo da obra de Bergman.

<sup>185</sup> SARTRE, Jean-Paul, *Huis clos, suivi de Les Mouches*, *op. cit.*, p. 93.

reconhecido como ser existente, o certo é que isso acontece num contexto, sendo este o reflexo envolvente da natureza da condição humana.

Este filme, considerado o último da trilogia problematizadora de Bergman acerca do “silêncio de Deus”<sup>186</sup>, mostra agora a abstenção ou ausência total de Deus na vida humana. Estamos, por isso, no *fim da linha*. O que aconteceu no domínio das interrogações inquietantes colocadas ao longo dos diversos filmes de Bergman a respeito de Deus<sup>187</sup> confluiu, em *O Silêncio*, para uma impossibilidade absoluta de comunicação, seja sob que modalidade for. Por isso, é o tempo irreversível da incomunicabilidade entre os seres humanos que, seja por aquilo que é sentido ou exposto, seja pelas palavras expressas<sup>188</sup>, são incapazes de algum entendimento.

Bergman, em entrevista a Samuels, em 1971, afirmava que *O Silêncio* é:

«[...] acerca do completo colapso de ilusões [...] Um filme acerca da minha vida interior... muito pessoal [...] tão estranho que eu não sei ao certo o que ele significa [...]»<sup>189</sup>.

Estas palavras, definindo-o e condicionando decerto as leituras dos seus filmes, deixam, contudo, toda uma discussão interpretativa por fazer.

*O Silêncio* conta a história de duas irmãs, Anna (Gunnel Lindblom) e Esther (Ingrid Thulin), e do filho da primeira, Johan (Jörgen Lindström), que se deslocam

---

<sup>186</sup> Esta expressão é utilizada por Bergman em *Luz de Inverno*, nos diálogos ocorridos entre o Pastor Tomas e os interlocutores que com ele interagem. No entanto, ela ficou consignada por alguns investigadores da obra do cineasta sueco, como é o caso de Zubiaur, para designar um conjunto de três filmes de carácter iminentemente teológico: *Em busca da verdade* (1961), *Luz de Inverno* (1963) e *Silêncio* (1963). Bergman a esse respeito, e por diversas ocasiões, expressou em *Lanterna Mágica* e em *Imagens* não aceitar essa designação, procurando justificá-los quanto à temática, cada um deles, separadamente e de modo autónomo.

<sup>187</sup> A este propósito, Michalczyk construiu um exaustivo quadro sinóptico sobre as principais perguntas acerca de Deus localizando-as nos diversos filmes de Bergman, entre 1957, com *O Sétimo Selo* e *O Silêncio*, de 1963, período onde teria estado mais visível em Bergman este tipo de preocupações de cariz religioso. É interessante observar no quadro que as perguntas reportadas aos filmes mostram, no conteúdo da sua formulação, uma tendência gradual e cada vez maior para que Deus desapareça da realidade humana, ficando esta, em contrapartida, numa situação de perda, de confusão e de bloqueio. MICHALCZYK, John J., *Ingmar Bergman ou la Passion d'être homme aujourd'hui*, Paris, Éditions Beauchesne, 1977, p. 102.

<sup>188</sup> MARION, Denis, *Ingmar Bergman*, Paris, Éditions Gallimard, 1979, p. 81.

<sup>189</sup> Cf. «[...] it is about the complete breakdown of illusions[...] It's about my private life... an extremely personal picture [...] It is so strange to me that I do not know what it means». KAMINSKY, Stuart M. e HILL, Joseph F., *Ingmar Bergman, Essays of Criticism*, op. cit., p. 123.

numa viagem de comboio da Suécia para uma cidade – Timoka – <sup>190</sup>, de um país estrangeiro e com uma língua totalmente indecifrável que estaria a viver os preparativos de uma guerra prestes a eclodir. Os três instalam-se num hotel, que é o lugar central do filme, um lugar excessivamente sufocante e opressivo<sup>191</sup>. Anna sente necessidade de sair e de envolver-se em aventuras sexuais. Esther, tradutora e em situação visível de doença, conserva-se quase sempre no espaço do quarto e, sozinha, procura prazer no álcool ou em momentos de satisfação erótica. Johan, unido a ambas as mulheres, caminha pelos corredores do hotel, encontrando um grupo de anões que sobre ele exercem uma representação de perversidade e decadência. Há ainda um velho empregado de hotel (Håkan Jahnberg), que dá assistência a Esther, o seu “anjo da morte”, na expressão de Gado<sup>192</sup>. No tempo curto da hospedagem as irmãs agriem-se, odeiam-se por olhares e palavras. Por fim, Anna e o filho Johan regressam à Suécia, igualmente de comboio, deixando Esther completamente sozinha e irremediavelmente enclausurada.

Anna, a representação pura do sensível, e Esther, a representação clarividente da razão, são as figuras centrais que ostentam, no seu desempenho feminino, um dualismo que aparece mas que se desfaz, que se autodestrói pelo cruel confronto entre as partes e que culmina numa visão única de ser humano. Nessa visão, a existência é o que conta,

---

<sup>190</sup> Segundo Bergman, esta palavra escolhida é puramente accidental, reporta-se à sua apreensão num livro sobre a Estónia e sem conhecer o seu significado, o qual mais tarde veio a saber que era literalmente “pertencente ao carrasco”. Também o ambiente de antecipação da destruição e da guerra é decalcado da percepção obtida, em 1946, na sua estadia em Hamburgo, Grenoble e Paris. Igualmente esta vivência em zonas destruídas, além de contribuir para a realização de *O Silêncio*, serviu ainda para dar enquadramento e conteúdo à peça radiofónica *Staden, The City*, com afinidade temática ao filme agora em análise, escrita por Bergman e realizada por Olof Molander, emitida pela primeira vez em Maio de 1951 na rádio pública sueca. BERGMAN, Ingmar, *BI*, p. 104; COWIE, Peter, *Ingmar Bergman. A Critical Biography, op. cit.*, p. 211; STEENE, Birgitta, *RG*, p. 380.

<sup>191</sup> O lugar onde o filme se desenrola, segundo Mosley, é um ensaio experimental sobre a claustrofobia. À excepção dos corredores, que são espaços apenas de passagem e praticamente vazios, o que é habitado tem uma dimensão sombria, de interior e de estreiteza, os quartos, a rua e o beco que ladeiam a janela do hotel são demasiado apertados e curtos. Bergman, através da restrição da dimensão do espaço colectivo quer mostrar um ambiente vivido extremamente asfixiante e, dessa forma, oprimente das tensões que, estando comprimidas, desejam a todo o custo uma ocasião para explodirem. MOSLEY, Philip, *The Cinema as Mistress*, London, Marion Boyars Publishers, 1981, pp. 117 e 118.

<sup>192</sup> GADO, Frank, *The Passion of Ingmar Bergman*, Durham, Duke University Press, 1986, p. 298.

dado o seu carácter de obrigatoriedade imposto à vida que se detém, sendo a incomunicabilidade o resultado a que se chega nesse desenrolar de vivências.

Há, contudo, um único momento em que a harmonia prevalece sobre a radicalidade da diferença entre ambas e a unidade forçada que as duas irmãs representam. Referimo-nos à concepção de arte induzida no espectador, designadamente à música e, em particular, a Bach<sup>193</sup>. Uma vez mais, Bergman transporta para a arte a saída possível para o reencontro humano e a superação do procedimento da maldade, enquanto tendência e prática nociva vulgarizada dos relacionamentos. Para além do malogro inscrito na existência, a música de Bach é um contínuo de ânimo, um fio de vida sensível e infinito que mostra a possibilidade de uma sobrevivência, afectando o ser humano num projecto em que a liberdade não é a condenação em que cada um se posiciona face ao outro, mas a utopia de uma solidariedade universal. Por outro lado, a música do compositor alemão tem ainda a capacidade de permitir ao ser humano captar os sentimentos de Deus, não de Deus propriamente, enquanto ideia definida e figurada, mas de um bem-estar que não distrai ou engana, antes tende a envolver afectivamente em nome de uma desejada comunhão universal.

É interessante ver que o mundo aqui exposto, sendo essencialmente feminino é, por seu turno, um mundo de carência do masculino. Somos mesmo compelidos a pensar no feminino, isso quer dizer que esse mundo é no filme totalizante, quase exclusivo, impondo ao pensamento esse referencial de análise. O dissemelhante e a coesão dessa diversidade são mostrados a partir de dois seres do mesmo género, as duas mulheres e irmãs que protagonizam a narrativa fílmica em causa. Qual o significado de concentrar o antagonismo no feminino?

Bergman aponta que, por intermédio dessa opção de género, tudo é mais conciso, sem rodeios ou tonalidades sombrias. O dissemelhante e a coesão – que são sinónimos, respectivamente, de pluralidade e de unidade, e por isso antagónicos –

---

<sup>193</sup> O nome de Johan Sebastian Bach é o que unicamente permite a comunicação entre Esther e o velho empregado do hotel, pelo reconhecimento que este último faz do que ouve, bem como, na cena seguinte, de uma certa cordialidade aparente entre as duas irmãs. A música de Bach é então ocasião de entendimento, de contacto que pretende atenuar as divisões e abrir uma possibilidade de aproximação. «*Que é isso? Música?* (fala de Esther). *Música...* (fala do velho empregado). *Bach* (fala de Esther). *Johan Sebastian Bach...* (fala do velho empregado) [...]. *Que música é essa?* (fala de Anna). *Bach* (fala de Esther). *É bonita* (fala de Anna)». BERGMAN, Ingmar, *Tystnaden, O Silêncio*, 1963, 00:50:00 - 00:51:28 [duração: 95 minutos].

ganham, pela opção de género feita, distinção e clareza na expressão dos rostos, dos corpos, dos gestos, das posturas, dos movimentos ocorridos no espaço habitado por ambas as mulheres. As acções que se desenrolam no feminino exibem assim com melhor nitidez a natureza daquele mundo que é dado a conhecer. Pela força do feminino as máscaras que sonegavam o agir, consentindo dissimular e desviar do essencial, caíram, tudo passou, pois, a ser mais óbvio e directo.

Neste domínio centrado nas duas mulheres, além de Johan, um menino de doze anos, há anões, o velho empregado de hotel e o amante fortuito (Birger Malmsten) que serve de objecto para o acto sexual de Anna. As duas irmãs preenchem, de facto, a totalidade do ecrã e a teia relacional que fabricam diminui ou isenta de importância todos os restantes. Sucessivamente e em alternância, cada uma disputa de modo solitário a imagem que diz do seu percurso. Quando se encontram as duas, a imagem deixa transparecer a anulação de uma em relação à outra, em resultado de um conflito inevitável.

É nesta prossecução de luta que terá cabimento afirmar que também Deus se retirou dali, desapareceu daquele espaço que se tornou terreno propício, embora doloroso, para o ser humano conviver com o dano, aceitar o risco e cumprir o seu projecto de liberdade, que é a sua acção em detonação. Esta lonjura criada para com Deus é implicitamente apontada na conversa entre as duas irmãs, aquando das referências feitas por Anna ao pai de ambas, numa viagem realizada anteriormente<sup>194</sup>.

O pai serve simbolicamente para introduzir a figura de Deus – no sentido da sua ausência como resultado de uma ignomínia –, ao ser expressamente aludido por Anna que ela teria praticado sexo dentro de uma igreja, o local de vinculação para com o divino. Uma vez mais, a ausência não significa inexistência, bem pelo contrário. O que está em causa é que o afastamento está consumado em definitivo, sendo *O Silêncio*, pelo exercício de incomunicabilidade revelada, a prova desse abandono.

Não é possível ignorar que essa crueza discursiva manifesta profanação e atentado. Trata-se de uma provocação à moralidade instituída. Esta ideia é reavivada na cena do interior do teatro, através da exteriorização do repugnante, ao intercalar o

---

<sup>194</sup> Idem, *op. cit.*, 00:53:21 - 00:55:10.

mecânico acto sexual de um casal indistinto com as acrobacias dos anões, e o envolvimento destes com Johan, trajando-o com roupas femininas.

Segundo Birgitta Steene<sup>195</sup>, à época, embora a comissão sueca de censura não tenha feito cortes ao filme, o certo é que teria havido algum mal-estar no interior da instituição pela sua permissão integral. Igualmente a opinião pública, não apenas a sueca<sup>196</sup>, reagiu mal, denotando *O Silêncio* como um filme provocatório e de agressão, em particular, à integridade da mulher. Evidentemente que um filme tão incómodo em múltiplas frentes obrigaria a que, em Portugal, tivesse sido liminarmente proibido<sup>197</sup>.

Se o ponto de convergência censória no filme – a conversa havida entre as irmãs – é de carácter moral, de reservas ou censura aos “bons costumes”, Bergman, afastando-se dessa moralidade, reconhece essa dimensão de degradação no plano do *ethos* e não do mero normativo, ao dizer a Samuels de forma peremptória:

*«É o inferno – perversão do sexo. Quando o sexo é completamente isolado das outras partes da vida e de todas as emoções isso produz uma enorme solidão. O filme é sobre a degradação do sexo. E guerra (afirma Samuels), sim, porque a brutalidade e a crueldade estão lá fora à espera»*<sup>198</sup>.

Há nestas palavras uma indignação e um repúdio, isentos de juízos morais, mas guiados por pressupostos axiológicos. Nelas se reconhece a existência e a defesa de valores inabdicáveis da dignidade humana.

Em *O Silêncio* emerge o recurso ao simbólico da viagem. Ela é feita, neste caso, como um eterno retorno, que se desmultiplicará em viagens análogas a fazer por cada

---

<sup>195</sup> STEENE, Birgitta, *RG*, p. 261.

<sup>196</sup> Peter Cowie faz um levantamento exaustivo da reacção negativa institucional ao filme em vários países, nomeadamente, França, Republica Federal Alemã, Reino Unido, Estados Unidos e União Soviética, dando a clara ideia de um mal-estar generalizado aquando da sua distribuição e exibição, principalmente ao nível dos decisores políticos, através de ataques críticos e até censórios que foram dirigidos, sobretudo através da imprensa, de modo explícito a Bergman. COWIE, Peter, *Ingmar Bergman, A Critical Biography*, *op. cit.*, pp. 215 e 216.

<sup>197</sup> BÉNARD DA COSTA, João, *FC*, p. 121.

<sup>198</sup> Cf. *«This is hell – perversion of sex. When sex is completely totally isolated from other parts of life and all emotions, it produces an enormous loneliness. That is what the film is about: the degradation of sex. And war (Samuels). Yes, because brutality and cruelty are waiting outside»*. KAMINSKY, Stuart M. e HILL, Joseph F., *Ingmar Bergman, Essays of Criticism*, *op. cit.*, 1975, p. 124.

um de nós. Saíram da Suécia e regressaram, à excepção de Esther, ao local de origem. Anna, representando o corpo, regressa ao ponto de partida, à terra que conhece, recusando a ideia de ficar estrangeira e julgando-se mais afastada da morte; Esther, por seu turno, representando o espírito, cuja morte parece ser inevitável e deverá ocorrer em breve, conserva-se naquela terra estranha e onde terá pouco tempo para persistir em tentativas de comunicação.

É um ciclo vivido com rapidez. O tempo fílmico traçado por Bergman oferece-nos a ilusão de uma quase coincidência com o tempo real. Desse modo, o que é visionado afecta-nos e torna-se numa intensidade obsessiva. Este mecanismo de incorporação coloca-nos na linha de fronteira entre “o estar-no-mundo” e “o estar-no-filme”, só possível com o cinema. Com esta inevitabilidade, forçada ainda mais pela ambiguidade criada pelos tempos, ficamos com a sensação enganadora de que o filme e o *nosso* mundo são uma e mesma coisa. A voragem das horas é tensão em crescendo, aliás, os batimentos persistentes de um relógio de fundo ou o toque dos sinos da igreja, como indicação prévia da morte de Esther, são elementos audíveis que reforçam essa atmosfera sufocante, do filme, mas também do *nosso* mundo que, afinal, faz parte dele.

Nem Anna, nem Johan, à partida, parecem ter qualquer outro projecto, a não ser vaguearem, deambularem em direcção ao prazer, no caso da primeira; ou ao tempo que simplesmente se quer ver passar, no caso do segundo. Pelo contrário, Esther parece ter um projecto em execução. Este dado é em si significativo. Sabemos que ela é tradutora. Isto significa que ela procura fazer correspondências e aproximações, tenta tornar inteligível uma comunicação a partir de um acto que, sendo criação, é uma criação não espontânea. A identificação e respectivas traduções das palavras que servem ao entendimento estão “condenadas” à circunstância do convencionalismo ditado pela língua. E isso é vivido em infelicidade, numa luta de superação.

É, além disso, um exercício de liberdade pelo carácter imposto de risco e de abandono, tal como Sartre conjecturou<sup>199</sup>. Só que o desenlace da liberdade que Bergman nos refere em *O Silêncio* é, para além do absurdo de toda a situação vivida, também a desilusão de uma comunicação fracassada.

---

<sup>199</sup> SARTRE, Jean-Paul, *EN*, p. 451.

Mas a viagem iniciada parece ter um destino definido, palco de tudo o que possa acontecer. O palco do mundo é a condição da existência. Se esse lugar está ajustado para o acontecimento, nem por isso perde a qualidade de ser sítio nenhum, pela transitoriedade que comporta e pela impossibilidade em poder ser, na existência, o real sentido desta, aquele que permite aquietar e superar a absurdidade.

No entanto, o hotel, esse lugar mais destacado do filme que é metáfora do mundo – por ser obrigatório para a existência –, torna tudo quanto lá sucede igualmente obrigatório. Não há alternativas, ele funciona como um espaço imposto, onde Esther resolve manter-se, não sair do seu universo dividido entre o álcool e o prazer solitário. Anna, por sua vez, intenta escapar-se, reconhecendo no acto da fuga o seu projecto, não saindo nunca, de igual modo, do seu respectivo universo pessoal marcado pelo prazer que, não sendo solitário, é como se o fosse.

Agindo pela determinação da existência, Anna e Esther cumprem os seus respectivos projectos de liberdade, e fazem-no pelo imperativo, que ambas possuem, de existir, do enfrentamento e da pura projecção. Fazem-no com o derramamento do que efectivamente são sobre aquele mundo que habitam. Nenhuma delas, pois, parece esconder-se ou mentir. Há uma autenticidade do que são, através do mal-estar apresentado e que não conseguem conter. Porque não têm medo da liberdade, não agem com má-fé, ou seja, não se querem libertar da liberdade que as move, arriscando-se uma diante da outra em continuada afronta. São, por isso, seres humanos na sua mais genuína exposição.

Se Bergman quer dar-nos a conhecer as duas irmãs pela constância das suas acções, vinculando-as às possibilidades que a liberdade confere, o que se passa então com Johan? O que se passa com aquela criança que está mais próxima da esfera das duas irmãs, devido aos laços de sangue?

Ele é, dentro do antagonismo que as duas constituem, o antagonismo em relação àquilo que é unidade de ambas, ao assumir-se pairando, consumindo-se no tempo, sem nada que o anime. É uma criança desenquadrada e desligada. Parece que não tem um espaço para ser e, por isso, a sua existência é uma não-existência. Johan é alguém que tendo nascido, requisito incontornável da existência e, assim, do real em que julgamos ser, é pura ficção.

A dimensão do corpo está actuante em *O Silêncio*. Nascida de um visionamento primeiro e, com isso, próxima de uma perspectiva mais carnal remete-nos para a visão sartriana de corpo, a qual se situa para além da visão atrás enunciada. O corpo é uma porosidade, uma passagem de sentidos que tendem a fixar-se e a tonarem-se inteligíveis pela consciência. É então um instrumento que permite uma interacção e a maturação das coisas do mundo, sendo condição para a consumação da liberdade.

No contacto imediato e observável no início do filme, surge-nos a evidência do corpo na sua exibição carnal: o corpo suado de Anna, bem visível, e o corpo doente de Esther, menos visível e quase imperceptível. O corpo suado é sinónimo de vida; o corpo doente é prenúncio de morte.

Nesta recolha de elementos significantes acerca do corpo, somos confrontados com expressões verbais essenciais a ele referenciadas. São as únicas palavras que Esther traduz, comunica a Johan e, por isso, indicativas desta entrada no interior de uma incomunicabilidade instaurada. «*Sabes como se diz "face" nesta língua?*», pergunta Johan, a que Esther responde: «*Diz-se "naigo" e "mão" é "kasi"»<sup>200</sup>.*

Ambas, “face” e “mão”, remetem para o fundamental a dizer a respeito do corpo. Na verdade, estas duas palavras explicitam-no, uma vez que a “face”, sendo em rigor a superfície, a película que se liga ao rosto a fim de ser máscara, tapa-o com a sua manifestação de exterioridade que ludibria e encobre. O rosto, sendo a crueza, a autenticidade, o estado puro revelado, a expressão natural do ser, pode assumir-se “face” quando converge intencionalmente para a restrição, o velamento, o disfarce, a máscara. Já a interpretação da “mão” diz ser o melhor dispositivo do corpo para declarar a realidade da acção humana, o empreender concreto de projectos a que somos impelidos. A “mão”, extensão do corpo na sequência do que pode ser executado, confunde-se e identifica-se com este, pelo poder e simbolismo que detém na função de materialização da existência. A “mão” é a razão corporizada no seu expoente máximo, já que, através dela, tomamos contacto com o distintivo humano que nos identifica e ditou a construção do que somos.

*O Silêncio*, de Bergman, sugere-nos um olhar de compreensão do corpo enquanto modo de ser vivido, como comportamento que carrega toda uma presença que

---

<sup>200</sup> BERGMAN, Ingmar, *Tystnaden, O Silêncio*, op. cit., 01:07:52 - 01:08:00.

é exposta na existência. Assim, Anna apresenta como corpo o seu passado imediato, projectando ao mesmo tempo o seu futuro; Esther, por seu turno, age de forma idêntica na narração que faz do seu corpo. E ambas explicitam o seu corpo na esfera dos objectos que as envolvem. Em relação a Anna, são os adornos que a qualificam, mas é também o amante fortuito que, sendo objecto a ela ligado, é ainda, em concertação com Sartre, solidão ao ser existência vivida com alguém. No caso de Esther, são os livros, a caneta, a garrafa da bebida que, funcionando como objectos, acentuam esta perspectiva sartriana de corpo, ligada à extensão que cada um pode ser, na sua invasão feita ao mundo ditado pelo constrangimento do projecto existencial

Além disso, de acordo com o filósofo francês e como referi atrás, o corpo é “ponto de partida” e “ponto de vista”. Também essa circunstância pode ser apreendida em Anna e Esther. Cada uma delas mostra, com a exibição presencial do seu corpo, aquilo que são enquanto projectos existenciais diferenciados, com um início, a viagem de comboio, e uma direcção atribuída, o que fazem no espaço do “inferno” centralizado no quarto do hotel; por outro lado, o corpo-sujeito de cada uma, nessa unidade estabelecida sob a tensão do paradoxo entre o sujeito-pensante e o sujeito-corporal é instigador das suas percepções sobre a vida, transbordadas fatalmente para os seus respectivos comportamentos.

Há um último ponto a mencionar. É justamente a condição de que o corpo só pode ser em situação de face a face, diante do outro que o observa e o usurpa. É esse o caso do relacionamento das duas irmãs, Anna e Esther. Os seus corpos estão como que colados, na medida em que nenhum deles funciona sem a fixação ao outro. Em *O Silêncio* observa-se que essa situação é requisito para a conflitualidade, para a manifestação dessa negatividade que é definição da existência. Esta colagem a que nos referimos é particularmente visível na imagem em que as duas irmãs, correspondendo isso a um momento de enorme agressividade, têm os seus rostos praticamente sobrepostos, uma espécie de ensaio que será concretizado na perfeição, mais tarde, em *A Máscara*<sup>201</sup>, já que há uma fusão completa e uma intensificação de sentido na imagem fílmica obtida.

---

<sup>201</sup> Sendo executada pelo mesmo jovem actor (Jörgen Lindström), a colocação da mão de Johan na janela do comboio em *O Silêncio* é a mesma que está sob um ecrã em *Persona*, só que, neste segundo caso, a

Se afinal somos um só, nessa junção e coesão sempre inquietante entre o corpo representado por Anna e o espírito representado por Esther, na realidade o que acontece de relevante é que essa circunstância remete-nos para a solidão. Foi dito que esta é sempre vivida em conjunto, numa partilha doentia e turbulenta, mas, mesmo assim, não deixa de consolidar a realidade de ser a solidão de cada um, em direcção ao desfecho de um projecto de liberdade a que não é possível escapar. A este propósito diz Sartre, nas palavras proferidas por Roquetin:

*«Possuo apenas o meu corpo; um homem sozinho, só como seu corpo, não poderia reter recordações – Não devia queixar-me, tudo quanto quis foi ser livre»<sup>202</sup>.*

Terminando este ponto numa atmosfera de um “existencialismo literário”, dada a componente sartriana que é aqui realçada, mais próxima do texto literário do que do estrito universo conceptual filosófico, segue-se, com o parágrafo seguinte, um exame às relações de proximidade entre Bergman e Camus. Esta é uma ligação menos conhecida e susceptível de um aprofundamento inovador que, por esse facto, ganha contornos de importância. Nessa ligação há uma confluência entre pensamento e obra estética que procuraremos então justificar e elucidar.

---

mão desloca-se sobre um rosto, como que para acariciá-lo, penetrar nas reentrâncias da pele, descobrir fissuras, sentir o calor. Em *O Silêncio* a mão serve para “tocar” em presumíveis brinquedos, na verdade “toca” em canhões que passam em sentido contrário na outra linha férrea. Embora em *Persona* aquele rosto seja um mera ficção há uma referência ao humano no gesto praticado; em *O Silêncio* aqueles canhões, semelhantes a brinquedos, indiciam uma separação mais grave, o que é susceptível de poder vir a ser tocado é a coisificação da destruição e da morte impelida, por isso, é a negação do humano ou a representação do inumano.

<sup>202</sup> SARTRE, Jean-Paul, *La Nausée, A Náusea, op. cit.*, p. 114.

### 3. A correspondência com Camus e a similitude entre as narrativas de *La Peste*, *A Peste e Skammen*, *A Vergonha*

#### 3.1. A relação entre Bergman e Camus: factos a ter em conta e perguntas problemáticas

Este parágrafo que agora se inicia, referenciando Camus, pretende dar continuidade à ligação do realizador sueco ao existencialismo, acentuando-se deste pensamento filosófico a sua vertente literária, que dá ênfase ao sentimento de abandono a que cada um está sujeito e à ausência de significado com que o mundo se apresenta ao indivíduo.

Inserido neste quadro, a perspectiva existencialista a tratar assenta na compreensão de uma relação estabelecida entre o escritor franco-argelino e o realizador sueco. No âmbito dessa proximidade entre ambos, pretendemos então examinar dados factuais, bem como avançar com respostas às seguintes questões: Qual a razão do interesse de Bergman por *La Chute*, *A Queda* (1956)? Que limitações teriam sido consideradas para que não tivesse sido possível passar para linguagem cinematográfica esse texto de Camus? Que correlação problemática e conceptual poderá existir entre *A Peste* e *A Vergonha*?

A estratégia metodológica de análise adoptada passa, para além das perguntas a elucidar, por elaborar um enquadramento sinóptico das obras literárias e do filme em exame.

Problematizemos então alguns dos dados factuais. De acordo com Jesse Kalin, terá havido uma correspondência entre Bergman e Camus<sup>203</sup>. É aliás o próprio Bergman que dá testemunho dessa comunicação escrita e, inclusive, de um planeado contacto pessoal a travar com o escritor franco-argelino, numa entrevista concedida a Stig Björkman, em 1968.

«[...] era *A Queda*. As coisas tinham ido mesmo longe, Camus e eu tínhamos conversado através de carta. Eu estava para me encontrar com ele

---

<sup>203</sup> KALIN, Jesse, *The Films of Ingmar Bergman*, Cambridge University Press, 2005, p. 226.

*para fazermos o script em conjunto. Não era para ser uma grande produção - o filme tinha sido sugerido por Hecht-Lancaster, uma empresa pequena mas ambiciosa. E o orçamento era pequeno. Entretanto, Camus morre num acidente de viação e por isso nada foi por diante. Embora eu não ache que, para além disso, o conseguiria realizar. Eu creio que teria sido um filme pobre»<sup>204</sup>.*

Esta declaração de Bergman, por um lado, mostra que teria que haver, à partida, implicitamente, uma concertação de ideias nas visões afins que ambos partilhariam da condição humana e do mundo, razão suficiente para a efectivação do planeado encontro e para a eventual consecução do projecto cinematográfico de *A Queda*. Por outro lado, mesmo com a circunstância do próprio acidente de Camus em 1960 a obstaculizar o projecto, o realizador sueco tem a convicção, anos mais tarde, de que o mesmo não teria sido um bom filme.

*A Queda* é um texto de referência que concorre para a construção de uma visão de descrédito em relação a quem é o ser humano. Um ser perdido sobre o qual recai uma ausência de esperança. A ideia de que o ser humano seria possuído de bondade, de que a sua vida teria significado e justificação parecem estar agora mais distantes. Por seu turno, as dimensões de absurdo, de hostilidade e de finitude evidenciam-se como incontornáveis à natureza do projecto humano. Tudo isto são concepções que Bergman subscreveria. Sendo assim – e porque o projecto foi abandonado e desacreditado – importa saber do interesse de Bergman por *A Queda*, assim da sua afirmação de que a adaptação cinematográfica do texto de Camus seria um “filme pobre”.

Em resposta somente ao primeiro problema, Marion refere uma convergência entre o escritor franco-argelino e o realizador sueco no plano da partilha da noção de absurdo<sup>205</sup>. A interpretação deste conceito aponta, não para a ausência de sentido da existência, mas para uma existência cuja significação é ser ela própria absurda, uma vez

---

<sup>204</sup> «[...] it was *The Downfall*. Things had even gone so far that Camus and I had conversed by letter. I was to go and see him and we'd make the script together. It wasn't to have been a major production — the film had been suggested by Hecht-Lancaster, a small but ambitious firm. And the budget was small. But then Camus was killed in that car accident, and nothing came of it. Though I don't think I'd have managed it anyway. I think it would have been a poor film». BJÖRKMAN, Stig; MANNS, Torsten e SIMA, Jonas, *BOB*, pp.26-27.

<sup>205</sup> MARION, Denis, *Ingmar Bergman, op. cit.*, 1979, p. 21.

que nela está subentendido um confronto entre a irracionalidade e o desejo de inteligibilidade que o ser humano persegue para poder entender a realidade. O absurdo não está, separadamente, nem no mundo, nem no humano, mas nessa interacção conjunta de ambos, definindo-se na razão instável que descobre os seus limites. O absurdo coabita então com a esperança – uma ilusão trágica de um mundo sem saída – e com a morte, – condenação que é experiência dos outros –, até o absurdo vivido por cada um realmente terminar. Por isso, no *Mito de Sísifo*, Camus afirma: «*Viver é fazer “viver o absurdo”*»<sup>206</sup>.

A *Queda*, no entanto, mais do que eleger o absurdo como questão fundamental reporta-se, principalmente, à vivência da solidão e à desilusão encontrada numa existência que é desistência ou demissão. Enquanto o absurdo promove um sentimento de revolta, a solidão vivida, intensificando-se, frustra e extingue projectos. Mas, Marion não teve em conta este importante aspecto, o qual teria permitido desenvolver uma explicitação mais completa do relacionamento entre Bergman e Camus.

Por seu turno, Kalin introduziu um dado novo ao afirmar que o realizador sueco nunca abandonou a ideia de adaptar para cinema uma obra do escritor franco-argelino, projecto executado, alguns anos mais tarde, em 1968, com o filme *A Vergonha*. Só que este filme, constituindo-se como uma reflexão e uma interpretação tardias da visão de Camus, no que respeita à negatividade humana que está subjacente às acções entre os indivíduos, decorre, não do texto *A Queda*, mas sim de outra obra literária de Camus, *A Peste*<sup>207</sup>.

De propósito ou não, a verdade é que Kalin não desenvolveu a tese que lançou, deixando-a por isso em aberto e, nesse sentido, passível de posterior seguimento e avaliação.

O exercício reflexivo agora a fazer, conferindo andamento à tese levantada, justifica-se pelo contributo que a mesma traz, ao permitir tornar mais nítida a relação entre Bergman e Camus. Ele procurará igualmente responder às limitações encontradas para o abandono da realização de *A Queda*. Sendo assim, o realizador sueco realiza

---

<sup>206</sup> CAMUS, Albert, *Le mythe de Sisyphe*, Paris, Éditions Gallimard, 1948, *O Mito de Sísifo*, Trad. Urbano Tavares Rodrigues, Lisboa, Livros do Brasil, 2005, p. 59.

<sup>207</sup> KALIN, Jesse, *The Films of Ingmar Bergman*, op. cit., p. 202.

efectivamente *A Vergonha*, a partir de um texto anterior, *A Peste*, como demonstraremos ao longo dos parágrafos seguintes. A ligação entre as duas obras nunca foi publicamente assumida por Bergman. No entanto, há aspectos significativos de conteúdo que convergem, legitimando-se assim a análise a fazer a esta ligação.

### **3.2. A *Queda* – narrativa de Camus**

A *Queda* desenrola-se em seis partes, ao longo das quais se vai construindo um diálogo que, em bom rigor, é simplesmente um monólogo entre Jean-Baptiste Clamence, aquele que permanentemente fala, e um interlocutor imaginário e silencioso.

Os espaços que albergam a “conversa” não são propriamente visuais, pois há falta de cores, de claridade e de objectos dispostos. Também não há referências a enquadramentos pictóricos que fixem os lugares na sua materialidade perceptível. Em contrapartida, há unicamente menções de nomes de lugares: Paris, Sicília, Grécia, Amesterdão, sendo este último o lugar eleito por onde a “conversa” se propaga. Esta enunciação muito abstracta, pela ausência de imagem e de descrição, pode em si ser uma limitação para a transposição fílmica. Este total obscurecimento, pela inexistência de elementos figurados, pode ter afastado o texto do filme.

Surge então no decurso da narrativa a pergunta-chave: O que é um juiz penitente? Estranha pergunta que será ponto de partida para a exposição da tese de Camus acerca da condição humana: o sentido da vida é tão-só viver. Começando por se afirmar juiz, Clamence demonstra categoricamente a sua competência em poder julgar e decidir sobre as acções dos outros. Ele possui as condições de discernimento sobre o que é o bem e o mal, o justo e o injusto. Ao ter essa prerrogativa, Clamence assume-se como alguém ciente, situado para além dos outros, alguém que acredita ser modelo de virtude e humanidade ilimitadas. Tudo qualidades que lhe conferem um poder supremo e inaudito: o poder de julgar. A sua superioridade moral dá-lhe segurança e, aos olhos dos outros, ele acha-se capacitado para acções altruístas bem sucedidas. Este é o juiz que, sendo somente juiz, é incapaz de se questionar e de se subverter. Incapaz também de sentir algum percalço ou hesitação pelos comportamentos assumidos. Afirmações

como «[...] *nunca me senti à vontade senão nas situações elevadas* [...]»<sup>208</sup> ou «[...] *achava-me um pouco super-homem* [...]»<sup>209</sup> são forte sinal dessa sólida firmeza e infalibilidade. Estas garantias eram para si próprio de tal modo eficazes que lhe abririam um estado de felicidade. Por fim, a dimensão de poder sobre os outros tornara-se absoluta: «*Todo o homem tem necessidade de escravos como de ar puro. Mandar é respirar* [...]»<sup>210</sup>. Sendo a sua palavra tão certa, tão resoluto, tão direccionada que não importava qualquer resposta, o que era preciso era emanar directivas, dar ordens ou, como escreve Camus: «*Substituímos o diálogo pelo comunicado* [...]»<sup>211</sup>.

Toda esta segurança e assertividade vigoraram até ao dia em que Clamence, ao atravessar uma ponte, se deparou com um suicídio consumado de uma mulher, ainda nova, que se atirara ao rio. Sem reagir, sem evitar o que estava a acontecer, sem impedir aquele percurso de vida que estava prestes a transformar-se em morte, seguiu o seu caminho. É justamente o retomar, de acordo com Camus, do verdadeiro problema<sup>212</sup>, não apenas filosófico, com que temos diariamente de lidar: o suicídio.

A partir daí, tudo nele vacila e desaba. Nasce e cresce em Clamence o tormento: um sentimento que o habilita a duvidar de tudo quanto que era admitido como imutável, valores estáveis que prescrevera, o sentido racional e a moralidade que lhe fora inculcada. No limite, a consequência do acto suicida recai sobre ele, fazendo nascer em si um sentimento de culpa. Uma culpa porque aquilo que podia ter sido evitado não foi; uma culpa porque era a ele que cabia poder modificar o curso dos acontecimentos com a sua intervenção, e não o fez. O seu alheamento e a sua indiferença se não tivessem consequências poderiam ser esquecidos. O problema é que dessa negação do agir resultou numa morte presenciada, sendo isso o início da sua culpa. Claro que ele podia ainda partilhar as responsabilidades, numa espécie de busca pela tranquilidade interior em substituição da sua culpa, afirmando, por exemplo, que quem comete o acto é o

---

<sup>208</sup> CAMUS, Albert, *La chute*, Paris, Éditions Gallimard, 1949, *A Queda*, Trad. José Terra, Lisboa, Livros do Brasil, 2008, p. 22.

<sup>209</sup> Idem, *op. cit.*, p. 25.

<sup>210</sup> Idem, *op. cit.*, p. 37.

<sup>211</sup> Idem, *op. cit.*, p. 25.

<sup>212</sup> CAMUS, Albert, *Le mythe de Sisyphe, O Mito de Sísifo*, *op. cit.*, p.15.

principal responsável, só que esse pensamento não solidifica: o ter visto, o ter assistido passa a dominá-lo. O acontecimento existiu e não poderia nunca deixar de existir, sendo isso em si inexplicável e, simultaneamente, o factor determinante.

Conclui-se que não é aquele que se suicida que é verdadeiramente condenado. Esse cortou com o mundo remetendo-se para uma outra realidade, deixou de existir. O condenado é aquele que presente ou assiste; é nesse que nasce a culpa, porque diante de si tem o decurso de uma história que faz dele prisioneiro.

Postas as coisas assim, pode depreender-se de Camus que a ausência de sentido que o ser humano identifica na inevitabilidade de decisão sobrepõe-se à própria decisão, sendo esta, em si, um exercício de liberdade que se vê ameaçado. A decisão nunca há-de rectificar o curso dos acontecimentos e enfrentar a ausência de sentido do mundo, traduzido em acções e em omissões que vão ocorrendo, originando com isso uma profusão de consequências que convergirão, quando a tensão se instala, para o surgimento da culpa. A questão da culpa ganha, no texto do escritor franco-argelino, uma notoriedade problemática, impensável no contexto fílmico de Bergman, já que o realizador sueco vê e mostra o agir humano na sua exclusiva manifestação de exterioridade, sem querer retirar disso quaisquer interpretações.

Após esse brutal incidente, Clamence fica habilitado a renegar aquilo em que acreditara, a denunciar a superficialidade e a hipocrisia das acções formalistas. O desmoronamento é total. A questão daquele suicídio que passa diante de si, diz mais respeito à incapacidade assumida previamente de que não haveria alternativas, do que à crença de que a decisão a tomar mudaria o curso das coisas. Não se trata de decidir para mudar, trata-se sim de ver que a decisão, qualquer que ela fosse, apesar de ser a negação da indiferença, não iria causar qualquer efeito. Aquela morte suicidária mostrou-lhe que «[...] a única divindade razoável, é o acaso [...]»<sup>213</sup> e que «Ao cabo de toda a liberdade há uma sentença [...]»<sup>214</sup>.

Feita esta trajectória chega-se à solução para a pergunta inicial: O que é então ser juiz-penitente? A resposta passa por considerá-lo como alguém cujo desempenho é

---

<sup>213</sup> CAMUS, Albert, *La chute, A Queda*, op. cit., p. 62.

<sup>214</sup> Idem, op. cit., p. 103.

viver a realidade exactamente como ela é dada na existência, sem retrocessos e sim esperanças. Há um sentimento de continuidade que afasta o ser o humano da intervenção, mas que faz com ele se descubra enclausurado na existência que o define e o regula. Esse viver é, por isso, muitas vezes contraditório, penalizante, podendo até, no limite, ser um não-viver, mas continua a ser o viver daquela existência.

Por fim, Camus traz o caso de Cristo. Porventura, para aludir que, mesmo tendo como referência maior o modelo de humano personificado em Cristo, a culpa nasce desta impotência em lidar com a ausência de sentido, desse mal-estar de não conseguirmos expressar a liberdade em acções conducentes que introduzam horizontes, desse esforço e esgotamento inglórios que nada conseguem a não ser a comprovação do existir. Há, com Cristo, para além da objecção feita à sua retirada, uma não-aceitação dessa inaptidão de sermos libertadores das nossas próprias vidas, com tradução assente num mal-estar que pesa sobre cada um de nós. Tal como Cristo, que, de acordo com Clamence, transportou a vida inteira a culpa das crianças inocentes que tinham sido chacinadas por sua causa, também nós, após a sua Paixão tivemos que «[...] *continuar, somente continuar* [...]»<sup>215</sup>, além de que «[...] *a desgraça é que nos deixou sós para continuarmos, aconteça o que acontecer* [...]»<sup>216</sup>.

### **3.3. Qual a razão do interesse de Bergman por *A Queda*? Que limitações teriam sido consideradas para que não tivesse sido possível passar para linguagem cinematográfica o texto literário de Camus?**

Na narrativa de Camus, Clamence é uma personagem dupla. Há um *primeiro* Clamence, juiz assumido, que se apresenta como um ser humano seguro e convicto, capaz de ditar julgamentos sobre os outros. Na sequência do suicídio presenciado, cede o lugar a um *segundo* Clamence, alguém que se manifesta instável, fragilizado, desprotegido. Curiosamente, se tivermos em conta a cinematografia de Bergman, não encontramos nenhuma personagem dos seus filmes que tenha o perfil de segurança e

---

<sup>215</sup> Idem, *op. cit.*, p. 89.

<sup>216</sup> Idem, *op. cit.*, p. 89.

uma postura declaradamente assertiva como aquela que encontramos no *primeiro* Clamence. O que significa que a primeira personalidade representada no texto de Camus é uma personagem impossível de aparecer em Bergman, pois o que caracteriza as personagens bergmanianas é a insegurança radicada no *segundo* Clamence, a representação da dúvida quanto ao posicionamento a ter perante um problema e da vacilação acerca das convicções ético-morais enraizadas, aliada a uma incapacidade de definir antagonismos valorativos e de lutar para os superar.

Compreende-se, assim, que o *segundo* Clamence, o agora juiz-penitente, se assemelhe ao comum dos humanos que Bergman nos mostra. Ele não está afastado dessa tensão permanente que cada um sente e gere nas suas respectivas existências, não está também distante do reconhecimento de que as vivências estão inscritas num espaço existencial que as afecta e que as limita. O existir passa então a ser tudo, tornando-se no único facto que conta, sufocando pela sua grandeza todas as derivas conceptuais e interpretativas que se possam ter.

O que agradou a Bergman em *A Queda* terá sido o gesto exemplar protagonizado por Clamence que, diante da liberdade em disputa com o determinismo, se vê na iminência de submergir para o fundo da sua existência. Um gesto que é ruptura e o assumir de uma condição. Clamence admite que a existência é a sua forma de ser, não lhe podendo escapar, uma vez que está bloqueado num mundo que lhe foi imposto. Existe então uma inadequação originária, radicalmente incompreensível e indecifrável, entre o ser humano e a realidade, o qual leva o primeiro a reconhecer que unicamente a existência, a sua vida em concreto, deve ser abraçada em nome da luta contra um fim inevitável. Bergman, de forma pessoal, terá expresso esta ideia na sua autobiografia *Lanterna Mágica*:

«[...] tu não nascees para um fim determinado, a tua vida não tem significado, o significado da vida é o acto de viver, em si mesmo [...]»<sup>217</sup>.

O realizador sueco interioriza nas suas diferentes personagens as conclusões de Clamence, como consequência daquilo que se passou. Há um mal-estar existencial a que

---

<sup>217</sup> BERGMAN, Ingmar, *LAM*, p. 219.

não se pode escapar, em virtude de não se perceber quais os sentidos que isso possa ter, a não ser viver. E viver é, em si, o verdadeiro significado, já que é uma presença que diariamente afronta a morte. Assim, a existência humana que preenche o viver está, por isso, imposta à acção, reconhecendo nessa convulsão a impossibilidade de saída da condição em que se encontra.

Passemos agora à questão atrás assinalada de “filme pobre”, ou melhor, às limitações encontradas para a desistência do projecto de realização de *A Queda*.

Bergman, no excerto da entrevista transcrita no início deste capítulo, refere a projectada visita a Camus e a sua intenção de escreverem, juntos, o guião desse eventual filme, que seria uma adaptação de *A Queda*. Contudo, o realizador sueco, mesmo considerando o acidente que vitimou o autor franco-argelino, concluiu categoricamente que esse projecto não teria viabilidade.

Face a esta declaração, o primeiro problema que se coloca à realização de um filme – e certamente Bergman terá colocado – é, e não olhando para a especificidade de *A Queda*, se as obras escritas são ou não filmáveis.

A este respeito, Bergman terá sido peremptório nas relações entre o cinema e o texto literário. Na Introdução de *Four Screenplays of Ingmar Bergman*, em 1976, o cineasta sueco escreveu:

*«O filme nada tem a ver com a literatura [...] a palavra escrita lê-se e é assimilada por uma ligação consciente da vontade com o intelecto [...] com o filme o processo é distinto. [...] Colocamos de lado a vontade e o intelecto e abrimos o caminho à imaginação [...] deveríamos evitar de fazer filmes a partir dos livros. A dimensão irracional de uma obra literária é impossível de traduzir em termos visuais – e, por sua vez esta, destrói a dimensão irracional do filme [...] Sou um realizador de cinema e não um escritor. Escrever um guião é (...) superar um conflito: um conflito entre a necessidade de transmitir uma situação complicada através de imagens visuais e o desejo de absoluta claridade. [...]»<sup>218</sup>.*

---

<sup>218</sup> Cf. «*Film has nothing to do with literature. [...] The written word is read and assimilated by a conscious act of the will in alliance with the intellect. [...] The process is different with a motion picture. [...] Putting aside will and intellect, we make way for it in our imagination [...] we should avoid making films out of books. The irrational dimension of a literary work, the germ of its existence, is often untranslatable into visual terms – and it, in turn, destroys the special, irrational dimension of the film. [...] I only want to make films [...] the writing of the script is [...] caught in a conflict – a conflict between my need to transmit a complicated situation though visual images, and my desire for absolute*

É interessante verificar que, com a *Nouvelle Vague*, coube aos cineastas escreverem os seus próprios argumentos, até essa altura da responsabilidade dos argumentistas<sup>219</sup>. Desta forma, os textos são então moldados para a estrutura fílmica e não adaptáveis a ela. Bergman é nisso um caso exemplar, já que os seus filmes são feitos na base de argumentos escritos por si que são verdadeiras histórias. Muitos desses argumentos vieram a ser publicados, sob a estrutura literária de novela, organizando-se a partir dos diálogos desenvolvidos, os quais serviriam para o progresso do enredo, simultaneamente, do filme e do livro.

As narrativas assim surgidas são propositadamente utilitárias, ou seja, desfazem-se do ambiente descritivo a elas associado e voltam-se para a eficácia na apresentação das ideias contidas. Neste sentido, a palavra escrita nunca terá origem no exterior literário já que, por natureza, ela não se ajusta àquilo que o cinema estabelece, desde logo porque o que interessa fixar são, sobretudo, os diálogos e a imagem detém um poder superior e abrangente, denotando tudo o resto numa unidade perceptível. Todo o descritivo para que a palavra remete, quando veiculado no texto literário, é superado pela condição da imagem. Esta, impondo uma direcção àquilo que se vê imediatamente, captura e suscita variações mais sedutoras, que contam com recursos humanos muito para além da racionalidade entendida em sentido estrito e como primeiro momento de uma compreensão.

Assim, as reservas de Bergman apontam para mais longe; passam implicitamente para um desacordo entre a palavra escrita e a imagem, detectado no modo como cada uma subverte, ou não, o recurso à irracionalidade. Entenda-se aqui por irracionalidade um domínio invisível, confuso e sem contornos, que é avesso a uma clareza de discurso fundado na objectividade. Esta circunstância é, assim, ponto de partida para uma compreensão que tende a ultrapassar esse invisível inicial, sendo

---

clarity». BERGMAN, Ingmar, *Four Screenplays of Ingmar Bergman*, Trad. David Kushner and Lars Malmström, New York, Simon & Schuster, 1960, pp. 17 e 18. Trata-se da publicação de quatro *scripts* em língua inglesa: *Sommarnattens leende*, *Sorrisos de uma noite de verão*; *Det sjunde inseglet*, *O Sétimo Selo*; *Smulltronstället*, *Morangos Silvestres*; *Ansiktet*, *O Rosto* (1958), nunca antes editados em sueco. Na mesma altura foi feita uma tradução e edição em italiano. STEENE, Birgitta, *RG*, p. 95.

<sup>219</sup> PARIENT-ALTIER, Dominique, *Approche du Scénario*, Paris, Armand Colin, 2004, *O argumento cinematográfico*, Trad. Pedro Duarte, Lisboa, Edições Texto & Grafia, 2009, p. 10.

válida, quer para o que acontece diante da palavra, quer diante da imagem. No entanto, o percurso de compreensão a concretizar encarregar-se-á de estabelecer a diferença entre ambos os casos. Há, pois, um domínio irracional em relação à assimilação da palavra no texto, o qual não deve ser confundido com a irracionalidade que advém da experiência emocional decorrente da percepção da imagem. No primeiro caso, a irracionalidade alicerça-se na abstracção que a palavra em si suscita, ou seja, aquilo que é recolhido na zona funda e indeterminada do nosso inexplicável articula-se com um domínio de conceptualização, o qual propende a decifrar o que à partida é indecifrável. Por isso, sendo a leitura inicialmente propensa ao vazio figurativo, ela acaba por ir obtendo gradualmente configurações mentais no exercício de compreensão. No segundo caso, a irracionalidade segue a sugestão da imagem, apoiando-se e inspirando-se naquilo que ela promove e faz despontar no nosso imaginário longínquo. Nesta situação, somos desde logo confrontados com a imagem, o visível que é mostrado esconde, apesar de tudo, o invisível que será obtido na sequência da recolha feita no domínio da nossa irracionalidade.

Apesar das advertências e considerações extraídas das mesmas, Bergman, ao redigir os argumentos para os filmes que realiza, acaba por ter a oportunidade de manifestar, através dos diálogos que constrói, a autenticidade do seu pensamento, as suas visões e interpretações do mundo, criando afinal uma obra fílmica a partir desse alicerce escrito. Por isso, a palavra em Bergman tem um lugar imprescindível e, sendo o argumento fundado pela palavra o esteio do filme, o próprio realizador sueco ao redigi-lo está em melhores condições de o tornar mais consistente pela veracidade incutida.

Além disso, há que admitir que um realizador, ao fazer o seu próprio texto, terá uma aptidão maior para superar qualquer conflito que possa advir entre a imagem e a palavra escrita. Esta última, quando lida e entendida num texto é, à partida, um elemento abstracto funcionando num vazio que acaba por ser superado pelos mecanismos mentais de cada um, ao serem criadas “imagens” que tendem a ganhar nitidez. A imagem, por seu turno, assume-se logo no plano do visual, vinculando o espectador, mas igualmente viabilizando que este a reconstrua e a complete com base na evocação do imperceptível. Por isso há aqui um trabalho continuado: o espectador constrói a imagem a partir do que vê e a imagem, por sua vez, constrói-o a ele, na

medida em que há a sugestão do “reconhecimento” apoiado na memória, o reencontro com uma “reserva” de objectos e lugares do mundo, no mínimo, vestígios de sensações havidas e escondidas.

A articulação bem sucedida destas duas formas comunicativas, imagem e palavra escrita, de natureza distinta, mas não incompatíveis, será melhor conseguida se for recusada a ideia de adjacência, de seguimento entre a literatura e o argumento cinematográfico. Com isto é trazida a questão da adaptação, no sentido da transposição de um texto literário para imagem fílmica. Porém, a este respeito, Aumont possui e assume claramente reservas: «[...] *há passagens* (do texto literário) *que não se podem adaptar para cinema* [...]»<sup>220</sup>. E acrescenta uma situação em concreto: «[...] *tudo o que diz respeito aos estados de consciência de uma personagem, tudo o que figura «entre linhas»* [...]»<sup>221</sup>.

É exactamente isso que se passa com *A Queda*, na história que Camus conta do juiz-penitente, a evocação de *estados de consciência*, que são o nosso interior difuso, longe do dizível e mais longe ainda de poderem vir a ser escritos e que reflectem uma visão íntima e de difícil acesso, encarcerada e quase intransponível. Ainda assim, a narrativa escrita, pela sua especificidade mais opaca e menos exposta, conseguiu encontrar esse modo único de os expressar.

Para além desta relutância ou independência do argumento cinematográfico em relação ao texto literário, convém referir um outro que, porventura, poderá explicar a afirmação de Bergman sobre a eventual realização de *A Queda*. Trata-se da questão da personagem no contexto fílmico. Sendo esta um elemento vital para a vivificação do mundo diegético, a verdade é que ela, uma vez retirada do “silêncio” literário originário, se torna numa personagem radicalmente diferente. Ela passa a integrar-se num universo de outros seres humanos – que são igualmente personagens –, estruturado com base em imagens que, após o *cinema silencioso*<sup>222</sup>, possuem dentro sons audíveis. E dessa

---

<sup>220</sup> AUMONT, Jacques, *Le cinéma et la mise en scène*, Paris, Armand Colin, 2006, *O cinema e a encenação*, Trad. Pedro Duarte, Lisboa, Texto & Grafia, 2008, p. 45.

<sup>221</sup> Idem, *op. cit.*, p. 45.

<sup>222</sup> Expressão equivalente de cinema mudo, utilizada, de acordo com denominação inglesa “silent movies”, por diversos estudiosos do cinema, como Raymond Fielding ou Rick Altman, para salientar que

realidade nascem falas com significação, palavras que compõem ainda mais o interior fundo das imagens.

Em *A Queda*, a personagem que se destaca é Clamence. Mas destaca-se pela particularidade de ser a única, criando com isso um universo restrito que condicionaria toda a acção fílmica. Ela é a única que fala, a única que interpela, a única que faz alusão a outras personagens, a objectos, a espaços físicos. Só que, estando toda a narrativa centrada nela e dela tudo dependendo, acaba por emergir à sua volta um contexto metaforicamente desfocado e sem contornos. Nesse suposto filme nunca realizado estaríamos perante uma personagem que, enquanto figura fílmica, habitaria sozinha o mundo diegético que o cinema proporciona, e isso seria de facto, e recorrendo àquilo que Bergman disse, “pobre”.

Ora se invocarmos a filmografia de Bergman, não encontramos nunca uma personagem isolada, o que encontramos é o relacionamento entre personagens, seja ao nível restrito, como no caso de *Persona*, seja ao nível alargado e expansivo, como no caso de *Fanny e Alexandre*. Com esse enfoque nos laços humanos estabelecidos, o diálogo substitui o monólogo, demonstrando assim que, com o primeiro, se verifica uma multiplicidade física, feita de encontros e contrastes presenciais, com uma expressividade partilhada e diversa, justificando-se desse modo o impacto que a imagem pode causar. Por isso, este exercício discursivo de comunicação no plural das personagens é preferencial para se ter acesso ao conhecimento individual de cada uma delas, face à opção de o fazer no contexto fílmico de monólogo. Para quem e para onde olha então Clamence? Simplesmente para nada que seja visualizável. Sabe-se que não há mais ninguém em interacção com ele e, decorrente disso, que possa vir a obter um estatuto de ser visual.

Por seu turno, os espaços são unicamente nomeados e nunca explicitados. Não existe uma referência dimensional que consinta qualquer captação demarcada ou construção de representações. Não há luz, cor, formas e volumes. Não havendo lugares

---

o cinema teve sempre som, seja o exemplo das falas dos actores na ocasião das filmagens, seja o caso dos acompanhamentos musicais feitos ao vivo durante a projecção do filme. Pode então afirmar-se que, em rigor, nunca houve um filme mudo ou silencioso, uma vez que na construção cinematográfica anterior ao *sonoro*, os sons, sob diversas modalidades, estiveram sempre presentes, a questão é que não havia condições tecnológicas para os tornar audíveis.

objectivados, então também não há oportunidade que permita um espaço implicado a albergar tudo quanto lá possa acontecer. Tudo fica, portanto, desactivado. Nesse sentido, o espaço, mais do que *receber* vida, ele próprio deixa de *ser* vida, contrariando-se assim a visão inversa, indispensável para a significação fílmica, defendida por Gardies: «[...] *longe de ser mero cenário onde se desenrola a acção, o espaço é parceiro activo da narração* [...]»<sup>223</sup>.

Esta indefinição espacial contamina aquilo que é narrado. Não há consequência no teor do discurso de Clamence, na medida em que há uma ausência de prosseguimento no modo como os acontecimentos evoluem pondo em risco a marcha da narrativa. Não havendo ligação entre acontecimentos, aquilo que Clamence diz ao seu interlocutor invisível é pontual e confinado, assente numa forma literária que vive unicamente em função disso. Tudo o que é dito acaba exactamente no acto em que é proferido, esgota-se na força das palavras, não se remetendo o progresso da narrativa para um desenrolar onde o que se vê e ouve concorrem em conjunto, como um todo, nas imagens apresentadas.

A narrativa de Camus está em suspensão, no vácuo e sem coordenadas, contando com uma única personagem que profere enunciados incapazes de serem transcritos para imagens que os objective, tudo afinal dados suficientes para que Bergman admitisse da impossibilidade do seu tratamento fílmico.

Dito isto, é excessivo concluir afirmando que a não conversão para o domínio do fílmico de *A Queda* se deve a questões de conteúdo ou de adesão temática, por parte de Bergman, tendo em conta a proximidade intelectual e a convergência nas interpelações de ambos acerca da condição humana. De facto, o problema está na objecção originária em transpor para cinema um texto literário, subentendida na afirmação do realizador sueco quando refere que não é escritor e agravada pelas particularidades estruturais que o texto de Camus contém. Há, pois, uma dimensão técnica e formal vinculada à construção fílmica que torna inultrapassável qualquer tentativa de reinterpretação desta obra para cinema.

---

<sup>223</sup> GARDIES, René (Org.), *Compreendre le cinéma et les images*, Paris, Armand Colin, 2007, *Compreender o cinema e as imagens*, Trad. Pedro Elói Duarte, Lisboa, Texto & Grafia, 2009, p. 84.

### 3.4. *A Peste* – narrativa de Camus

Oran, na Argélia, é o local de acolhimento da história de Camus, contada pela personagem principal da mesma, Bernard Rieux, médico que, desde o início, acompanha e intervém directamente no desenrolar dos acontecimentos. Tudo se inicia com a descoberta do cadáver de um rato e desenvolve-se durante um tempo determinado, com a preocupação de que o problema da peste esteja temporariamente resolvido, mas não em definitivo, tal como o sofrimento, a angústia, o absurdo e a inevitabilidade da morte. Tudo questões recorrentes, às quais a condição humana está ligada.

De repente, tudo começa a precipitar-se e a milhares de ratos mortos segue-se uma mortandade em espiral de seres humanos. É esta a controversa metáfora escolhida por Camus, e que ele próprio é levado a explicitar, para se referir aos campos de concentração e ao início de uma luta, com base em movimentos de resistência europeus, contra o nazismo<sup>224</sup>. A este respeito, Bergman, a propósito de *A Vergonha*, assume em entrevista a Samuels a completa dificuldade e recusa em representar por imagens campos de concentração, porque o terror aí é autêntico, absoluto e inimaginável, sendo isso um obstáculo inultrapassável à sua visualização<sup>225</sup>.

No princípio da narrativa, todas as personagens são apresentadas. Destaco, tão-somente, algumas de particular interesse para as que, implicitamente, podem ter sido aludidas por Bergman, em *A Vergonha*, tal como identificaremos à frente, neste capítulo.

Rieux, médico, homem de acção sempre presente e narrador da história, reflecte o pensamento de Camus no que respeita à aceitação do absurdo, daquilo que não tem

---

<sup>224</sup> Camus, em resposta à crítica de Barthes, dada a ambiguidade suscitada de que em *A Peste* não teria havido, da parte do escritor franco-argelino, uma clareza ou mesmo assertividade quanto à opção escolhida, a peste, para simbolizar o nazismo, esclarece este ponto justificando e reiterando que esta obra era efectivamente um texto de resistência, de combate e de cumplicidades solidárias. CAMUS, Albert, *Carnets 1935-42*, Paris, Éditions Gallimard, 1962, *Carnets 1942-1945*, Paris, Éditions Gallimard, 1964; *Lyrical and Critical*, Éditions Gallimard, 1963, *Selected Essays and Notebooks*, Trad. Philip Thorly, London, Penguin Books, 1979, pp. 220-222.

<sup>225</sup> KAMINSKY, Stuart M. e HILL, Joseph F., *Ingmar Bergman, Essays of Criticism, op. cit.*, p. 109.

nexo ou compreensão lógica ditada pela razão, mas, em contrapartida, não consentindo e lutando contra a ausência de solidariedade:

«[...] as pestes como as guerras encontram as pessoas desprevenidas... Quando rebenta uma guerra, as pessoas dizem: “Não pode durar muito, seria estúpido”... A estupidez insiste sempre e compreendê-la-íamos se não pensássemos sempre em nós. [...]»<sup>226</sup>.

Grand, simples funcionário, manifesta perfeccionismo, como reacção à insignificância – que é também ansiedade –, no contínuo acto de reescrever a primeira frase do seu livro, exercitando assim colocar-se num patamar superior, no plano do artista. Isso mesmo é reconhecido pelo seu vizinho Cottard:

«[...] ser artista devia resolver muitas coisa... um artista tem mais direitos do que qualquer outro, toda a gente o sabe. Perdoa-se-lhe muitas coisas [...]»<sup>227</sup>.

Cottard, por seu turno, é aquele que ensaia o suicídio no início da peste, mas que, entretanto, aprende e adapta-se a viver com ela. Ultrapassada a epidemia, não resiste e enlouquece. Suicídio e loucura têm lugar no tempo comum, precisamente aquele tempo que antecede e que continua depois da peste. No tempo da peste eles deixam de ocorrer, como se, nas situações-limite, tais procedimentos fossem julgados inadmissíveis. Tarrou, um estrangeiro que acredita no ser humano, voluntarista e pacifista, é o político com causas que luta contra a violência e na defesa dos mais fracos:

«[...] Não queria ser atacado pela peste... Acreditei que a sociedade em que eu vivia repousava na condenação à morte e que, combatendo-a, combatia o assassinio... a partir do momento que renunciei a matar condenei-me a um exílio definitivo... Foi por isso que decidi pôr-me ao lado das vítimas [...]»<sup>228</sup>.

---

<sup>226</sup> CAMUS, Albert, *PE*, p. 41.

<sup>227</sup> Idem, *op. cit.*, p. 58.

<sup>228</sup> Idem, *op. cit.*, pp. 216 e 219.

Rambert, um jornalista que descobre no meio da peste a condição de prisioneiro, é a representação da comunicação social enquanto objecto de censura e de silenciamento. Cedo procura evadir-se para regressar para junto da sua mulher, mas depois pondera essa atitude solitária e decide-se a permanecer, enfrentando com os outros a epidemia, possuído por um sentimento de pertença.

«[...] *Pensei que era estranho a esta cidade e que nada tinha a ver convosco. Mas agora que vi o que vi, sei que sou daqui, quer queira quer não. A história diz respeito a todos nós [...]*»<sup>229</sup>.

Finalmente, Paneloux, o padre jesuíta que prega o sofrimento humano como chamada de Deus para a conversão dos homens:

«*Se hoje a peste vos olha é porque chegou o momento de reflectir. Os justos não podem receá-la, mas os maus têm razão para temer*»<sup>230</sup>.

Num primeiro momento, a religião é claramente uma ideologia e a fé é a solução. O jesuíta faz mais tarde um segundo sermão e consente que a dimensão humana intervenha, que seja contaminada simplesmente pela introdução da dúvida. Neste segundo momento, e devido ao surgimento da dúvida, sucede que as convicções podem ser alteradas até à derrocada total da fé. Tudo decorre da perplexidade surgida por ter que lidar com uma resposta pronta enquanto justificação para o sacrifício dos inocentes. Contudo, essa agitação interior dissipa-se, sendo retomado o propósito que, para o jesuíta, tudo legitima: «*Os religiosos não têm amigos, colocaram tudo em Deus*»<sup>231</sup>.

A história prossegue com as mortes a multiplicarem-se. A cidade é isolada: ninguém sai, ninguém entra. Durante o verão, a tensão dos relacionamentos aumenta e a peste aproxima-se do auge. Os habitantes, movidos pelo entretenimento no início da devastação, passam, à medida que esta alastra, a incorporar o desespero e a angústia. O

---

<sup>229</sup> Idem, *op. cit.*, p. 181.

<sup>230</sup> Idem, *op. cit.*, p. 89.

<sup>231</sup> Idem, *op. cit.*, p. 201.

pico atinge-se com a morte da jovem criança, filha do juiz. Estamos pois, perante uma visão da existência assente na descrença e na revolta como replicação do sofrimento de um inocente. A partir daí, o combate daqueles seres humanos contra a peste intensifica-se. Mais e bons lutadores irão ficar ainda pelo caminho, mas o certo é que a epidemia decresce e, em Fevereiro, a cidade reabre as suas portas. A história termina com um sentimento duplo: por um lado, aquilo que devastou não se extinguiu, espreitará sempre e voltará, por outro, há que acreditar nos seres humanos e salientar o seu combate.

### 3.5. *A Vergonha* – narrativa de Bergman

Um casal de músicos, Jan (Max von Sydow) e Eva Rosenberg (Liv Ullmann)<sup>232</sup>, após a dissolução da orquestra onde tocavam, retiram-se para uma ilha isolada que, por sua vez, irá ser palco de uma guerra em progressão. Inicialmente, trabalham na terra e interagem com os habitantes locais. O filme inicia-se com o sonho de Jan e termina com o sonho de Eva. Deste modo, tudo o que é contado passa-se entre sonhos, sendo então a representação de um tempo real, que está obrigatoriamente dentro do filme: aquele que serve de contextura à história. Deste modo, o que é mostrado, não podendo ser real pela natureza de ser filme, tem por intenção ser real, face aos pressupostos revelados e que determinam toda a sequência fílmica. Para reforçar isso, ou seja, que tudo se vai passar num mundo desperto, Bergman apresenta-nos o primeiro sonho quando o casal acorda de manhã, pela boca de Jan, e o segundo sonho, no final do filme, quando há um prenúncio de fim de dia – de fim de vida –, cabendo a Eva fechar os olhos, após ter descrito o seu sonho.

---

<sup>232</sup> Este nome foi escolhido por Bergman para os casais que são protagonistas nos dois únicos filmes seus de temática explícita sobre a guerra, *Skammen*, *A Vergonha* (1968) e, *Ormens Ägg*, *O ovo da serpente* (1977), neste último trata-se de um casal de irmãos, Abel e Manuela. O nome Rosenberg está ainda ligado ao casal, Julius e Ethel, acusados de espionagem e condenados à morte pelos Estados Unidos, em 1953, num clima crescente de suspeição, perseguição e ódio característico da *guerra fria*. Várias personalidades, como Sartre e Fritz Lang, entre muitas outras, tomaram uma posição pública de condenação sobre o sucedido. Foi por isso um caso mediático e com adesões por parte de intelectuais. Haverá, em relação a Bergman, alguma ligação da opção do nome a este facto? Uma questão nunca mencionada e que fica em aberto. Porquê a opção pelo nome Rosenberg para este casal?

Depressa a guerra é concretizada, a escalada de violência e a destruição são cumpridas, e os Rosenberg, encontrando-se no meio do conflito, são vítimas de todos, dos supostos invasores e das autoridades locais. Mas igualmente deles próprios: o casal entra numa espiral de agressividade e destruição recíprocas e cada um executa a sua própria destruição. O filme termina, com a fuga de Jan e Eva num barco sobrelotado de refugiados, também estes sujeitos à sua sorte e morte, irrompendo por meio de águas repletas de cadáveres. Eva, no barco, completamente perdida no mar, conta:

«[...] *Eu tive um sonho. Estava a andar numa rua bonita. De um lado tinha edifícios brancos com colunas. Do outro lado, um parque. E sob as árvores ao longo da rua, uma faixa verde escura. Fui então até a uma parede alta, coberta completamente por rosas. Um avião veio e bombardeou as rosas. Não era assim uma coisa tão má, afinal aquilo era tão bonito. Eu olhei a água. As rosas estavam a arder. Uma criança pequena estava ao meu colo. Era a nossa filha. Ela segurou-me com força. Eu senti a sua boca na minha face. Sempre soube que era algo que eu deveria recordar, algo que alguém tinha dito.... mas que eu tinha-me esquecido*»<sup>233</sup>.

### **3.6. Que correlação problemática e conceptual poderá existir entre *A Peste* e *A Vergonha*?**

Passemos então à problematização e à construção de uma resposta, a obter ao longo deste parágrafo, para esta última pergunta formulada, decisiva para a compreensão da proximidade entre Bergman e Camus.

As situações exibidas em *A Peste* e em *A Vergonha* testam a capacidade humana de agir como resposta à adversidade, sendo esta, afinal, apresentada sob duas metáforas representativas da maldade. No primeiro caso, tudo se desenrola a partir de uma praga de ratos, confundindo-nos se aquela vivência do danoso teria causas naturais ou transcendentais ao humano, ficando este excluído dessas causas. Na verdade, essa alusão feita a animais nojentos, longe de ser um mero exercício de estilo literário, encobre uma conotação desprezível e perversa imputável ao ser humano. Este, de forma sub-reptícia e através dos relacionamentos operados, vai contaminando vidas e fomentando disputas,

---

<sup>233</sup> BERGMAN, Ingmar, *Skammen, A Vergonha*, 1968, 01:37:00 - 01:38:38 [duração: 103 minutos].

mas igualmente suscita soluções solidárias para travar todo o danoso instaurado. Em *A Vergonha*, a metáfora recai sobre o próprio simbólico da guerra, num palco onde não é necessário dissimular os seres humanos, já que estes se apresentam como sendo os próprios representantes do que de nocivo pode acontecer. Neste sentido, os homens são os agentes e responsáveis pela passagem da cordialidade à desumanidade, mostrando objectivamente manifestações da maldade, mais do que indagar sobre as razões ou as origens das mesmas.

*A Peste* e *A Vergonha* decorrem num território circunscrito e fechado. No primeiro caso, sabe-se o nome daquele lugar; no segundo, estamos numa ilha sem identificação. Uma terra estéril, segundo Livingston<sup>234</sup>. Para os dois territórios, um sentido idêntico: um mundo claustrofóbico. Nas duas narrativas há uma comunidade que está determinada pelo isolamento e pela reclusão, implicando uma disfunção orgânica global e uma inexistência de comunicação. No caso de *A Peste* é toda a cidade que se proclama encerrada e incomunicável; em *A Vergonha* os sinais de clausura e incomunicabilidade são vários: a viagem de fuga do casal de músicos que se vê obrigado ao regresso, o rádio que não funciona, o telefone que toca e ninguém responde a Eva. Por isso, este isolamento espacial é sinónimo de absoluta reclusão humana.

Percepcionada a natureza do contexto, inicia-se com ele a instalação do sofrimento. O sofrimento é comum e destaca-se nas duas obras. Dum lado, em *A Peste*, lemos a doença; do outro, em *A Vergonha*, vemos a guerra. Gado<sup>235</sup> afirma mesmo que – *A Guerra* – teria sido o primeiro nome avançado por Bergman para este filme. Sobre esta hipotética denominação esclarece Maria João Madeira: «*A Vergonha é de facto um filme sobre guerra. Não é um filme de guerra, o que faz toda a diferença*»<sup>236</sup>. Llinás, a este propósito, lança a ideia de que a guerra está afinal muito para além do que é visível nas imagens e na teia de acontecimentos que se vão sucedendo no interior destas:

---

<sup>234</sup> LIVINGSTON, RA, p. 222.

<sup>235</sup> GADO, Frank, *The Passion of Ingmar Bergman*, op. cit., p. 356.

<sup>236</sup> MADEIRA, Maria João, *As folhas da Cinemateca. Ingmar Bergman*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 2008, p. 147.

«[...] não se trata de um filme “sobre” a guerra, mas que se desenvolve “em tempo” de guerra e de que este elemento exterior às personagens influencia as suas condutas, [...] enquanto elemento exterior que desencadeia reacções e as põe a descoberto»<sup>237</sup>.

Com esta declaração, surge um dado novo. Não será a guerra a combinação, num tempo particular, de factores exógenos e desregulados que despontam no decurso da história e capturam o ser humano implicando que ele se mostre na sua autenticidade?

Na pergunta formulada o ser humano é apontado como alguém que, sendo envolvido pelas circunstâncias é também ultrapassado por elas, não deixando de revelar a sua condição originária que passa a estar potenciada.

Em *A Peste* e em *A Vergonha* há, num tempo determinado, um precipitar de situações limite que obrigam à acção, não importando, nem a qualidade, nem o sentido das mesmas, tão-somente a inevitabilidade de agir. Esse facto tende a confrontar cada indivíduo com a realidade de que a sua existência não pode ser abstraída ou negada: ela é, ela está. Prova ainda que o projecto humano assenta na rebentação da irracionalidade, porque há que ter em conta aquilo que acontece de humano, não de sobrenatural, num tempo histórico e que não se consegue explicar. Mostra o que é a vivência da humilhação, entendida como disposição natural da actuação humana. Por fim, conduz à constatação da morte enquanto fenómeno da finitude, porque ela é um risco permanente para a existência e irrepitível quando concretizado.

As representações da doença e da morte entrelaçam-se e são complementares. Há, por isso, um diálogo ente o texto literário e o filme. Camus, por exemplo, ao mostrar a evolução da epidemia, fá-lo como algo que, sendo nefasto, é exterior à vontade humana, obrigando-a assim a travar uma guerra contra esse flagelo. Por seu turno, em Bergman, a guerra a que o realizador sueco se refere, já não está no plano da resposta ou do efeito, é simples expressão gratuita de violência tendente à infelicidade. Tanto em *A Peste* como em *A Vergonha* as calamidades não estão logo efectivadas no início das respectivas narrativas, no entanto, quer no texto de Camus, quer no filme de

---

<sup>237</sup> Cf. «[...] no se trata de un film “sobre” a guerra, sino que transcurre “en tiempo de guerra”, que este elemento exterior a los personajes influye en su conducta [...] cuanto elemento exterior que desencadena sus reacciones y las pone al descubierto». LLINÁS, Francisco, *Nuestro Cine*, nº 5 (1969), citado in COMPANY, Juan Miguel, *Ingmar Bergman*, Barcelona, Ediciones Cátedra, 2007, pp. 172 e 173.

Bergman, assiste-se ao desenvolvimento gradual da destruição em trajecto para a dominação da morte. Um dos aspectos desse crescimento passa pelas dinâmicas de preparação e pela ocupação de posições. «*Tomemos a responsabilidade de agir*»<sup>238</sup>, é dito com clareza no texto de *A Peste*. A partir deste momento, tudo ganha posição e condições para a vida vir a desenrolar-se. Em *A Vergonha* existem duas imagens correspondentes a essa afirmação escrita: a passagem acelerada dos tanques por entre a floresta e o erguer das barricadas com o movimento agitado das pessoas na cidade. Nesta fase, nas duas obras, há indícios sobre aquilo que se vai instaurar: um estado de sofrimento e de destruição. Como poderá então ser entendido por Bergman e Camus o tal auge existencial de carácter dramático a que ambas as narrativas chegam e coincidem?

Quer o realizador sueco, quer o escritor franco-argelino apontam para que esse estado de sofrimento e destruição seja dominante e persistente, mesmo intrínseco à condição humana, não podendo mover-se fora dele. Mesmo vivido em ciclos, mesmo que se apresente sob uma forma temporária, o certo é que esse estado se justapõe à existência. Esta justaposição está patente no final de *A Peste* e de *A Vergonha*. No primeiro, a obra termina: «[...] *viria o dia para desgraça e ensinamento dos homens, a peste acordaria [...]*»<sup>239</sup>; no segundo, há o grande plano de Eva que fecha os olhos e depois a imagem apaga-se.

Neste sentido, e como reacção à expansão inexorável da doença e da guerra, quer os habitantes de Oron, em *A Peste*, quer o casal Rosenberg, em *A Vergonha*, são confrontados com a necessidade de transcender a disposição presente que lhes é nociva e, saltando sobre isso, conquistar o futuro. Neste trajecto de esforço humano ganha fundamento a admissão da temática da liberdade, temática que, provavelmente, Bergman e Camus quiseram trazer à reflexão. No essencial, a liberdade, em ambas as narrativas, é vista como o exercício de escolha no qual se está forçosamente implicado, sendo essa escolha uma imposição a que os seres humanos não podem escapar e uma luta em direcção ao futuro que se edifica, para além das condicionantes adversas que

---

<sup>238</sup> CAMUS, Albert, *PE*, p. 53.

<sup>239</sup> *Idem, op. cit.*, p. 264.

possam parecer inexplicáveis ou incompreensíveis e, assim, afastadas do controlo humano.

Na *Fenomenologia da Percepção*, Merleau-Ponty pergunta o que é a liberdade e, na resposta dada, refere o essencial: «*O mundo já está constituído, mas não completamente constituído*»<sup>240</sup>. Há um mundo por realizar, precisamente aquilo que ainda não é. É o imenso campo dos possíveis. Aquilo que não se sabe, que está por erguer, mas a cuja obrigatoriedade de fazer não é possível escapar. Daí que a escolha se torne determinante para operacionalizar esse imenso campo por onde se concretizará tudo o que pode acontecer e não se pode antever. Habitamos, pois, num mundo criado e, ao mesmo tempo, aberto à criação, sendo esta realidade aquilo que projecta e continuamente actualiza o que está criado.

Desenvolve-se, por isso, para além de uma atmosfera constante de doença e de guerra, julgada interminável, uma luta que é muito mais do que anseio, é a liberdade em reacção praticada nesta capacidade de resposta, que evidencia já de si a escolha. Há nesse âmbito da escola, refere ainda Merleau-Ponty, citando Husserl, «[...] “*um campo de liberdade*” e uma “*liberdade condicionada*” [...]»<sup>241</sup>. Atendendo à primeira, o que está em jogo é o reconhecimento de que é no interior da história que tudo se passa. Qualquer escolha pessoal não se faz descontextualizada, não há uma decisão fora de uma coexistência social, tal como uma antevisão ou uma projecção feitas sem ser na relação dinâmica implicada dos seres humanos na história. Diz, prosseguindo Merleau-Ponty: «[...] *somos no mundo e não somente estamos no mundo* [...]»<sup>242</sup>. Transpondo esta ideia de enraizamento para Bergman, na verdade, o realizador sueco terá perfilhado este sentido do conceito de liberdade, posicionando-se e comprometendo-se com uma acção no plano estético naquele mundo em ruptura dos finais dos anos 60 do século passado.

---

<sup>240</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Éditions Gallimard, 1996, p. 517.

<sup>241</sup> Idem, *op. cit.*, p. 518.

<sup>242</sup> Idem, *op. cit.*, p. 520.

O realizador sueco confessou que *A Vergonha* tinha sido a forma encontrada para participar na discussão pública sobre a guerra do Vietname<sup>243</sup>. Acresce ainda o Maio de 68, já que há uma correspondência temporal com as filmagens que, na altura, decorriam. Também no contexto de *A Vergonha*, Bergman, em entrevista a Lothwall, publicada em 1969 em *Cahiers du Cinéma*, afirma ter sentido algum incómodo, tendo uma atitude de autocrítica pelo seu reconhecimento tardio dos campos de concentração, acabando por declarar que este filme: «*Mostra como a humilhação pode levar à perda de humanidade daqueles que estão subjogados*»<sup>244</sup>. A este respeito, observe-se em *A Vergonha* as várias cenas das pessoas detidas no interior da escola. Bergman quer induzir no espectador, através da percepção dessas imagens, que se trata de uma multidão atormentada a caminho do extermínio. Igualmente Camus escreveu *A Peste* em tempo de guerra, no tempo do holocausto, fugindo a uma abstracção pura e ligando-se a uma existência concreta e vivida.

Por isso, a questão da liberdade, entendida nesta perspectiva, em *A Peste* e *A Vergonha*, não é apenas tomada em relação às narrativas em si ou à intencionalidade que forja de maneira objectiva as condutas das principais personagens. O que se trata é que, apoiados no conceito de liberdade, Camus e Bergman denunciam o medo e a subjugação, partilhando assim uma visão conjunta de repúdio pela intolerância fratricida. Mesmo com um comprometimento político diferenciado, o primeiro, partidariamente assumido; o segundo, dando e cultivando sempre uma imagem exterior de apolítico, o certo é que os dois depositaram nas suas respectivas narrativas uma crítica às estruturas sociais, uma desocultação do que escora o relacionamento humano, uma significação para a existência individual que não exclui nunca o contexto social envolvente.

Observemos agora as personagens de ambas as narrativas, com o intuito de estabelecer paralelismos e atribuir significados aos mesmos. O mundo de *A Peste* é quase exclusivamente masculino, pois a mulher de Rieux ausenta-se logo no início da obra e a sua mãe apenas aparece esporadicamente. Em *A Vergonha* sucede algo

---

<sup>243</sup> BERGMAN, Ingmar, *BI*, p. 298.

<sup>244</sup> LOTHWALL, L., “Nouvel entretien avec Ingmar Bergman”, (entrevista) *Cahiers du Cinéma*, nº 215 (1969), p. 50.

semelhante, a narrativa fílmica está reportada maioritariamente às acções de Jan, de Filip (Sigge Furst), o vizinho do casal, e de Jacobi (Gunnar Bjornstrand), o autarca daquela comunidade; Eva, por sua vez, não conta, está num outro plano de intervenção sem relevância.

Ao nível das personagens poderemos ainda considerar um outro paralelismo entre *A Peste* e *A Vergonha*. Tomemos o caso de Jan, ele constitui-se como a fusão de características assinaladas em Cottard, Rambert e Rieux. Do primeiro, incorpora a dimensão artística e uma perturbada sensibilidade; do segundo, recebe o dilema entre ficar e fugir, podendo o significado dessas acções ser traduzido, respectivamente, pelo surgimento da dúvida e pelo emergir do remorso; do terceiro, a propensão para sobreviver e combater, nem que isso possa vir a despertar a sua irracionalidade e a declarar incompreensivelmente a sua desumanidade.

No que respeita ao relacionamento e ao entendimento entre o masculino e o feminino estamos, nesta conjuntura, perante propostas que, embora diferenciadas, se cruzam no essencial: desilusão e incapacidade de comunicação. No caso de *A Peste*, o narrador Rieux aponta, sobretudo, para a desilusão fundada numa vivência conjunta de rotinas, num esvaziamento relacional que cresce sem expectativas e condenado à infelicidade:

«[...] *para um ser que ama... o ser amado não é a fonte de todas as alegrias [...]*»; «*É o mesmo para todos: a gente casa-se, ama ainda um pouco, trabalha. Trabalha tanto que se esquece de amar*»<sup>245</sup>.

Finalmente, Rambert que, na iminência de regressar para junto da sua mulher, recusa-se a partir e afirma: «[...] *Se partisse teria vergonha... vergonha em ser feliz sozinho*»<sup>246</sup>. É o assumir da recusa da sentença de quem, numa relação, está só. Dizendo-se assim feliz, está, propositadamente ou não, a alimentar e a manter a fraude como um vírus na comunicação.

---

<sup>245</sup> CAMUS, Albert, *PE*, p. 71 e 79.

<sup>246</sup> Idem, *op. cit.*, p. 181.

No que reporta ao paralelismo com Bergman, *A Vergonha* comprova a realidade da incomunicabilidade enquanto desenrolar e desfecho da relação do casal. É uma visão assente nas vivências conjuntas de Jan e Eva. Eles *são* somente lado a lado, desprendidos e distanciados. Não comunicam, não são amantes, nem solidários, nem sequer cooperantes um com o outro. Jan, mostrando no começo do filme uma atitude de receio e de fragilidade, acaba por se revelar, na segunda parte, cruel e desumano. O que os une é então um estado sadomasoquista. O seu perfil psicológico inicial enquadra-se na óptica de Sartre a respeito do masoquismo<sup>247</sup>: ele assume-se como culpado ao tornar-se objecto e, desse modo, quer ser desejado. Ele pretende que Eva cuide de si e, diante dela, anula-se ficando à sua mercê. Mas esta atitude não fica apenas neste plano. Como refere Ketcham: «*Jan, o masoquista, o sofredor compulsivo, torna-se sádico. Ele mata o jovem soldado apenas para lhe roubar as botas*»<sup>248</sup>. Jan também vai ter um procedimento de carácter agressivo para com Eva, sem disfarce nem rodeios ou, de acordo com as palavras de Sartre, com «*paixão, segura e obstinação*»<sup>249</sup>. Jan ocupa agora o lugar central numa lógica imparável de actuação, cujo resultado é dominar o outro e, com isso, consentir o esgotar do seu desejo. Essa trajectória do masoquismo ao sadismo é perceptível também no relacionamento de Jan com Jacobi, a terceira personagem que, com uma prática ambivalente se imiscui entre o casal. Uma vez mais a presença-ausência de Eva. Jan está impelido a ser morto ou a matar. O medo cede, por isso, ao ódio, a um crescendo de atitudes e de sentimentos que vai ditar a ocorrência da segunda possibilidade: matar. Aquilo que acontece neste triângulo é aquilo que Bergman chama «*[...] a pequena guerra [...]*», isto é, «*[...] fazer um filme de guerra é descrever não só a guerra colectiva como a individual*»<sup>250</sup>. Há, assim, um estreitamento da visão de guerra. O que é apresentado não é um conflito alargado, envolvendo populações indiscriminadas, mas uma violência restrita e concentrada no casal e em

---

<sup>247</sup> SARTRE, Jean-Paul., *EN*, pp. 427 e 428.

<sup>248</sup> Cf. «*Jan, the masochist, the compulsive sufferer has turned sadist. He murders a young boy just to take his shoes*». KETCHAM, Charles, *The Influence of Existentialism on Ingmar Bergman*, op. cit., p. 266.

<sup>249</sup> SARTRE, Jean-Paul, *EN*, p. 449.

<sup>250</sup> BERGMAN, Ingmar, *BI*, p. 298.

tudo o que está à volta dele. Reconhece-se, pois, no relacionamento entre as pessoas o dano mutuamente aplicado, conotando a existência como um acontecimento incoerente e de exterioridade da maldade, na medida em que a prática ordinária das relações é feita na base da disputa e da agressão.

O casal Rosenberg é, por isso, o exemplo dessa dimensão individual da guerra, além de que ele só existe na guerra, ele é a guerra. Diz Eva: «*Quando a paz vier, nós separamo-nos*»<sup>251</sup>.

A *Vergonha* mostra que a guerra transforma seres humanos cordiais em cruéis assassinos. Este é, afinal, o problema da “banalidade do mal”, conceito que Hannah Arendt identifica na conclusão do polémico caso do julgamento do oficial nazi Eichmann, que acompanhou de perto, embora não seja nesta obra que o mesmo tenha tido a sua explicitação<sup>252</sup>. Na verdade, o essencial do problema colocado – e que faz impressão admitir – formula-se do seguinte modo: Como é que pessoas vulgares são, de repente, capazes de cometer atrocidades máximas? Como é que motivos tão fúteis, de pessoas em si comuns, levam à prática de crimes cruéis e hediondos?

Dir-se-ia que cumprem rigorosamente o papel que lhes foi determinado, sem pensar e sem avaliar, assépticos para com os seus sentimentos que parecem em definitivo ausentes das suas condutas. Esta banalidade reconhecida do mal, pelo facto de ser completamente injustificável e inexplicável, mostra estar desadequada das estruturas do pensamento que permitiriam esboçar uma compreensão.

Bergman apresenta-nos então, neste filme em debate, exactamente duas personagens: Jacobi, o autarca (Gunnar Bjornstrand), e Filip, o pacífico vizinho (Sigge Furst), com esse perfil de gente vulgar, mas ao mesmo tempo perturbador, longe de uma subjectividade típica de criminosos, de uma artimanha montada, premeditada. São afinal pessoas comuns que, num ápice, se tornam em malfeitores. O que inquieta então é que o

---

<sup>251</sup> BERGMAN, Ingmar, *Skammen, A Vergonha*, op. cit., 00:59:22 - 00:59:25.

<sup>252</sup> Após todo o acompanhamento feito do processo em tribunal e perante o momento da execução de Eichmann, Hannah Arendt concluiu: «*Foi como se, naqueles derradeiros minutos, recapitulasse a lição que nos ensinou este longo estudo sobre a maldade humana – a lição de uma realidade terrível, que se situa além daquilo que as palavras podem exprimir e o pensamento pode conceber: a banalidade do mal*». ARENDT, Hannah, *Eichmann in Jerusalem*, New York, Penguin Putman, Inc., 1980, *Eichmann em Jerusalém, uma reportagem sobre a banalidade do mal*, Trad. Ana Corrêa da Silva, Coimbra, Edições Tenacitas, 2003, p. 319.

mal aqui reportado, sendo grave e atroz em termos de consequências, é algo que parece não ter nem profundidade, nem enraizamento no ser humano, justamente porque tende a despontar de um modo instantâneo. É precisamente isso que assusta, o estarmos perante uma linha de fronteira ténue em que facilmente se torna impossível separar a maldade da afectuosidade. A proximidade dessa realidade é, aliás, demasiada evidente e normal de acontecer, como bem refere Neiman: «*A vileza extravagante é fácil de identificar e não é muito difícil de evitar*»<sup>253</sup>.

Na continuidade desta frustrante transmutação de uma atitude cordata para perversa, Bergman exhibe, no movimento de câmara que aproxima e destaca a face de Eva, o medo que esta pressente quando Jan fala em mudança e em tornar-se, sem dar nenhuma explicação, num puro determinista. Como se poderá explicar esta mudança de cordial a cruel, de acordo com as pistas de entendimento deixadas agora por Bergman? Simplesmente como a constatação de um facto terrível sucedido nos limites de uma compreensão que acaba por não se verificar, depois de esgotadas todas as tentativas feitas nesses mesmos limites.

Um outro ponto comum entre *A Peste* e *A Vergonha* é a identificação de que existem níveis em cada uma das calamidades descritas. Embora haja um denominador comum assente no absurdo que está representado na contínua devastação, nesse tal compreensível que atingiu os seus limites sem o vir a ser, a gravidade não é una e as suas consequências não são todas idênticas. Na verdade, há amplitudes diferentes necessariamente a serem consideradas.

De acordo com Lauder, existem níveis ou tipos de morte visíveis em *A Vergonha*: a física, a do amor, a emocional, a artística, cultural e civilizacional<sup>254</sup>. Kalin<sup>255</sup>, por sua vez, faz uma alusão a três níveis de degradação humana que se espalham e incluem o social: o primeiro, essencialmente militar, com implicações directas na ruína de pessoas e bens, cuja consequência é transformar simples cidadãos

---

<sup>253</sup> NEIMAN, Susan, *Evil in modern thought, O mal no pensamento moderno: uma história alternativa da filosofia, op. cit.*, p. 304.

<sup>254</sup> LAUDER, Robert E., *God, Death, Art and Love. A Philosophical Vision of Ingmar Bergman*, New York, Paulist Press, 1989, p. 98.

<sup>255</sup> KALIN, Jesse, *The Films of Ingmar Bergman, op. cit.*, p. 111.

em inimigos ou aliados; o segundo, que afecta a comunicação e a verdade, as relações e o espaço público, isolando os seres humanos e votando-os à manipulação que a propaganda inflige; o terceiro nível e de maior gravidade, o que mostra o colapso civilizacional, designadamente na aniquilação ocorrida no plano da arte, representado em *A Vergonha* nas imagens de destruição do piano e do violino de Jan. *A Peste*, por seu turno, expõe-nos igualmente níveis de degradação humana, só que associados a estados interiores, a uma maior subjectividade e não tanto de impacto público:

*«No começo da peste... tinham memória, mas uma imaginação insuficiente, na segunda fase perderam também a memória... Não que tivessem esquecido, mas não sentiam»<sup>256</sup>.*

Quer em Bergman, quer em Camus a visão, respectivamente de guerra e doença assenta num dano físico gradual e circunscrito, o qual vai sendo dilatado e transfigurado numa perda de referências e relações, perda de sensibilidade e de humanidade até à completa extinção.

Assim, nada faz sentido nesta espiral incontrolável e imparável do dano infligido porque nada é claro ou definido, tudo acontece num mundo de confusão em que tudo está misturado. Há um todo demasiado homogéneo que é projectado no desenrolar da narrativa. Livingston chama a atenção para o facto de as partes envolvidas em contenda serem afins, tornando-se impossível distinguir quem são os agressores e quem são os invadidos<sup>257</sup>. Bergman consegue bem dar essa noção de pleno absurdo com a acção do soldado a metralhar o espelho, disparando afinal contra a sua própria imagem.

Mas esse absurdo que emerge também está adstrito ao totalitarismo. O absurdo germina na acção de uma suposta ordem estabelecida e a preservar, enraizada numa incongruência que falseia e normaliza à força, sem trazer nenhum benefício e esgotando-se no próprio momento da vacuidade do acto. Em *A Vergonha*, isso está visível nas imagens do médico a recolher os espancados e o morto na escola. Importa salientar que o morto que é levado da escola é o director do jornal local e isso deve ser

---

<sup>256</sup> CAMUS, Albert, *PE*, pp. 159 e 160.

<sup>257</sup> LIVINGSTON, Paisley, *RA*, p. 222.

naturalmente associado à manipulação feita do discurso gravado de Eva. Com esta inevitável associação, a prepotência é referenciada naquilo que tem de mais violento e agressivo no plano do cerceamento das ideias e opiniões.

Destacaria agora, por fim, e em ambas as narrativas a mesma interpretação da existência. Nas duas narrativas tudo é humano e nada é remetido para o sagrado, na medida em que o ser humano está só, ele é o agente dos actos realizados, confronta-se com uma irracionalidade que não pode prever ou combater, vive e morre sem horizontes. Uma existência que oscila entre o sofrimento e um absurdo incompreensível, que se interiorizou legitimando esse mesmo sofrimento. Diz Jacobi, de acordo com o guião em *A Vergonha*: «*Não há desculpas, não há saídas, só dor e incriminação*»<sup>258</sup>.

Também Camus, através de *A Peste*, frisa bem o papel do ser humano. Partindo de uma realidade absurda pela sua incompreensibilidade congénita, a verdade é que cada um acede à condição de interveniente. Diz Camus: «*Era preciso lutar e não se pôr de joelhos*»<sup>259</sup>. Só que isso é feito não numa perspectiva eminentemente individualista, mas por uma outra, marcada pela solidariedade. Isso leva a que o problema da existência não seja considerado, nem ao nível do que é operado no pensamento individual, abstracto e situado, nem ao nível de uma realidade que se apresenta diante de nós para ser conhecida, determinando o pensamento individual. A existência, não sendo, nem subjectivismo, nem objectivismo, deve ser entendida como campo da tensão, do confronto que emerge entre seres humanos – que buscam uma compreensão de si próprios – e o mundo, que constantemente se manifesta insondável, ou, como diz José Perez: [...] *do embate entre o apelo desamparado do homem... e o silêncio ou mutismo com que a realidade riposta a essa demanda*»<sup>260</sup>.

Por isso, em Camus, neste quadro de modos humanos de ser, que lugar para Deus? O escritor franco-argelino, tal como Bergman, admite que esse lugar se existe, é distante; e, se for considerado, só o será quando o ser humano tiver resolvido a sua

---

<sup>258</sup> BERGMAN, Ingmar, *Skammen, A Vergonha, op. cit.*, 01:05:49 - 01:05:55.

<sup>259</sup> CAMUS, Albert, *PE*, p. 122.

<sup>260</sup> PÉREZ, José Luís, “Albert Camus, Leitor de Søren Kierkegaard”, *Philosophica*, nº 35 (2010), p. 93.

situação de humilhação e apresentar-se diante do mundo com dignidade. Entre a solução de combate, vinculada à medicina, proposta por Rieux, da entrega à fé e à assunção da culpabilidade humana sugerida pelo jesuíta, do suicídio, apenas sob o modo de tentativa, de Cottard, como recurso falhado e colateral, Camus escolhe claramente a primeira. Está, deste modo, ciente de que cabe aos seres humanos mergulhar no absurdo da sua existência e responder com o acto de viver.

Resta-nos fechar este círculo de aproximação entre Bergman e Camus, lembrando que em *A Peste* acredita-se que, para além da epidemia – exposição nua de uma sociedade em flagelo –, cabe à existência ser o princípio e o fim que alicerça a condição humana. Bergman diz o mesmo através do sonho de Eva em *A Vergonha*, através da alusão ao bombardeamento do avião, das rosas a arder e da criança nos seus braços. Tudo o que é enunciado são representações do sofrimento aplicado sobre a fragilidade, recordando àquela mulher aquilo que ela teria esquecido. E isso só pode ser: existir.

O que a seguir se verá é que, nesses modos de ser, sempre em tumulto, despertam a constatação de uma realidade danosa, onde cada um se enfrenta a si e aos outros. Essa situação, a mais perturbante para Bergman, será objecto de explicitação no capítulo seguinte. Não se trata de reafirmar a ordem do mal, mas antes de introduzir a maldade como modo particular de cada um governar a sua existência, sem saber das causas ou do que estas podem vir a projectar, como efeitos em relação ao dano infligido, sentido e sofrido.

É sobretudo nesse desastre de desesperança que o ser humano se define. Efectivamente, o que acontece é que ele há-de debater-se com essa sua instabilidade inexplicável, a qual deixando marcas, o afecta e afecta os outros, numa desilusão custosa de contrariar.

**IIIº PARTE – INGMAR BERGMAN: AS “MÁSCARAS DA MALDADE” COMO  
QUESTÃO CENTRAL**



## **CAPÍTULO 1 – O PROBLEMA DA MALDADE**

### **1. A noção de maldade: balizamento e clarificação conceptual**

#### **1.1. Ponto de partida: pressupostos e contexto justificativo, esboço para a definição de maldade**

O presente capítulo identifica e elucida a questão central que está subjacente na filmografia de Bergman: a maldade humana como acontecimento ou prática usual no relacionamento entre as pessoas. Esta afirmação, demasiado inquietante, remete-nos para a necessidade de esclarecermos a noção de maldade. Embora esta noção tenha vindo a ser empregue, ao longo deste trabalho reflexivo, em substituição do conceito filosófico de mal, importa perceber qual a razão dessa substituição, qual a significação e alcance de maldade, qual a relação entre maldade e mal, com particular destaque para um enquadramento a promover deste último, com natural incidência na clarificação de maldade.

A permuta acima referida justifica-se, desde logo, porque os dois conceitos não pode ser admitidos como sinónimos. De facto, o mal, entendido sob um ponto de vista filosófico, poderá ser designado, fundamentalmente, como mal natural ou como mal moral. Cada um destes conceitos teve uma trajectória histórica própria, radicada numa visão interpretativa distinta, seja reportado às causas e efeitos daquilo que sucede de nefasto individual ou colectivamente, seja reportado à responsabilidade e à acção humanas nesse mesmo contexto.

Por sua vez, a utilização da noção de maldade remete para uma abordagem diferenciada. Neste caso, o que está em jogo não é a replicação das modalidades do mal, moral ou natural, traduzida na opção por uma delas ou num esforço de as relacionar, mas sim a inclusão de uma definição que desvie o núcleo conceptual para outro plano. Na verdade, o que há a destacar no emprego da noção de maldade é a recuperação do seu conteúdo etimológico, com tudo o que, a partir dele, se extrai e se constitui como

objecto de reflexão. Assim, se atendermos à etimologia de maldade, importa enfatizar dois aspectos: o dano como acto negativo infligido e, simultaneamente, quem, em virtude desse acto, é afectado ou prejudicado em concreto. São, pois, estes dois aspectos caracterizadores que estarão na base de uma problematização que arrisque trazer uma reformulação temática, não ignorando, porém, a inevitável ligação à noção de mal. Está então a maldade numa zona de fronteira com o mal, devendo ser trabalhada tendo em conta essa situação, evitando uma visão generalista e vaga, mas fixada nos aspectos referidos, os quais estão inscritos na prática dos relacionamentos humanos.

Assim, o trabalho a fazer neste capítulo, para além da definição da noção de maldade, da sua relação com o conceito filosófico de mal e do necessário enquadramento deste, passa por examinar um conjunto de afirmações significativas do próprio realizador sueco, procedendo à análise do filme *En Passion, Paixão* de modo a que este espelhe a teorização antes elaborada.

A reflexão a desenvolver tem a intenção de se manter no âmbito do filosófico, não só porque a temática é propícia à exploração de problemas filosóficos, mas principalmente porque é dada uma oportunidade ao filme de reformular e propor uma nova compreensão, expressada nas criações de pensamento operado como resultado das dinâmicas emocionais que as imagens estimulam.

Dito isto, delimitamos o problema com base naquilo que, para além do que pode ser sustentado na narrativa fílmica, Bergman sugere por palavras. Assim, numa entrevista concedida em 1968 o realizador sueco disse o seguinte:

*«A nossa própria natureza, enquanto seres humanos, é que dentro de nós trazemos sempre connosco tendências destrutivas, conscientes ou inconscientes, direccionadas tanto para nós mesmos como para o mundo exterior»<sup>261</sup>.*

Em *Bilder, Imagens*, obra publicada na Suécia anos mais tarde, em 1990, Bergman afirma, e de acordo com a tradução portuguesa:

---

<sup>261</sup> Cf. «Our very nature, qua human beings, is that inside us we always carry around destructive tendencies, conscious or unconscious, aimed both at ourselves and the outside world». BJÖRKMAN, Stig; MANNIS, Torsten e SIMA, Jonas, *BOB*, p. 40.

«A minha concepção de existência continua a ser esta: existe uma maldade no ser humano, virulenta e terrível, que não pode ser explicada, e de que, entre todos os animais, só ele é capaz»<sup>262</sup>.

Como é dado observar, embora a entrevista seja de 1968, o essencial do que é exposto por Bergman é reafirmado, de forma diferente, em 1990, com maior precisão terminológica, ou seja, as “tendências destrutivas” são agora “maldade” e “a nossa própria natureza” é equivalente a “existência”.

Cruzando estas referências é possível isolar e destacar a temática da maldade humana como a questão edificadora das múltiplas interrogações e perplexidades de Bergman a respeito de quem somos e de como somos, expressas ao longo da sua cinematografia. Ela torna-se, assim, em questão maior, justamente porque é fixada e coincide com o espaço e o tempo ocupados pela existência, seja num plano individual, seja num plano social.

Em *Imagens*, e de acordo com a tradução desta obra para língua portuguesa, interpreto que a maldade sobrevinda da existência humana será aquilo que primeiramente enraíza e certifica, em profundidade, essa manifestação reconhecida como realidade indecifrável do indivíduo no seu acto de existir. Definir existência desta maneira, implica adoptar que tudo decorrerá da observância desse carácter primordial e orientador, esteio das acções que possam vir a compor o viver. Por isso, tudo quanto diz respeito à projecção do ser humano parte daí. É como o núcleo que irá justificar a diversidade de atitudes e comportamentos que, em rede, fundam dinamicamente as relações entre uns e outros.

Por outro lado, se atendermos à tradução da mesma obra do texto sueco para inglês<sup>263</sup>, a expressão “a minha concepção de existência” é substituída por “a minha

---

<sup>262</sup> BERGMAN, Ingmar, *BI*, p. 304.

<sup>263</sup> BERGMAN, I., *Bilder*, Stockholm, Norstedts Förlag, 1990, *My Life in Film*, Trad. Marianne Ruuth, London, Faber and Faber, 1994, p. 306.

A este propósito e no sentido de alargar o âmbito, referimos uma afirmação convergente, sobretudo no que respeita à incapacidade de compreensão da maldade, de encontrar para ela uma causa ou uma justificação, situando-a assim fora do domínio humano. A preocupação e a identificação do incompreensível são consonantes em ambas as afirmações, isto é, desconhece-se uma explicação, mas reconhece-se a existência de um danoso que ousa e que é nefasto. Trata-se, pois, neste “diálogo” com Bergman, de uma frase de Gonçalo M. Tavares da obra *Jerusalém*: «*Pretendo chegar à fórmula que*

filosofia”. Esta subtileza, esta permuta semântica, não põe em perigo o fundamento da noção de existência, introduz é uma amplitude nova, estimulando uma problematização mais arriscada.

É um dado adquirido e consensual que uma “filosofia”, como sinónimo de perspectiva individual, se faz a partir de um trabalho mínimo de pensamento, guiado por uma solidez argumentativa, a qual é preenchida por ideias que são, afinal, concepções de vida. Assim, esta transposição veio conferir ainda mais solidez à temática da maldade, uma vez que não se trata apenas de ter em conta uma declaração pessoal de existência, mas sim da proclamação de uma “filosofia”, com tudo o que isso alberga de convicção, fundamento reflexivo e valores, acerca do entendimento que se tem de si e dos outros.

Nos dois excertos atrás citados, em particular a expressão “não pode ser explicada”, aludida por Bergman, irrompe e deixa antever que foi aberto um universo sem respostas, que tem tendência a tornar-se cada vez mais impenetrável à medida que vai sofrendo tentativas de ser desvendado. Pior que isso: é completamente adverso a qualquer ordem, sobretudo a toda aquela que é criada sob forma ordenada no círculo da racionalidade.

Tudo se organiza à volta e em função desta significação da existência humana, de acordo com o realizador sueco. Assim, os mais diversos problemas e conteúdos em si passíveis de trabalho filosófico, somente poderão encontrar justificação, quando previamente se alega a existência humana, neste caso, em estreita correlação com a maldade que vivifica no actuar de cada um de nós.

Acresce dizer que esta tese de que a maldade é uma questão central já foi também abordada por investigadores da obra do realizador sueco, por exemplo, Singer<sup>264</sup>, Livingston<sup>265</sup> e Cowie<sup>266</sup>. Com Singer, ela é problematizada com a análise ao

---

*resuma as causas da maldade que existe sem o medo, essa maldade terrível; quase não humana porque não justificada*». TAVARES, Gonçalo, M., Jerusalém, Lisboa, Editorial Caminho, 2010.

<sup>264</sup> SINGER, Irving, *Ingmar Bergman, Cinematic Philosopher, Reflections on His Creativity*, op. cit., pp. 180 e 181.

<sup>265</sup> LIVINGSTON, Paisley, *CPB*, p. 187.

<sup>266</sup> COWIE, Peter, *Ingmar Bergman. A Critical Biography*, op. cit., 1982, p. 263.

filme *Das Schlangenei/ The Serpent's Egg, O ovo da Serpente* para exemplificar, a partir do interior de uma sociedade que gradualmente se vai desestruturando, o aparecimento do inumano e de toda a monstruosidade da experiência do nazismo, com destaque para a sua fase histórica de gestação ideológica. Livingston, por sua vez, tendo como âmbito de reflexão a personagem Eval (Gunnar Björnstrand), de *Smulltronställe, Morangos Silvestres* que corporiza eventuais ligações conceptuais entre Bergman e o filósofo finlandês Eino Kaila<sup>267</sup>, assegura que o realizador sueco teria ido mais longe do que a perspectiva interrogativa e distanciada formulada por Kaila, objectivando a posição expressa de imparcialidade ou indefinição do filósofo, no que concerne ao que é o certo ou o errado. Cowie, por seu lado, assegura que a temática da maldade é recorrente e transversal, explicitando-a melhor ao conferir-lhe a designação de violência, referindo que esta é uma espécie de seiva que percorre a vida humana e surge continuamente nos comportamentos exteriorizados.

Colocadas estas questões preambulares, mas decisivas para o alicerçar da tese, importa prosseguir retomando o que foi dito no início deste parágrafo sobre o entendimento de maldade. Não se trata, com isto, de ter uma visão do mal à dimensão da sua complexidade filosófica, nem da maldade como seu sinónimo, mas sim referir o mal sob a alçada da noção da maldade, enquanto efectiva manifestação de práticas humanas correntes que são, em si, nocivas para as relações mútuas entre as pessoas.

Assim sendo, a maldade proveniente das imagens que Bergman construiu e nos mostra recorrentemente – e de acordo com a tese que defendo –, significa visualizar ou objectivar uma acção humana que tem em si, no plano teórico, a suspeita percebida e confirmada do dano como algo de inevitável. Significa também uma prática humana concreta, de carácter prejudicial, cujo resultado ganhou o *corpo* de imagem nos diferentes acontecimentos que põem os seres humanos uns diante dos outros. Significa ainda uma manifestação humana prejudicial porque atentatória, conhecida naquilo que a imagem refere e que remete para um universo exclusivamente humano. Significa, por

---

<sup>267</sup> Bergman dá conta de como ficou filosoficamente impressionado pela leitura da obra do filósofo finlandês Eino Kaila (1890-1958), *Persoonallisuus, Personality* (1934), na introdução de *Four Screenplays of Ingmar Bergman*, explicitando ele próprio a tese avançada por Kaila de que o ser humano vive permanentemente num jogo de forças opostas como uma necessidade vital que se torna em garantia da sua existência. BERGMAN, Ingmar, *Four Screenplays of Ingmar Bergman, op. cit.*, p. 21.

fim, a revelação e a representação de experiências humanas de infelicidade e de incomunicabilidade como consequência das acções praticadas.

A maldade que aqui se fala não é à escala cósmica, não tem, por isso, uma amplitude global e abrangente que permita assim identificá-la com o conceito de mal; a noção de maldade a esclarecer dá conta das vidas pequenas, habitadas em círculos diminutos, sem as consequências visíveis de uma hecatombe social: um extermínio massivo, uma guerra territorial ou um atentado terrorista. A maldade aqui exposta não é, pois, a experiência alargada de carácter universal, é, sobretudo, uma experiência restrita e de proximidade, de sofrimento reservado, gradual e confinado. Ela é, na maior parte das vezes, centrada nos relacionamentos entre casais que se desfiguram progressivamente na ânsia de se conceberem como humanos, mas que, pelo contrário, acabam afinal por mergulhar num continuado diferendo que bloqueia e esvazia os afectos. Pela subsistência da situação de desacordo que envolve sofrimento e privação podemos dizer que estamos perante o “cultivo das paixões tristes”. “Cultivo”, já que se trata de um burilar obstinado, alienado e sem alternativas. Por outro lado, utilizando de forma poética a expressão de Spinoza “paixão triste”, mas recorrendo a Deleuze<sup>268</sup> – também ele intérprete do filósofo holandês –, importa explicitar que o seu significado direcciona-nos para a constatação da impotência, essa impossibilidade de um agir que rejeite sustentar o impasse feito de dor. Estamos, nessa maldade que germina os relacionamentos e que se declara como realidade ontológica invasora das vidas, perante a ausência de encontrar alguém que componha ou constitua, que restabeleça a confiança e distancie o que afecta tristemente. Assim, na fundamentação desta interpretação livre que trespassa a noção de maldade é adequado citar Deleuze: «[...] a tristeza como diminuição ou destruição da potência de agir. Isso equivale a dizer que cada coisa, corpo ou alma, se define por uma certa relação característica, complexa, mas eu também poderia dizer que cada coisa, corpo ou alma, se define por um certo poder de ser afetado».<sup>269</sup>

---

<sup>268</sup> DELEUZE, Gilles, “Deleuze/Spinoza, Cours Vincennes - 24/01/1978”, Les Cours de Gilles Deleuze, Trad. Francisco Traverso Fuchs. Disponível em: <<http://www.webdeleuze.com/php/texte.php?cle=194&groupe=Spinoza&langue=5>>. Acesso em: 26/09/2013.

<sup>269</sup> Idem, *op. cit.* p. 9 da edição em rtf da página web referida na nota de rodapé anterior.

Deste modo, em Bergman, o palco da maldade é tão-somente o mundo activo humano, daí que nunca qualquer afinidade possa ser reportada a eventualidades externas – o mal desgraça ou o mal natural –, como um sismo ou uma outra tragédia da natureza. A maldade funda-se então nas acções humanas figuradas na imagem, que as espelha enquanto modo como ela se constrói, permitindo, a partir dessa realidade visível, captar e seguir através do olhar que significa o seu progresso de vivificação.

## **1.2. A maldade como noção imagética, a partir do conceito de mal moral**

O conceito de mal, independentemente do seu entendimento histórico, remete para um plano discursivo e não visual estando, por isso, demasiado circunscrito a uma racionalização que tende, dentro do que é exigido e define um conceito, a tornar-se exclusiva.

A alternativa de vir a sobrepor ao mal a noção de maldade, no intuito de sair dessa esfera demasiado abstracta, fica a dever-se à natureza desta última. Assim, o que à partida está em causa é, por um lado, o dano infligido por um sujeito no desenrolar dos relacionamentos humanos e, por outro lado, aquele que ficou afectado ou o objecto desse dano. Esta situação de cumplicidade, impondo uma objectividade na conceptualização, possibilita sobretudo a sua constatação, ou seja, a sua visualização como forma vantajosa de compreensão.

Estamos, em qualquer dos casos, mal ou maldade, perante um contexto exclusivamente humano onde a actuação de alguém somente se faz na existência. Esta constitui-se então como requisito para a ocorrência da maldade, na medida em que a existência é o espaço e tempo da realização individual, correspondendo a tudo quanto se passa no domínio das relações de uns com os outros. Sendo requisito, ela não pode ser confundida como causa ou origem da maldade, mas apenas circunstância, que é lugar de risco, espaço aberto à incontornável disputa de afirmações individuais que são sempre manifestação de poder. Por isso, a existência não é fundamento ou motivo, mas sim a possibilidade para que a maldade surja.

Dito isto, a questão da maldade está centrada em termos de quem provoca o sofrimento, praticando-o, e de quem o sofre, suportando-o. Do lado de quem sofre, podemos estar perante quem não merece esse dano que lhe sobrevém, é injusto, e perante a infelicidade que faz dele uma vítima; por sua vez, quem o provoca torna-se responsável pela aplicação daquilo que faz condoer o outro. É manifesto que as coisas podem não ser tão lineares ou simplificadas, isto é, aquele que sofre não é só inteiramente vítima; e aquele que é responsável pela nocividade aplicada também pode, afinal, ser vítima, não por vontade própria e intencional, mas porque foi envolvido numa rede circunstancial que o impeliu para essa aplicação. Mas também aquele que sofre pode ser agressor e, nesta reciprocidade, o agressor, vítima. Tudo isto, no quadro da maldade, não se esclarece, não se justifica, acontece, contrariamente ao quadro do mal onde sempre houve a tentativa de encontrar justificações, podendo estas incluir explicações naturais ou sobrenaturais, principalmente num tempo histórico antes de uma modernidade que apostou no ser humano, tornando-o responsável pelos actos que executa e capaz de se sobrepor às suas limitações.

Assim, a maldade acontece, não como uma desgraça, um castigo, uma transcendência exterior, mas como um puro acto internamente associado à convivência dos indivíduos. Por isso, a noção de maldade que estou a desenvolver, descartando razões exteriores ao humano, pretende ampliar o conceito filosófico ou teológico de mal, podendo ser apreendida como a *secularização* desse conceito, no sentido que Crignon refere de um distanciamento do mal em relação à esfera do sagrado:

« [...] a consideração de que o mal é, acima de tudo, um dado da nossa existência nas dimensões moral, política, jurídica, que marcou o fim do discurso da justificação»<sup>270</sup>.

Neste quadro referencial, a maldade é, então, admitida como uma proposta de elucidação do mal não abstracta, mas representativa, pela imagem que nos faculta o que está acontecer. Se é certo que a maldade se situa fora da imagem, pois pertence ao mundo e foi estudada no plano teórico sob a designação de mal, como concretização da

---

<sup>270</sup> Cf. «[...] la considération du fait que le mal est d'abord et avant tout une donnée de notre existence dans la dimension morale, historique, politique, juridique qui a signé la fin du discours de la justification». CRIGNON, Claire, *Le mal*, Paris, Flammarion, 2000, p. 25.

sistematização filosófica estabelecida, é igualmente certo que esta noção ganha maior precisão e compreensão na aplicabilidade que a imagem lhe confere. Será, pois, através desta que a maldade se percebe, se acompanha, se vê em crescimento e nas “explosões” da sua exteriorização, e tudo isso suportado por uma construção mental que lhe está subjacente. De qualquer modo a visualização que surge é, uma vez mais, recuperada como instrumento do pensamento ao despertar emoções que passam a entrelaçar-se com ele. A maldade, como conceito, torna-se então na tradução de um mal *encarnado*, que ganhou forma e conteúdo no todo da imagem. É, por isso mesmo e ainda, uma proposta que não fala em termos universais, pelo contrário, isola e individualiza, cria objectos sensíveis que se movem permitindo um olhar de pormenor que impulsiona para uma reflexão que, apesar de tudo, se quer alargada e não limitada ao campo de uma subjectividade inconsequente.

A maldade é, pois, assumida como a expressão concretizada do mal, essencialmente na sua aceção moral – já que aqui o ser humano é sempre responsável e está no centro dos acontecimentos –, tendo como seu mediador a imagem, que o incorpora e o expõe. Pensar assim a maldade, afectada pela verdade da imagem, é olhar para a existência e reconhecer nela o lugar da inevitabilidade do dano, nas relações estabelecidas entre cada um consigo mesmo ou com os outros. Há, assim, um carácter existencial e, simultaneamente, antropológico implícito àquilo que a imagem mostra e onde a maldade se inscreve.

Por seu turno, se for liberto da imagem, o mal assume um carácter essencialmente teórico ao falar somente por si, inscrevendo-se num contexto menos emocional e mais racional e, dessa forma, contido na tradição filosófica. Com as propostas explicativas racionais fica-se, acima de tudo, com visões prescritivas e datadas, historicamente contextualizadas.

Para além dessas propostas explicativas, que podem ser complementadas com a dimensão emocional que a imagem faculta, persiste uma linha de fronteira intransponível: não se sabe, do mesmo modo que não se sabe do mal, como é que maldade apareceu, como é que contaminou, como pode ou não expandir-se; sabe-se, todavia, que esse estado é revelador de tudo quanto é danoso e está nas experiências de vida de quem afecta e de quem é afectado.

Penetrando na imagem proporcionada por Bergman, vemos que, no seu centro, se tecem narrativas de convivência entre casais ou de comportamentos individuais. Tudo isso alcança expressão em contextos diversificados, sendo sintoma de uma infelicidade constante na progressão da maldade que está presente e se manifesta nos actos praticados. Por isso, a resistência, a antipatia preconceituosa em relação aos filmes de Bergman. Fala-se da condição humana ou do sentido da existência simplesmente, mas não há agrado no enfrentar a qualificação disso. Diz Livingston:

*«Aqui está um realizador (Bergman) que parece ter escolhido os seus temas a partir de um catálogo de males: loucura, violência, perversão, falência mental e moral, humilhação, morte...»<sup>271</sup>.*

A maldade, como conceito que nasce e se desvenda através das imagens, é manifestação do que, sendo negativo e afecta, vivifica nas relações humanas, livre das perguntas e perplexidades de cariz teológico, metafísico, ontológico ou moral. O que é sugerido ver é que, afinal, existimos demasiado disformes em tudo o que somos e fazemos, precipitando toda essa carga negativa no relacionamento com os outros, que tende para a infelicidade conjunta.

Essa negatividade na representação, ou seja, essa imagem que indis põe e perturba como marca da sua génese, aparece sempre exacta e credível. Ela serve para provar o desempenho do ser humano numa determinada orientação lesiva, excluindo com isso outras razões para essa negatividade, situadas fora da dimensão humana. O interessante é que a imagem, assumindo-se na sua visibilidade que mostra e não esconde, permite-nos perceber que o danoso vivifica no contexto humano e nada sucede fora dele. A imagem, em relação ao que expõe, permite circunscrever esse desempenho e localizar no seu núcleo uma realidade persistente, seja no tempo da ficção em que ela se apresenta, seja, para além deste, naquilo que deixa depositado no espectador em correspondência com as vivências interiores. Vemos bem, neste jogo de ficção que se desmoronou, em que o real se tornou sinónimo exacto do real não ficcionado, e por intermédio de um olhar obrigado a ser apurado pela evidência do visível, quem sofre e

---

<sup>271</sup> Cf. *«Here is a director who appears to choose his motifs entirely from a catalogue of evils: madness, violence, perversion, mental and bankruptcy, humiliation, death...»*. LIVINGSTON, Paisley, RA, p. 15.

quem age sobre o sofredor. A partir daqui essa realidade, palco das acções humanas, é trazida em imagens recorrentes nos filmes de Bergman, denunciando esse nocivo confinado ao humano e que arriscamos designar de maldade.

### **1.3. A necessária passagem pelo mal moral: a relevância da responsabilidade dos seres humanos**

A maldade de que tenho vindo a falar tem, no plano estritamente conceptual, afinidade para com a noção de mal. Este conceito pode ter diferentes acepções ou perspectivas, consoante a quem é imputado. Assim, o mal pode ser imputado à acção da natureza ou à acção humana, pode ser exterior ao homem ou surgir a partir dele. Tem sido, aliás, neste segundo caso que pretendemos centrar o problema. Estamos, por isso, no âmbito do mal moral, que é uma ocorrência de violação cometida pelo ser humano, vivida na esfera deste, com consequências para aquele que comete essa violação e para quem é afectado por ela. Será então normal associar mal moral à transgressão, ao desrespeito pela norma e, transpondo para o universo religioso, à própria noção de pecado.

Face a este quadro, a questão prioritária a colocar é saber como se pode explicar a existência do mal, ou por outras palavras, como se justifica esse mal-estar sentido e que nasce dessa afronta que é o sofrimento causado a outrem? Com é isso possível? Haverá escolhas que contrariem essa trajectória inviabilizando que isso aconteça?

Ao longo da história da humanidade a justificação da existência do mal foi considerada uma das grandes questões da filosofia, transversal a épocas e a filósofos, e com implicações extensas. No entanto, na Filosofia Antiga, essa preocupação agora maior não esteve efectivamente presente. A sua explicitação como categoria do pensamento e do agir veio a ser concebida, sobretudo a partir de Santo Agostinho, justamente quando a ideia de mal se entrelaçou e jamais abandonou a condição humana, envolvendo-a e determinando o seu sentido. Por isso, o conceito de mal, compreendido quer no plano da origem, quer no da justificação ou no da experiência, é, acima de tudo, uma questão situada no contexto medieval, mas que vai ganhando amplitude até aos

tempos actuais, pela força dos acontecimentos mais traumáticos e recentes – como, por exemplo, o holocausto nazi –, penetrando, por isso, no nosso quotidiano existencial e obrigando à necessidade de ser pensado de forma totalizante. Antes, se recuarmos ao contexto Grego, o conceito de mal, inexistente na formulação como hoje o conhecemos, teria tido um conceito correspondente: o trágico. O trágico – naquilo que importa neste momento reter –, pode ser compreendido, a partir da noção de tragédia avançada por Aristóteles: «[...] na imitação (tragédia) a acção é apresentada, não com a ajuda de uma narrativa, mas por actores, suscitando a compaixão e o terror a tragédia tem por efeito obter a purificação dessas emoções [...]»<sup>272</sup>. Essas inquietações interiores e fundas, “compaixão” e “terror”, são então ilustradas na representação dos actores, pretendendo-se com isso imitar as situações vividas por todos aqueles que, ficando expostos e sujeitos ao risco, vêem agora, na qualidade de espectadores, aquilo que os atinge, os prejudica e é atentatório nas suas vidas reais. Neste sentido, o trágico, agora isolado da manifestação artística que o projectou – a tragédia –, anuncia a realidade de uma felicidade impossível de ser concretizada. Com ele há, afinal, o reconhecimento de que as vidas, sendo à partida inocentes e indefesas, são inexplicavelmente afectadas com uma intensidade dolorosa, excluindo, contudo, a acção humana e as suas interpretações de qualquer fundamentação que explique a ocorrência desse facto perturbante. Por isso, a subordinação à razão do que de nefasto advém só acontecerá num outro contexto cultural, muitos séculos mais tarde, num tempo em que a intervenção humana será cada vez maior. Seja ao nível de uma pretensa racionalidade justificativa, seja ao nível de uma intervenção que determine os pressupostos de uma moral cumprida num contexto de convivência obrigatória, a verdade é que a ideia de trágico será contradita pela presença da razão e da moralidade.

Superando o trágico e retomando o âmbito do mal, Neiman afirma: «*Ele* (o mal) é fundamentalmente um problema sobre a inteligibilidade do mundo como um todo.

---

<sup>272</sup> «[...] imitación que ha sido hecha o lo es por personajes en acción y no por medio de una narración, la moviendo a compasión y temor, obra en el espectador la purificación propia de estos estados emotivos». ARISTÓTELES, *Poética*, Trad. Francisco de P. Samaranch, Madrid, Aguilar S. A. de Ediciones, 1979, p. 77.

*Assim, não pertence nem à ética, nem à metafísica, mas forma um elo entre as duas»<sup>273</sup>.* Deste modo, pretende-se indagar como é que a razão humana se dirige para fins inconsequentes e totalmente contrários à sua natureza de dignidade. Várias argumentações que escoraram diversas explicações foram intentadas ao longo da história da filosofia, com particular destaque para os três últimos séculos. Por um lado, desresponsabilizando o ser humano, podemos pensar que aquilo que sucede de negativo – e não nos referimos propriamente às catástrofes naturais – mas àquilo que é incompreensível e injustamente danoso nas acções concretas entre os indivíduos, é um desígnio transcendente, inexplicável ao nosso entendimento e, por isso, manifestação de uma entidade superior a nós. Aceita-se assim pacificamente a situação de sofrimento, do mesmo modo que a figura de Job, perante as incompreensíveis atribulações a que esteve sujeito, pareceu anular-se e entregar-se à consumação do sofrimento, em nome de uma utopia para além da sua existência concreta. Por outro lado, a realidade do mal não é nem transcendente, nem natural, mas antropológica. Responsabilizando deste modo o ser humano, seremos então levados a pensar, tal como Rousseau no *Emílio*, romance em que o pensador francês apresenta um programa educacional aplicado a uma criança imaginária, que o que se comete de negativo, de falta ou, no limite, de violência ou crime, não teria uma justificação externa, mas interna a cada um de nós, resultado das escolhas feitas, decorrentes por sua vez da formação do indivíduo.

Doravante, as escolhas seriam pensadas exclusivamente no universo humano, ficando excluídas as escolhas de um suposto universo divino. Isto porque jamais teríamos capacidade de compreender, com a nossa inteligência, esse universo radicalmente ininteligível para nós. Este enorme avanço operado na direcção da valorização da razão humana, mas, simultaneamente, no reconhecimento dos seus limites, foi feito por Kant. Com o filósofo de Königsberg, fica definitivamente reservado a cada um de nós, apesar dos constrangimentos existentes, o agir como alicerce do que acontece. Por isso, o mal pode chamar a si a presença da liberdade, traduzida na qualidade atribuída a esse agir, isto é, no sentido em que este se pode

---

<sup>273</sup> NEIMAN, Susan, *Evil in modern thought, O mal no pensamento moderno: uma história alternativa da filosofia*, op. cit., p. 22.

orientar para uma intenção universal, ou, pelo contrário, pode encaminhar-se para uma prática egoísta, desvirtuando e conotando negativamente os relacionamentos humanos.

O mal, nesta visão moral, sendo um agir negativo acometido em exclusivo ao humano, pode ser equacionado desde um vulgar e individual acto nocivo até a uma acção atentatória, complexa e de massas. Esta situação, em que o individual e a comunidade podem estar envolvidos, remete-nos para a ideia de proximidade, afinal o que se faz de danoso é frequente e faz parte do quotidiano das relações entre os seres humanos. O mal está então impregnado na vida normal das pessoas e, como tal, “banalizou-se”, no exacto sentido em que cidadãos pacíficos podem, gradualmente e no limite, converterem-se em criminosos, entrando numa espiral incontrolável de cegueira e de fascínio pelo que está a acontecer no cumprimento dos seus actos.

Mas o problema maior é que, se o mal é afinal dessa natureza, ele não é então nem complexo, nem excepcional, como se fosse uma doença rara para a qual não há solução. Sendo próximo e trivial, ele está de facto interiorizado em cada um de nós. Contudo, esse mal, cuja profundidade ou sofisticação não é excessiva, pode abrir a possibilidade de um retorno à ideia de harmonia e apaziguamento.

Assim sendo, o que está em causa não são as justificações para a existência do mal, são os seres humanos enquanto sujeitos de responsabilidade muitas vezes não assumida, encoberta, dissimulada, mas traduzida nas acções executadas, geradoras de sofrimento de uns perante os outros. Seres humanos tal como são: nem bons, nem maus. Seres humanos isentos e desarmados, impressionáveis e acomodados pelos contextos, mas especialmente visíveis na condição de uma nudez íntima que designa a sua identidade. E esta somente sobrevive nessa tensão contínua que vai expressando um modo de existir coincidente com a prática de um sofrimento partilhado.

#### **1.4. A maldade humana exemplificada em *En Passion, Paixão***

Aplicando de novo a metodologia de análise adoptada, centro-me agora em *Paixão* a fim de demonstrar a importância da maldade enquanto preocupação maior de Bergman.

A maldade, sendo uma zona sombria, vai-se tornando tendencialmente mais visível pelo aclaramento das situações. Tudo isso acontece por intermédio da imagem, que explicita, mantendo-se contudo um invisível a explorar.

Este processo é agora feito, não nas imagens a preto e branco, mas com a introdução do colorido dos seres e dos objectos. Se a imagem a preto e branco tem um efeito dicotómico e evidencia o contraste, a imagem colorida pormenoriza dentro da multiplicidade.

Existe uma interpretação adicional para este particular acto da revelação: não se trata de sublinhar o realismo nas imagens, já que a dimensão onírica continua a existir, mas, pelo contacto da cor que vivifica as emoções, capta-se de forma mais intensa o que é mostrado. Veja-se, a título de exemplo, a tonalidade vermelha, idêntica à de um laboratório de revelação fotográfica, que aparece no interior da casa de Andreas (Max von Sydow), como que a prenunciar que tudo ficará melhor clarificado no decurso dessa situação laboratorial. O mundo a preto e branco cede pois lugar a um mundo múltiplo de emoções que surge na variedade de matizes com que passamos a ser afectados. Por isso a imagem, jogando na fidelidade do que é, tem que recorrer à cor para cumprir esse propósito. Sendo assim, a maldade que está definida nas relações conflituosas não tende a esconder-se, mas sim a mostrar-se.

Focalizo-me agora na exploração do título *En Passion, Paixão*, em português e restantes línguas de visionamento na Europa; mas *Paixão de Ana*, nos Estados Unidos, por imposição da indústria cinematográfica americana. Este segundo título, mais afastado da *alma* do filme, criou um equívoco, que foi bem assinalado por Michalczyk: «Paixão (de Ana) *sugere um domínio passionnal mais do que um domínio espiritual, colocando Ana no centro da experiência do sofrimento*»<sup>274</sup>. Na verdade, não é Ana (Liv Ullmann) que está no centro da dor e do sofrimento, mas um outro personagem, como adiante se comprovará. Efectivamente, o que está na origem etimológica, bem como na memória cultural da noção de paixão, é a realidade conjunta de “pôr-se à prova” e “sofrer”. Essa realidade significativa estende-se por toda a narrativa, como se aquele

---

<sup>274</sup> Cf. «La passion d'Anna qui suggère le domaine passionnel plutôt que le domaine spirituel et qui met Anna au centre de l'expérience de la souffrance». MICHALCZYK, John J., *Ingmar Bergman ou la Passion d'être homme aujourd'hui*, op. cit., p. 171.

mundo fosse por inteiro essa predição. No entanto, para além dessa paixão, que é totalidade envolvente, cabe a quem menos se espera a sua corporização, àquele que está num plano de menor visibilidade imediata. A paixão vai pertencer a quem, de entre todos, é o mais vulnerável, justamente para mostrar que nele o sofrimento ganha proporções muito maiores.

*Paixão* segue cronologicamente, *A Vergonha*, sendo uma variação do mesmo tema: a violência como dano exercida por ser humanos sobre os seus semelhantes e, nesse sentido, a exposição da maldade infligida ou praticada. Estamos, pois, perante a confirmação e a insistência da maldade que se vê identificada em ambos os filmes. Por exemplo, as imagens alusivas ao contexto fratricida da guerra do Vietnam reaparecem para reafirmar o prosseguimento daquele palco da violência. Há ainda a reposição do relacionamento e vivências de casais, modos de agressão e de humilhação. As principais personagens representadas são as mesmas (Liv Ullmann e Max von Sydow): Ana e Andreas, em *Paixão*, e Eva e Jan, em *A Vergonha*, com o objectivo de acentuar um percurso e um desfecho comuns. Há ainda outros elementos imagéticos que se repetem, como a atmosfera opressora do sonho de Ana. Em *Paixão*, ela está entre foragidos no barco e desperta, sai para terra firme e percorre sem rumo, juntamente com os outros refugiados, os lugares de chacina, anteriormente vistos em *A Vergonha*. É o rápido retorno ao mundo a preto e branco, «[...] (*muito preto e muito branco*) [...]», nas palavras de Bénard da Costa<sup>275</sup>, para não ser esquecido que o universo dos sonhos, embora não sendo o mais relevante aqui, está presente e é feito de antagonismos extremos. Diz Ana: «*Nos sonhos, queres mover-te, mas não podes [...], queres falar, mas não podes*»<sup>276</sup>. Por fim, a própria casa de Ana e Andreas, de interiores sombrios e sórdidos, tendo uma idêntica organização de espaços parece ser a mesma casa de Eva e Jan, em *A Vergonha*.

Em *Paixão* as representações são entrecortadas, no desenrolar do filme, com testemunhos pessoais proferidos pelos actores que reflectem e fazem considerações sobre as personagens a quem dão corpo na narrativa fílmica. Somos por isso levados,

---

<sup>275</sup> BÉNARD DA COSTA, João, *FC*, p. 154 .

<sup>276</sup> BERGMAN, Ingmar, *En passion, Paixão*, 1969, 01:21:33 - 01:21:45 [duração: 101 minutos].

como diz Marty «*A confundir a imagem e o real [...]*»<sup>277</sup>. Esta estranha e estreita articulação não remete para qualquer alternância. O que acontece é que, tão depressa estamos perante uma imagem que é só imagem, como perante, uma outra que mostra o real, continuando esta a ser imagem, porque tudo afinal vive no interior do filme. O essencial deste jogo é que mesmo a imagem que mostra o real não é outra coisa senão a imagem de si mesma, já que o real, sendo contínuo e, por isso, não estando sujeito à reprodução, contraria a descontinuidade e a representação que determinam a imagem.

Posto isto, confirmando e acrescentando a perspectiva de Marty, o que pode distinguir uma coisa da outra é que a imagem, quando é só imagem pela especial restrição ditada pela narrativa do filme, encaminha-nos para um universo de fantasmas e cadáveres lembrados nos relacionamentos como indício claro da única morte anunciada, a de Johan Andersson (Erik Hell), a que vai sendo concebida lentamente até se consumir. Andreas, disputando idêntico nome para duas personagens, por exemplo, é um desses cadáveres presentes: na personagem, o falecido marido de Ana que, por esse facto, é máscara e não rosto na fotografia exibida, e na personagem que habita a ilha, torna-se amante desta. O *segundo* Andreas recusa essa condição contradizendo-se na afirmação que profere: «*Sou um cadáver. Não, está mal, é melodramático. Não sou nenhum cadáver, na verdade eu não me respeito [...]*»<sup>278</sup>.

Tratando-se da *outra* imagem, daquela que mostra o real como veracidade e não como ficção e que emerge nos quatro discursos proferidos pelos actores que, continuando a sê-lo se expõem como não-actores, implicando-se numa reflexão sobre os seus respectivos papéis no filme. Estamos perante a dimensão da vida que, não saindo nunca do filme, reclama uma efectiva veracidade<sup>279</sup>, reforçando a ideia de que todas as imagens apresentadas são convergência e esforço de verdade. Cada um dos quatro, Max von Sydow, Liv Ullmann, Erland Josephson e Bibi Andersson, ao reportar-se, na interrupção da narrativa, às suas respectivas personagens, fá-lo como uma clarividência que confirma esse plano de real autêntico e verídico. O filme que é filme deixou

---

<sup>277</sup> MARTY, Joseph, *Ingmar Bergman, une poétique du désir*, Paris, Les Éditions du CERF, 1991, p. 151.

<sup>278</sup> BERGMAN, Ingmar, *En passion, Paixão, op. cit.*, 01:22:21 - 01:22:32.

<sup>279</sup> MARTY, Joseph, *Ingmar Bergman, une poétique du désir, op. cit.*, p. 152.

naqueles instantes de o ser, mas para o ser tem que consentir esta prova que confirma que ele é. É este o jogo da mostragem da verdade, que é feito a partir do conteúdo, ora encoberto ora destapado pela actuação das máscaras, cumulativamente compatível na perfeição com a natureza da imagem e com a existência humana, ao estar fixado a ela em permanência e alimentando-a até à morte: a maldade.

Diria então que, no centro desse jogo de máscaras da maldade, seja em *A Vergonha*, seja em *Paixão*, estão essas delicadas vivências humanas dos casais que, cruzando-se em colisão, compõem a estrutura de uma comunicação débil ou mesmo nula. Sobre ela é possível então identificar e reflectir os problemas que Bergman considera capazes de visualização, em destaque: a humilhação, a violência e a morte, etapas conceptuais que iremos desenvolver nos capítulos seguintes.

No caso particular de *Paixão*, essa relevância será possivelmente maior. O realizador sueco, em resposta a Björkman em entrevista dada em Fevereiro de 1969, conta que encara actualmente de frente os relacionamentos entre homem e mulher<sup>280</sup>, superando o modo de abordagem a esta questão, menos grave e mais mordaz, feito anos atrás nas comédias realizadas, como em *En lektion i kärlek, Uma lição de amor* (1954) e em *Sommarnattens leende, Sorrisos de uma noite de verão* (1955). Bergman, ao expressar esta sua ideia acerca de *Paixão*, coloca em questão a convivência dos casais que, interagindo, constituem redes de tensões, de incompreensões, mas também de expectativas. A recorrente tentativa de comunicar, como árdua tentativa de chegar ou compreender o outro, num misto de prova evidenciada ou encobrimento em relação àquilo que cada um julga ser, é a história central e que se vai desdobrando como narrativa da exposição desse mal-estar a gerir.

Não é, no entanto, esta a história central, mais enfatizada e que preenche maioritariamente as análises feitas de *Paixão*, que escolho para reflexão. A nossa proposta para demonstrar a maldade é olhar para a “pequena” história, a que deriva em paralelo, na sombra, e que parece ter razão de ser simplesmente para insuflar a “principal”. Trata-se nesse caso de focar o olhar sobre Johan, perceber o que lhe fazem, o que está a acontecer, como lida com os outros e consigo próprio. Tudo porque, neste

---

<sup>280</sup> BJÖRKMAN, Stig; MANNS, Torsten e SIMA, Jonas, *BOB*, p. 178.

acompanhamento é possível reconhecer a prática da maldade, circunscrevê-la, conceptualizá-la e sancionar a inquietação maior de Bergman.

Johan Andersson surge por cinco vezes ao longo do filme, de forma rápida e interpolada. Em todas essas ocasiões ele é sempre um ser sofredor. Na primeira, puxa uma carreta pesada e dá sinais de cansaço; na segunda, vê-se a puxar de novo o mesmo carregamento, mas auxilia Andreas que está tombado, ampara-o e leva-o para casa, deixando-lhe quando se afasta um humanizado gesto de aconchego sobre as mãos; na terceira, está uma vez mais a puxar a eterna carreta, a sua cruz, que está agora atolada na lama, recebendo contudo a ajuda de Ana e Andreas; na quarta, comunica ao casal que em breve será vítima e que não tem saída para evitar a sua morte; na quinta, findo o sacrifício a que foi sujeito está morto, prostrado sobre a cama, com o perfil de herói de uma cerimónia fúnebre, obtendo a retribuição do gesto de aconchego, agora por parte de Andreas, sobre as suas mãos.

Johan é para nós a instada representação de quem sofre. Sofredor com rosto, mas sem nome, no sentido de que a denominação que possui não tem qualquer valor. É quem sofre alerta para a existência da maldade. Quem sofre, quando pode, denuncia publicamente a sua existência. Noutras ocasiões, e por saber o que se passa, experimenta na solidão essa existência, tornada assim ainda mais cruel.

Johan é então o exemplo da pessoa comum, de alguém que é insignificante – uma vez que não tem um passado que justifique sobre ele a aplicação de reacções abusivas –, e fica exposto intemporalmente, como qualquer ser humano, ao julgamento e à decisão que outros possam fazer sobre ele. É um quadro tipicamente existencial. A sua situação é a de alguém mergulhado no mundo, estando, consigo próprio, sujeito aos desafios e às adversidades que, necessariamente, sobre ele possam vir a ocorrer.

Apenas uma excepção sobre o seu passado, no desenvolvimento do sofrimento de Johan, Elis (Erland Josephson), aquele que se assenhoreia de ter o controlo sobre todos, dá a conhecer que Johan teria tido um passado de debilidade mental e isolamento. Uma informação perversa que serve para alentar a maldade que está em propagação, já que a violência é experimentada preferencialmente nos mais frágeis.

É neste quadro inicial de desconhecimento generalizado, de ausência informativa acerca de Johan, igual a tantos outros seres humanos indistintos e vulgares,

no sentido de, à partida, não incitar nenhuma reacção contrária, que a maldade irrompe de modo estranho. É esta marca do seu processo de gestação lenta que Bergman identifica e para o qual não vislumbra qualquer origem ou explicação.

Este processo em *Paixão* desenrola-se assim por diferentes fases. A primeira corresponde à suspeita, ou seja, a maldade começa a germinar sem ainda ter sido materializada, sem explosão ou expressão. Há uma ideia que corre, que se espalha sem fundamento objectivo, simplesmente circula: é atribuída a Johan a responsabilidade pelo assassinato de animais que está a acontecer na ilha onde a narrativa fílmica tem lugar. Uma chamada de atenção em particular para esse lugar. Este espaço deve ser reconhecido como modelar para o efeito pretendido, pois não é um espaço aberto, transitável, de passagem ou de circulação; é sobretudo um território-presídio, isolado e distanciado dos demais, aquele que remete para o abandono no secretismo dos actos a delinear, nas palavras de Bénard da Costa: «[...] *o mais insular, o mais cercado de água por todos os lados*»<sup>281</sup>. O efeito de ser ilha, tal como em *A Vergonha*, e que agora prossegue com maior gravidade e intensidade.

De notar que esses animais padecentes são ovelhas e, por isso, têm uma forte carga simbólica. Eles são detentores de uma conotação bíblica que, pelo seu significado, agrava mais o sentido da suspeita. Ketcham diz: «[...] *Bergman introduz a ideia de sofrimento e sacrifício; o símbolo do cordeiro pascal, o cordeiro de Deus, de Cristo* [...]»<sup>282</sup>, ou seja, a maldade vivifica nesta mistura desumana de sacrifício, sofrimento e religiosidade. Essa névoa assim criada tem razão de ser pelo medo e desejo de purificação instalados, perdendo-se com isso uma orientação positiva de racionalidade que implicaria a sobreposição diante deste quadro da dignidade humana.

Nestas coordenadas, Johan, supostamente não atenta contra o profano, atenta contra o sagrado, declarado no conteúdo simbólico das vítimas. Esse acontecimento comporta uma importância acrescida e justificadora das consequências que possam advir. No início, Johan, a verdadeira vítima, é o acusado. O real sofredor é simulado,

---

<sup>281</sup> BÉNARD DA COSTA, João, *FC*, p. 156.

<sup>282</sup> Cf. «[...] *Bergman is introducing the idea of suffering and sacrifice, the symbol of the paschal lamb, the lamb of God, the Christ*», KETCHAM, Charles, *The Influence of Existentialism on Ingmar Bergman*, *op. cit.*, p. 280.

sendo aquele que é considerado como tendo exercido sofrimento. De seguida, de forma paradoxal, e nesta atmosfera contínua de contornos imprecisos, quem é infundadamente acusado vai, por seu turno, ser igualmente sacrificado, acabando ele próprio por ser a vítima. O simbólico das vítimas desloca-se agora para o incriminado, aquele que de modo inocente é considerado assassino. Parece assim poder descortinar-se uma motivação de índole religiosa nesta obscura situação, dito doutro modo, não havendo nenhuma outra razão objectiva para culpar Johan, há pelo menos o facto de ele, alegadamente, ter cometido crimes contra animais significantes. O que é aqui fascinante é o movimento da maldade, se esta for entendida como esse dano sem causa, que pelas máscaras se dá a conhecer. Aparece-desaparece, passa de um lado para o outro lado, está na suposta acção de alguém e deixa de estar, não se percebe como nasce, como se cola à existência, como cresce com ela.

Uma vez mais a propósito da temática religiosa, e referindo-se explicitamente ao Cristianismo, Bergman, em entrevista a Simas, reafirma a sua visão negativa desta religião: «[...] *efeitos destrutivos das (suas próprias) ideias religiosas [...]*»<sup>283</sup>. Completando o supracitado, e apoiando-se de novo em *Paixão*, o realizador sueco explicita melhor esta ideia ao declarar que:

*«A ideia de Deus Cristão é algo destrutivo e fantasticamente perigoso, algo que é um risco para o ser humano, trazendo para o interior dele obscuras forças destrutivas, e não o contrário»*<sup>284</sup>.

Uma contradição grave e insanável, que subverte toda a ligação humana com uma entidade supostamente acolhedora, dedicada ao estabelecimento da compaixão e alívio das inquietações.

Esta censura, por um lado, poderá ainda explicar a ambiguidade do acto atentatório que incide sobre Johan. Por outro, fica a hipótese de que a maldade, no domínio religioso, ao ter em si “efeitos destrutivos”, que recaem sobre o ser humano,

---

<sup>283</sup> BJÖRKMAN, Stig; MANNS, Torsten e SIMA, Jonas, *BOB*, p. 169.

<sup>284</sup> Cf. «*The idea of the Christian God as something destructive and fantastically dangerous, something filled with risk for the human being and bringing out in him dark destructive forces instead of the opposite*». Idem, *op. cit.*, p. 164.

usa a convicção religiosa como suporte em potência para a realização de acções fundamentalistas, sendo por isso ofensiva e nociva.

Tratando-se em especial de pôr a nu a obstinação, o delírio ou a cegueira em relação àquilo em que se acredita, seja ou não do foro religioso, Bergman traz uma nova declaração muito crítica: «*Se tu tens uma convicção profunda [...] tu podes sacrificar-te a ti mesmo e podes sacrificar os outros em defesa da tua causa [...]*»<sup>285</sup>.

A fase seguinte, na continuação do atrás anunciado, é pois o ataque contra Johan, sem uma razão objectiva, antes como manifestação de uma irracionalidade imparável e propagadora. Nesta fase, a expressão da maldade é atentatória, violenta, repugnante, ao ponto de Johan, face ao sofrimento a que está a ser constrangido, declarar a mentira perante os outros e perante si próprio. Ao dizer-se responsável *tout court* por um crime que nunca cometera, a mentira torna-se o ponto de viragem, a certeza de que jamais haverá retrocesso.

Em síntese, na primeira fase assistiu-se à circulação da maldade sob as máscaras que iam aparecendo nas imagens preenchidas pelas fisionomias tomadas das representações dos actores; na segunda fase, a maldade fixou-se, já não circula e conflui para as máscaras que são cada vez menos fisionomias enganadoras e cada vez mais acções em concreto.

É precisamente aqui que a maldade humana a que está a ser sujeito Johan ganha um novo formato, correspondendo à humilhação infligida, mas que tem início no acto da sua desistência. Bergman opta por não mostrar por imagens o que se passou, mas relata o sucedido na missiva de Johan deixada a Andreas, tornando maior, pela força das palavras, o acontecimento em si.

Esta estratégia é aliás replicada noutros momentos da narrativa fílmica. Por exemplo, Ana descreve ao pormenor o acidente que vitimou o *primeiro* Andreas e o filho de ambos, ficando unicamente reservado às palavras ditas a mostragem dessa terrível cena. Similarmente, por diversas ocasiões, um texto invade a totalidade da imagem e palavras com caracteres ampliados correm no ecrã, como se este se metamorfoseasse em página de um documento de leitura. Uma indicação estratégica

---

<sup>285</sup> Cf. «*If you've some deep conviction [...] then you can sacrifice both yourself and others to your faith*». Idem, *op. cit.*, p. 236.

para conferir verdade à imagem, já que o visível é, neste caso rigorosamente, só palavra e esta é sempre o limite que possuímos, depois de ultrapassado tudo, para dizer do mundo.

Mas além das palavras, há ainda os caracteres e números que, sendo rótulos enigmáticos, servem para guardar imagens fotográficas que estão escondidas e cujo sentido, de acordo com Elis, é:

*«Não creio que chegue com as fotografias à alma humana, somente ficam registadas as relações entre as forças grandes e pequenas. Tu vêes a foto e deixas que a tua imaginação voe [...] não é possível conhecer uma pessoa»<sup>286</sup>.*

Aqui, a imagem volta a permanecer escondida, só que, nesta situação, independentemente da credibilidade ou controvérsia do que foi dito por Elis, ela reserva, cultiva e aumenta o seu poder na circunstância de estar oculta.

Por fim, a autodestruição como resultado de uma maldade injustificada sobre si exercida, a qual, sendo infundada, nascida do nada, o vai levar ao seu próprio aniquilamento.

Partindo-se do incompreensível ou do injustificável, a irracionalidade atentatória radicada nos agressores e dirigida à vítima cresceu, através do sofrimento aplicado, finalizando-se na autodestruição daquele que se tornou alvo. Young sintetiza este circuito da seguinte forma:

*«[...] alguns bandidos atacaram-no, bateram-lhe sem piedade, ameaçaram-no com terror se ele não confessasse. Nessa atmosfera de terror, ele confessou e eles bateram-lhe outra vez, urinaram sobre ele, partilharam-lhe os óculos e pontapearam-no. Quando ele voltou a si, sentiu que não podia continuar a viver»<sup>287</sup>.*

---

<sup>286</sup> BERGMAN, Ingmar, *En passion, Paixão, op. cit.*, 00:51:15 - 00:51:33.

<sup>287</sup> Cf. «[...] some roughs had attacked him, beaten him unmercifully, threatened him with worse if he did not confess. In this terror he confessed and they knocked him down again, urinated on him, broke his spectacles, and kicked him. When he recovered, he felt he couldn't go living». YOUNG, Vernon, *Cinema Borealis: Ingmar Bergman and the Swedish Ethos*, New York, Avon Books, 1972, p. 263.

Mas Johan não é apenas um ser humano comum exposto à mercê dos outros em qualquer momento; ele personifica, como antevi atrás, a figura de Cristo. Algumas referências concretas a este respeito são mesmo assumidas por diversos analistas de Bergman. «[...] *O crístico personagem* [...]»<sup>288</sup>, na descrição feita por Bénard da Costa de Johan, ou como refere Young: «*A analogia não é directa [...] ele (Johan) não tem doutrina para pregar, não tem discípulos, mas na parede por cima da cama tem um quadro de Cristo*».<sup>289</sup> Por fim, Gado declara: «*Johan Andersson, o inocente sparagmos*<sup>290</sup>, *que é insultado e apedrejado antes de morrer está mais próximo da figura de Cristo nesta Paixão*»<sup>291</sup>.

A questão está, pois, no aceitar e entender em que medida Johan corporaliza a complicada figura de Cristo em todo o percurso da Paixão. Para isso há que ter em conta duas perguntas. Entregou-se, deixando-se morrer após o prenúncio de morte decretado pelos outros e também por aqueles que o abandonaram? Deixou-se morrer porque não tinha saída possível, tanto mais que a sua existência perdera para ele todo o sentido dignificante? Para a primeira pergunta temos uma resposta categórica e terrível: resignar-se é um modo de autodestruição. Para a segunda pergunta o que está em causa é o reconhecimento da nossa trágica inevitabilidade, imediatamente após a consciência de perda de uma natureza humana julgada livre e possuída.

Como na ilha de *Paixão*, estamos inteiramente cercados por todos os lados por uma existência, a nossa, que nos foi imposta e para a qual procuramos e disputamos o melhor lugar, seja na maldade que aplicamos, seja na maldade com que arcamos. A ilha

---

<sup>288</sup> BÉNARD DA COSTA, João, *FC*, p. 156.

<sup>289</sup> Cf. «*The analogy is not en face. He has no doctrine to preach, no disciples. But on the wall by his bed there is a painting of Christ*». YOUNG, Vernon, *Cinema Borealis: Ingmar Bergman and the Swedish Ethos*, op. cit., p. 275.

<sup>290</sup> Um modo de sacrifício remetendo para a Grécia Clássica e referindo-se a um antigo ritual dionisíaco, podendo a palavra significar: «o rasgar em pedaços de uma vítima viva, como um touro ou um bezerro, por um bando de bacantes numa orgia dionisíaca. <http://dictionary.reference.com/browse/sparagmos>. Gado, ao recorrer a “sparagmos”, para denotar Johan, visa certamente assinalar o carácter violento e inumano desse acto sacrificial, mas igualmente enigmático e complexo que envolve toda a situação.

<sup>291</sup> Cf. «*Johan Andersson, the innocent sparagmos who is reviled and stoned before his death, comes closest to the role of Christ in this Passion play*». GADO, Frank, *The Passion of Ingmar Bergman*, op. cit., p. 381.

é, pois, a negação da itinerância definida na ideia de peregrinação, anunciada no início, onde já não há lugar para a partida ou para a fuga, mas tão-somente para a detenção. A ilha é, finalmente, a ocasião da vã subjectividade, a qual está presa sobre si própria, sem deixar um rasto de abertura que possa realizar um trajecto em direcção ao outro diante do qual nos situamos.

Para concluir *Paixão* é preciso regressar a *Luz de Inverno, Nattvardsgästerna* (1963), ao suposto diálogo final, entre Tomas (Gunnar Björnstrand) e Frövik (Allan Edwall), o sacristão, constituído sobre a forma de confissão deste último<sup>292</sup>. No ajustamento com o teor dessa conversa entre Cristo e Johan há uma trajectória feita de motivos comuns. Ambos estão dentro de uma história humana de que não podem sair, em que nada, para além dos limites dela, pode ser compreendido. Repetindo-se para os dois o sofrimento, sabe-se como este é intrínseco à nossa existência, sempre ao arbítrio do risco e do dano que de forma voluntária, mas aparentemente involuntário, havemos de causar uns aos outros.

Fecha-se esta análise em que a maldade humana é aportada ao mal tendencialmente moral, pelo carácter existencial e antropológico que engloba, pois está enraizado numa existência que se define nos humanos. Assim, é reafirmada a responsabilidade do sujeito, contudo, é mantido o carácter inexplicável da maldade que o domínio da irracionalidade continuará a suster e a manifestar.

Concretiza-se, pois, no capítulo seguinte, a expansão das máscaras da maldade feita em crescendo, confirmando a exigência de autenticidade que as imagens, vivendo em primeiro lugar de si, porque tão-só mostram, arriscam, para além disso, fazer transparecer.

---

<sup>292</sup> O suposto diálogo a que nos reportamos foi sujeito a uma reflexão e está transcrito neste texto. Ver Iª Parte, Cap. 1, 1.3. - A fé uma relação atormentada de aceitação e incerteza, pp. 55-56 deste estudo. BERGMAN, Ingmar, *NA*, 01:08:35 - 01:12:04.



## CAPÍTULO 2 – SIGNIFICAÇÃO DE “MÁSCARAS DA MALDADE”

### 1. As explosões da maldade humana: o caso da humilhação e sua extensão – a violência sem nexos que gera a morte provocada

#### 1.1. As máscaras: definição, reconhecimento e extensão

O que se pretende abordar neste capítulo diz respeito à caracterização e função das máscaras, lugar epidérmico de acesso por onde a maldade tem expressão. Para isso, é importante compreender o significado que as máscaras assumem como modos de representação. Sendo esses modos de representação um verdadeiro jogo, no sentido de haver por natureza uma disputa e uma indefinição, o que está em causa é a própria noção de máscara. A existência desta fica confirmada mediante um alargamento interpretativo onde é possível identificar a humilhação e, no prolongamento desta, a violência associada à morte, respectivamente, em *Gycklarnas afton*, *Noite de Circo*, e *De två saliga*, *Os dois bem-aventurados*, filmes temporalmente espaçados, mas convergentes quanto à intensidade com que tudo é escondido e explode na revelação.

Entramos então no jogo que as máscaras podem desencadear. Qual o significado da máscara como representação? Quem é que ela representa?

No teatro, estas questões estão em evidência e adquirem contornos prioritários. Por um lado, no preciso momento da representação, podemos estar perante a máscara-artefacto, tornando-se patente, no significado da mesma, a percepção directa e a procura do dissimulado. Por outro, ao não existir o artefacto como contacto apreendido, percebe-se que a presença da representação em si é determinante. No entanto, ficará sempre em aberto a contingência no jogo que o actor faz em relação a quem é efectivamente numa realidade transcendente à exposta no palco.

Transposta para o cinema de Bergman, esta questão é traduzida entre a variação que ocorre entre máscara e rosto, ou seja, entre aquilo que é requisito de representação e o rosto que se objectiva numa exibição sem artifício. A essência dessa variação contrai

assim um carácter unitário, isto é, máscara e rosto são um só que, simultaneamente, esconde e mostra.

Assim, quando Deleuze diz:

*«O cinema de Bergman pode encontrar a sua finalidade no apagamento dos rostos: mas tê-los-á deixado viver o tempo de completar a sua estranha revolução, mesmo se feita de vergonha ou de ódio [...]»*<sup>293</sup>,

o que está em causa é que os rostos podem extinguir-se a dado momento, ficando sem expressão, enigmáticos, totalmente ausentes, perdendo-se deles aquilo que legitimamente ambicionam transmitir. E isso acontece depois de terem tido a oportunidade de revelar o que encobrem, sem o subterfúgio da máscara, eles próprios numa lógica de desunificação. Mesmo que isso possa ser detestável, esse acto deve ser exposto. Nesse caso, ao extinguirem-se os rostos, cessa a comunicação e o movimento pendular que leva os seres humanos a aproximarem-se ou a afastarem-se, no limite, a amarem-se ou a odiarem-se. Bergman cumpre esse processo de revelação-extinção dos rostos em nome de um pressuposto de autenticidade a que quer obedecer. Só que essa veracidade não se pode manter pela força ou intensidade do que está escondido e o rosto transmite, daí que o deslumbrante dê lugar ao rosto apagado ou vazio.

O rosto é assim o acesso mais directo à compreensão do que é o humano, estejamos a falar dele no âmbito do teatro ou do cinema. Ele acaba por não simbolizar nada, tão-só o que é: rosto. Bergman, aliás, afirmava em 1981, num seminário com universitários em Dallas: *«Não há símbolos nos meus filmes [...]»*<sup>294</sup>. É por isso que, através dele, tudo é visível, tudo passa a ser revelado: o rosto é ele mesmo, exactamente o que apresenta na qualidade de denunciador daquilo que somos, das relações que estabelecemos, daquilo que edificamos, sem nada mais do que é exposto.

Recuemos agora ao teatro grego para recuperar a ideia de que máscara é o acto do actor que se justapõe na representação. Esse artefacto exterior à pele, colocado sobre a face, permitia a possibilidade de projecção de sons, através de uma incisão ou abertura

---

<sup>293</sup> DELEUZE, Gilles, *L'Image-mouvement, Cinéma I, A Imagem-Movimento, Cinema I, op. cit.*, p. 155.

<sup>294</sup> BERGMAN, Ingmar, *Talking with Ingmar Bergman, op. cit.*, p. 28.

coincidente com a boca. Deste modo, a representação vincula-se ao som, um respiro que pode transportar diferentes emanções, designadamente aquela de cariz mais humano que se enuncia nas palavras proferidas, audíveis e significantes. Estamos diante de um falar que acontece por permissão da máscara. Máscara é, num primeiro momento, *prósopon*, termo grego que reconhece essa característica real de emanção. No entanto, subsiste a dúvida a respeito da verdadeira e profunda procedência dessa emanção. De onde vem, como se forma, como é possível acontecer esse sopro profundo?

Se é certo que neste âmbito estrito o som potencia a representação, é igualmente certo que a máscara cobre do corpo unicamente o rosto e cria, dessa forma, uma situação de existência invisível de alguém cuja emissão de sons é delatora. Em última instância, essa condição volta a trazer indícios de poder confundir-se com pessoa. Esta interpretação, mais próxima do contexto cultural latino, lembra que a máscara tem um sujeito originário, escondido e que o substitui, de facto, para além do efeito da representação em si. O problema da integridade ganha assim sentido, por outras palavras, naquele acto de representação há uma unidade cujo resultado é a máscara como simulacro. Quem é então esta? Representação pura? O ser do sujeito por detrás do actor? A personagem em si como objecto de representação? Se houver artefacto exposto, qual é o seu simbolismo?

Dito isto, Livingston<sup>295</sup> traz à discussão, alargando-a, um outro aspecto marcante para a compreensão de máscara, designadamente na utilização e correspondente propósito com que Bergman a apresenta no contexto do cinema. A máscara não apela apenas à descoberta de uma individualidade existencial que, em debate consigo própria, reclama uma autenticidade cobiçada e sempre perseguida. A máscara é também sinal de uma realidade social pretensamente afigurada num artefacto, ou supostamente ostentada num simulacro. Significa que as tensões internas que ela contém, não se ficam pela conflitualidade privada. Há igualmente um domínio público que a máscara abarca. Mas ela é sempre antes de mais a individualidade, já que desse social expresso, há um singular retratado. Esta paridade, contando com o peso do contexto social em toda a sua extensão, pode ser interpretada como alguém que, usando individualmente a máscara,

---

<sup>295</sup> LIVINGSTON, Paisley, RA, pp. 192-194.

assume uma posição de conformismo e obediência, integrando-se por isso na comunidade onde está inserido.

Na antítese desta conjuntura, a máscara pode negar a estabilidade e constituir-se como a incursão num caos perante um mundo racional e equilibrado. É o surgimento das forças irracionais que propagam a desestabilização. Por exemplo, Albert Vogler (Max von Sydow), em *Ansiktet, O Rosto* (1958), desafia a ciência e, dessa maneira a racionalidade, quando, perante um colégio de sábios, pretende introduzir e fazer crer a existência de uma realidade que assenta numa máscara dominada em pleno pela magia e pelo ininteligível.

A estas duas posições vincadas e distintas podemos acrescentar uma terceira. Com isso estamos perante uma noção que, não sendo propriamente uma síntese do que foi dito, é uma noção alargada de máscara, que não se fica apenas pelo rosto, mas que disputa um território inteiro, cobrindo o corpo na sua totalidade.

Máscara é, então, um modo de ser ou estar, sendo que isso continua a ser representação que, pela ambiguidade que contém, encobre uma existência para além da ficcional. Significa isto que todo o corpo é expressão da máscara em representação. O desfecho pode então encontrar-se na máscara, que é corpo, como rebelião do sujeito diante de uma passividade sua que o legado social acomodou, obstruindo o surgimento de uma vida autêntica. É, além de tudo, uma luta a sós, um debate interno que está por fazer, quando já não há mais ninguém a quem recorrer, como é o caso da Dr.<sup>a</sup> Jenny Isaksson (Liv Ullmann) em *Ansikte mot ansikte, Face a Face* (1976), que vê na iminência do suicídio um fim ou saída para esse debate.

A solução a que nos reportamos está bem visível em Bergman, não apenas nos filmes onde a máscara impera tematicamente, constituindo-se ela própria como objecto-reflexão a construir, seja rosto ou corpo. Mas ainda noutros, como *En passion, Paixão, Beröringen, O Amante* ou *Scener ur ett äktenskap, Cenas da vida conjugal*, em que as respectivas personagens se expõem como pessoas comuns, actores não-actores. Já não é a máscara que esconde ou mostra na representação, o que conta é ensaiar o risco de querer ser real dentro da ficção obrigatória. Só que isso significa que esse real quer sê-lo deliberadamente, não com o compromisso da ficção, mas em pretensa ruptura com ela.

## 1.2. Jogo e variações da máscara

Sendo o jogo essa realidade de disputa e de indefinição, no caso do ser humano, as máscaras sujeitam-se então a um jogo de formas de ser, que se debate na ambiguidade entre ser a própria pessoa ou ser a representação ou personagem da pessoa.

Elas são adaptáveis aos contextos e neles implicadas, concorrendo entre aquilo que desejam ser, sem constrangimentos, ou que estão determinadas a ser, fruto da sua diluição face às circunstâncias, sejam estas o mundo ou cada um consigo mesmo. Neste sentido, esse jogo, que é sobretudo agilização, é entendido como a motricidade das máscaras que, parecendo alternativa, acaba por se traduzir em distintas expressões de um único significado convergente, daquilo a que estão forçadas a mostrar. E isso é, infelizmente, o lado sofrido da existência.

Assim, estamos perante uma existência confinada a uma dialéctica do dano que vai passar, principalmente, pela humilhação até ao limite de uma violência que concebe a morte. Dentro desta atmosfera do danoso, afirma-se a humilhação como a forma mais admitida, usual e perceptível do relacionamento humano; e a morte como limite, porque aí passa a estar em causa um processo de destruição sem retorno, enquanto inevitabilidade de uma deterioração absoluta das relações humanas. É justamente esse percurso, estreito e sem saídas, que, tornando-se paradoxalmente numa espiral gravosa, será dado a conhecer por Bergman através da sua cinematografia. Como já foi referido no início deste capítulo, para exemplificar a vulgaridade da humilhação, será analisado o filme *Noite de Circo*, quanto ao limite da violência no decurso de uma prolongada humilhação recíproca que concebe a morte, a opção incide sobre *Os dois bem-aventurados*. São, afinal, dois filmes extremos e na fronteira emocional das temáticas abordadas, como se justificará nos parágrafos seguintes, no que respeita à forma estética de evidenciar ambas as “explosões” pelas imagens induzidas em nós. Explosão significa que, do interior da imagem, irrompe uma dinâmica perceptível incontrolável, violenta, personificada no sofrimento e no dano experimentado nas relações humanas, atingindo-nos e agitando-nos. É afinal exactamente disso que se trata, quando a expressão da maldade que as máscaras encobrem se dá a conhecer daquela maneira: repentina mas estendida, brutal e estilhaçada.

De acordo com Marion<sup>296</sup>, a máscara, artefacto material ou modo do ser se apresentar em representação que, no caso das pessoas comuns, pode ser um contínuo existencial, serviria para entravar o ser autêntico de posto em cada um. Neste sentido, Bergman estaria a admitir que o ser humano poderia fazer descer sobre si uma possibilidade artificial, uma nova pele começada pelo rosto, expressando com isso o propósito de vir a esconder-se ou a proteger-se. Mas, principalmente, revelar-se diante dos outros em conflito com aquilo que cada um julga na verdade ser. Neste quadro, o realizador sueco confirma em pleno a definição de Jung, a respeito do – complexo de personalidade – sugerida na entrevista por Manns, em 1969: «*”O indivíduo adopta conscientemente uma personalidade artificial ou mascarada, contrária ao seu carácter para se proteger, para se defender ou para tentar adaptar-se ao mundo que está à sua volta” [...]*»<sup>297</sup>. Neste sentido, Bergman sustenta a ideia de que há um jogo em que cada um transporta a sua própria máscara, podendo ficar agradado se tornar visível a contradição existente entre ela e o seu rosto ou corpo inteiro julgados autênticos. Esse agrado evidenciado advém, certamente, da tomada de consciência dum posicionamento não reconhecido como verdadeiro e que se quer rejeitar, substituindo-o por outro mais consentâneo com aquilo que cada um identifica como inerente a si. Como sinónimo de não-aceitação, a máscara é mal-estar ou conflito a superar. Assim, ela pode ser ocasião para que cada um, dentro dela e em situação de encerramento, crie o reencontro consigo próprio, fazendo-a cair objectivamente no preciso momento em que se liberta dessa reclusão. Por isso, a máscara aparece como uma realidade exterior aplicável circunstancialmente, uma epiderme de múltiplos usos, melhor dizendo, passível de ser uniformidade e dissemelhança, afirmação e rejeição. Uma pele que, estando colada, pode ser descolada enquanto dificuldade a transpor desse acto abrupto.

Em contraposição a esta perspectiva de que a máscara poderá não ser um acessório ou uma possibilidade, mas antes a essência do que cada um é, ela própria se torna não numa representação, mas numa constituição. Deste modo, é reclamada a

---

<sup>296</sup> MARION, Denis, *Ingmar Bergman, op. cit.*, pp. 84-86.

<sup>297</sup> Cf. «*”The consciously artificial or masked personality complex which is adopted by an individual in contrast to his inner character, with intent to serve as a protection, a defense, a deception or attempt to adapt to the world around him”*». BJÖRKMAN, Stig; MANNNS, Torsten e SIMA, Jonas, *BOB*, p. 202.

uniformidade entre aquilo que ela representa e aquilo que Bergman fez transparecer como sendo danoso, forma aliás dominante nessa apreensão que faz acerca do ser humano, não num sentido valorativo, mas num sentido simplesmente declarativo.

Já não se trata aqui da máscara que desvenda quem são os seres humanos, num intuito positivo de comunicação ou convivência social, mas, sobretudo, daquilo que pode acontecer entre eles no uso desta. São os seres humanos que, por detrás de uma máscara que já não existe pelo imperativo da fusão que a dissolveu, acabam por revelar-se exactamente à medida das suas próprias existências impossíveis de serem escondidas. Por isso a máscara, quando existe realmente, pode ser fortificação do ser em salvaguarda ou pode ser representação orientando-se para um universo simbólico e, como tal, enganador e menos óbvio pela benevolência que o múltiplo interpretativo concede. Por outro lado, face à crueza realista com que a máscara se apresenta ela pode restringir todo esse múltiplo interpretativo, impondo-se na sua objectiva rigidez como elucidativo único. Mas sendo constituição, estrutura pegada ao ser humano, ela deixa de existir por si ao confundir-se com este, convertendo-se dessa forma numa unidade ou integridade existencial indivisível.

Esta é a situação de quem já não tem ou usa máscara, ou melhor, a máscara é a sua identidade assumida, reportando-se ainda à sua eventual presença, apenas por causa da aparição do medo, entretanto recuperado do imaginário, projectando por isso a antecipação daquilo que se não deseja e que encerra em si uma perspectiva de dano que é destruidora. Parece-me ser efectivamente o que se passa no caso concreto da humilhação, em Bergman, tendo como referência a genuinidade intrínseca manifestada nos actos de quem humilha e de quem é humilhado, como será observado em *Noite de Circo*.

### 1.3. Ao encontro da humilhação por detrás da máscara

Pergunta Livingston:

*«O que significa humilhação ou ser humilhado? Como podem estas experiências estar ligadas, como Bergman sugere, ao próprio fundamento “daquilo que o ser humano é”»<sup>298</sup>,*

avançando de seguida com o preceito de que isso é «[...] *matéria de relacionamento entre o próprio e os outros* [...]». Há nessa experiência humana particular um modo de relacionamento que é, conjuntamente e de modo enlaçado, exposição permeável e invasão do território íntimo, acção declarada de envergonhar e ser envergonhado, manifestação da aplicação de violência e ser violentado, ostentação do emprego da indignidade e perda da dignidade.

Bergman, por sua vez, fala de modo muito pessoal da humilhação e discorre pois acerca desta noção trazendo a temática da educação, afirmando em entrevista dada em 1968 a Sima:

*«Toda a nossa educação é uma grande humilhação, foi ainda mais quando eu era criança. Uma das feridas mais difíceis de suportar na minha vida adulta é o medo da humilhação e a sensação de ser humilhado»<sup>299</sup>.*

Em 1973, em entrevista dada ao *L'Express*, Bergman confirmava o que já dissera antes sobre educação, mas com uma *nuance* que se reporta não apenas à sua vivência no contexto atribuído à família nuclear, mas a uma experiência mais ampla que comprometia uma estrutura social por inteiro: *«Todo o nosso sistema educacional é na*

---

<sup>298</sup> Cf. «*What does it mean to humiliate, or to be humiliated? How could these experiences be bound, as Bergman suggest, to the very basis of “what human being are?”*». LIVINGSTON, Paisley, RA, p. 50.

<sup>299</sup> Cf. «*Our whole education is just one long humiliation, and it was even more so when I was a child. One of the wounds I've found hardest to bear in my adult life has been the fear of humiliation, and the sense of being humiliated*». BJÖRKMAN, Stig; MANNS, Torsten e SIMA, Jonas, BOB, p. 81.

*realidade uma humilhação»*<sup>300</sup>. A educação e a infância surgem como contexto e época de vida onde a humilhação ocorreu.

No segundo excerto, há o reconhecimento da responsabilidade social, já que não podemos enquadrar a educação apenas ao nível familiar, pois ela exerce-se numa ordem comunitária detentora de ideologia e de princípios a serem transmitidos, os quais preservam por todos os meios a manutenção do estado das coisas.

Retomando a entrevista de 1968, diz o realizador sueco:

*«Humilhar e ser humilhado, julgo eu, é um elemento crucial de toda a nossa estrutura social. [...] A burocracia que nos cerca, por exemplo, eu considero-a de um grau superior na construção da humilhação, um dos piores e dos mais perigosos de todos os venenos»*<sup>301</sup>.

Para além da educação, a burocracia é aqui também apontada. Estamos diante de uma forma organizacional de vida em comunidade, suportada por redes arquitectadas sob uma lógica de complexificação sem sentido, que, de acordo com a ordem estabelecida, parece ser forçosa. Esta situação é muitas vezes enganosa, tanto mais que é feita numa obrigação de falsa normalidade ou pretensa facilitação, afirmando-se benéfica e justa, mas o certo é que a inevitabilidade, como significado expresso para os procedimentos, se torna destruidora, deixando humilhado todo aquele que está inscrito e dependente dessa lógica.

Bergman chega então ao aspecto seguinte da estrutura social promotora de humilhação. Trata-se da esfera religiosa e que incide sobre a nossa existência desde sempre:

*«O cristianismo é profundamente marcado por um motivo muito violento. Um dos seus principais preceitos é “eu, um pecador miserável, nascido no pecado, que tenho pecado todos os meus dias”. O nosso modo de vida e*

---

<sup>300</sup> Cf. *«Tout notre système d'éducation est en réalité une humiliation»*. BERGMAN, Ingmar, “Le succès ? J'adore ça !” (entrevista), *L'Express*, nº 1161 (1973), p. 167.

<sup>301</sup> Cf. *«To humiliate and be humiliated, I think, is a crucial element in our whole social structure.[...] Our bureaucracy, for instance, I regard it as in high degree built up on humiliation, one of the nastiest and most dangerous of all poisons»*. BJÖRKMAN, Stig; MANNS, Torsten e SIMA, Jonas, *BOB*, p. 81.

*comportamento que está debaixo desta punição é completamente atávico»<sup>302</sup>.*

Assim sendo, e concluindo das palavras do realizador sueco, religião e humilhação interligam-se e determinam o formato da existência. Os estigmas deixados pela influência religiosa e cultural são violentos. A construção de preceitos de carácter inevitável, repressivo e punitivo condicionou modos de vida, diminuindo a dignidade e fomentando a humilhação enquanto prática de anulação do ser humano, aceite publicamente.

No caso da infância, em *Laterna magica, Lanterna Mágica*, Bergman apresenta um conjunto de relatos<sup>303</sup> muito significativo. Fala do relacionamento com os pais, em particular com o pai, do ambiente familiar com os irmãos nos anos do nazismo e de uma carta que a professora escrevera à sua mãe, a propósito da história por si imaginada de que teria sido vendido pelos seus progenitores a um circo. Bergman concluiu esses relatos falando da humilhação experimentada, quer no seio familiar, quer na escola. É de registar em particular que o circo surge como um lugar conotado com o medo, uma antecâmara da humilhação. O circo é, pois, o lugar propício escolhido para a visualização desse menosprezo sentido. O medo é permanente, dada a contínua exposição ao risco e ao perigo de humanos entre si, que testam ao limite as suas capacidades de destreza física, e de humanos com animais; o riso serve para ridicularizar e expor o grotesco como recurso disponível a aproveitar para, no limite, vir a humilhar. Situação especial que, aliás, destacarei no parágrafo seguinte.

Livingston<sup>304</sup>, reutilizando as vivências do realizador sueco e estabelecendo com estas uma ligação para com uma conversa entre Johan (Max von Sydow) e a sua mulher

---

<sup>302</sup> Cf. «Christianity is deep branded by a very virulent humiliation motif. One of its main tenets is “I, a miserable sinner, born in sin, who have sinned at my days, etc.”. Our way of living and behaving under this punishment is completely atavistic». Idem, *op. cit.*, p. 81.

<sup>303</sup> BERGMAN, Ingmar, *LAM*, pp. 15-19.

<sup>304</sup> LIVINGSTON, Paisley, *CPB*, p. 135.

Alma (Liv Ullmann), em *Vargtimmen, A Hora do Lobo*<sup>305</sup>, sublinha um dado da humilhação, trata-se de significá-la como uma punição que cada um tem que suportar, tendo isso um marca de ritualização.

Bergman ao contar, por intermédio da fala de Johan, aquele acto ritualizado de punição, visa dar a conhecer uma série de aspectos a ele ligados. Referimo-nos, designadamente, à extensão religiosa e à tradição a preservar, mas, principalmente, ao modo como tudo isso sucede. A ritualização expressa um carácter simbólico, uma lógica própria e intrínseca nos actos sequenciais e um projecto sacrificial, por isso de sofrimento, que permite efectivá-la. Claro que, neste caso, a tradição é a esfera religiosa, pois há uma identificação perfeita de ambas no progresso do ritual.

Assim, não é possível ignorar que as directivas transmitidas, essencialmente de carácter moral pelo lado da tradição, não estão vinculadas aos preceitos religiosos, de acordo com o protestantismo luterano. Com efeito, em Bergman, a ritualização da punição deve ser vista, em primeiro lugar, como a passagem por preocupações religiosas que vieram a convergir, na evolução da sua filmografia, num claro distanciamento e rejeição. Em segundo lugar – e isso é o mais importante –, o carácter simbólico e a dimensão sacrificial ocuparam um lugar permanente no decurso da sua obra. Sendo então constantes, posso depreender que o carácter simbólico, sobressaído em si, remete-nos naturalmente para o campo do irracional, da fronteira do real com a

---

<sup>305</sup> A seguir transcreve-se, do guião do filme, a narrativa de Johan que Livingston alude. Tal como num ritual, ela é feita por etapas sucessivas, cada uma delas com a sua intensidade e significado próprios. Denota-se ainda que esta situação ganha maior densidade pelo facto de ser vivida no contexto de infância. «[...] *O que foi?* (fala de Alma). *Nada. Acabei de pensar em algo da minha infância. Era um dos meus muitos castigos. Metiam-me dentro de um grande armário e trancavam a porta. Não se ouvia nada e estava escuro. Eu estava muito assustado. Gritava e batia na porta porque tinham-me dito que um anão vivia naquele armário... que mordía os dedos dos pés das crianças mal comportadas! Quando parei de bater, ouvi ruídos do fundo do armário. Sabia que a minha hora tinha chegado. Uma espécie de pânico silencioso entrava em mim e aterrado subi às caixas de sapatos procurando uma saída As roupas caíram sobre mim e enredando-se nos meus pés fizeram-me cair. Lutava desesperadamente para me tentar salvar dessa horrível criatura. Gritava sem parar e pedia perdão. Por fim, abriram a porta e deixaram-me sair daquela escuridão. O meu pai disse: "A tua mãe disse-me que estás arrependido". E eu implorava-lhe: "Sim, por favor, perdoe-me". "Deita-te no sofá, então", disse ele. Fui até o sofá verde do quarto do meu pai, peguei nalgumas almofadas e empilhei-as. Depois, fui buscar a bengala do meu pai, baixei as minhas calças e inclinei-me sobre as almofadas. O meu pai disse: "Quantas bengaladas mereces? E eu respondi: "As que forem necessárias". Ele começou a bater-me com a bengala, com bastante força... mas eu resistia. Quando o castigo acabou fui ter com a minha mãe e perguntei: "Mãe, agora perdoas-me?". E ela chorou e disse: "É claro que te perdoe". Então, ela estendeu-me a mão e eu beijei-a (fala de Johan)». BERGMAN, Ingmar, *Vargtimmen, A Hora do Lobo*, 1968, 00:46:30 - 00:48:52. [duração: 89 minutos].*

ficção, do sonho e da fantasia que a infância accionou; já a dimensão sacrificial é especialmente realçada no universo humano, impressionando ainda mais a ostentação da violência e da dor que dela decorre.

Tendo como menção, de novo, a descrição de Johan, em *A Hora do Lobo*, depreende-se que daquela punição emerge um sacrifício, uma vez que há uma acção infligida sobre um indivíduo em particular, aquela criança indefesa, que, ficando às mãos do seu pai leva a que este, nas palavras de Girard, «*O sacrifício visa dominar e canalizar na “boa” direcção os desvios [...]*»<sup>306</sup> que eventualmente terão ocorrido.

Ao proceder assim, o pai, para além de exercer uma violência direccionada sobre o filho, pretende transcender em significado essa actuação. Dito doutro modo, o que realmente está em causa, para além da gratuitidade imediata da execução é, no sacrifício, novamente de acordo com Girard, «[...] *apaziguar as violências intestinas, impedir os conflitos de eclodir*»<sup>307</sup>. Deste forma, aquela criança torna-se numa vítima com larga justificação para o ser. Não se trata pois de focar nela e na sua relação com o pai a chave do problema da punição, dando razão de ser a especulações de matriz psicológica ou até psicanalítica. Há um sacrificio a ter lugar e cujo fim último é poupar a sociedade. Aquele que sofre para si, intimamente, é exposto ao sacrifício para o bem de todos. Uma singular contradição que acentua ainda mais o nível de sofrimento a que se chegou. Neste sentido, recupera-se aqui a perspectiva de Freud de que esse “poupar a sociedade” tem aplicação na civilização e na sua marcha de progresso, a qual, para atingir esse propósito, impôs uma oposição entre a satisfação, apreendida como felicidade, e o sacrifício. A satisfação no plano individual, alcançada na concretização dos instintos manifestados, é agora reprimida em nome da defesa de uma “desordem” iminente que, ao verificar-se, poria em perigo a segurança da comunidade. Deste modo, e de acordo com Freud. «*O homem civilizado trocou uma parcela de suas possibilidades de felicidade por uma parcela de segurança*»<sup>308</sup>. A segurança, como

---

<sup>306</sup> GIRARD, René., *La violence et le Sacré*, Paris, Éditions Bernard Grasset, 1972, p. 24.

<sup>307</sup> Idem, *op. cit.*, p. 30.

<sup>308</sup> FREUD, Sigmund, *Gesammelte Werke* (1940- 1952), *Das Unbehagen in der Kultur* (1930), London, Imago Publishing Co. Ltd, 1948, *O Mal-Estar na Civilização*, Trad. Isabel Castro Silva, Lisboa, Relógio D'Água, 2008, p. 70.

sinónimo de continuidade e preservação, decreta com penalização a substituição da importância do indivíduo pela importância da sociedade, validando o sacrifício. Para isso há que fazer apelo ao estabelecimento e observância de regulamentos, a partir da actuação da família – «[...] *célula germinal da civilização* [...]»<sup>309</sup> –, segundo o psicanalista alemão, representada na figura do chefe, cuja tradução natural é encarnada na imagem do pai. Este desfruta, então, de uma preponderância que sanciona todos os seus actos intempestivos, expressos na prática efectiva de repressão sobre quem está subordinado e sob a sua alçada. É imposta, assim, a este último a renúncia aos seus instintos, não só no domínio próprio da sua sexualidade, mas igualmente de uma agressividade, que transcende esse domínio, nascida como resposta a uma impossibilidade de afirmação plena<sup>310</sup>.

De facto, há que reconhecer, na figura do pai, uma autoridade que legitima a obrigação de desempenhar uma função de protecção e de preservação social. A violência aplicada ganha nesse caso um cunho de expiação com consequências plausíveis. Não é só a criança que, a partir daquele momento, ao ser sinalizada e constringida a transformar-se, ficará salvaguardada de ulteriores danos, é a própria sociedade que recebe em extensão essa protecção, graças ao sacrifício perpetrado.<sup>311</sup>

Ainda a respeito dos testemunhos escritos do próprio Bergman, assinalo que o realizador sueco volta a referir-se à educação e à humilhação sofrida na infância em *Bilder, Imagens*. Diz ele, apoiando-se em *Lanterna Mágica*:

«*Toda a educação que eu e os meus irmãos recebemos baseava-se praticamente em conceitos relacionados com pecado, confissão, castigo, perdão, indulgência (...)*»<sup>312</sup>.

É necessário não esquecer que, neste campo da educação como prática humilhante, está uma vez mais presente em Bergman a atmosfera religiosa do

---

<sup>309</sup> Idem, *op. cit.*, p. 68.

<sup>310</sup> Idem, *op. cit.*, p. 70.

<sup>311</sup> GIRARD, René, *La violence et le Sacré*, Paris, *op. cit.*, p. 22.

<sup>312</sup> BERGMAN, Ingmar, *BI*, pp. 38-39.

protestantismo luterano. Sobre isto, reveja-se, o tenebroso discurso do eclesiástico<sup>313</sup> que, vindo em procissão, pára e fala ao povo presente, com um alcance também pedagógico misturado com fervor religioso, em *Det sjunde inseglet, O Sétimo Selo* (1957), de que destaco o seguinte:

«[...] *Sabei que todos vós, loucos, morrereis! Hoje, amanhã ou depois de amanhã. Estais a escutar? Escutais a palavra! Condenados! Condenados!* [...]»<sup>314</sup>.

Concluo que, nesta perspectiva luterana, é preciso, em primeiro lugar, punir e castigar, assumir para a condição humana uma causa sacrificial, sob que forma for, antes de qualquer explicação ou compreensão. Somente depois haverá lugar para o perdão e a redenção.

Este ambiente estruturante da personalidade, onde as noções e as práticas decorrentes eram cerceadoras, unicamente poderia levar ao sofrimento que Bergman, no mesmo texto, confirma: «*O que mais me (fazia sofrer) não eram os golpes, mas o ritual, a humilhação a que nos sujeitavam*»<sup>315</sup>.

Esta dura realidade anula toda a possibilidade do ser humano, que não consegue assim estreitar com o outro qualquer relação, enclausurando-o sobre si mesmo no acto de sujeição e sofrimento imposto, acabando por redefinir a sua vida como uma não-existência. Renuncia, pois, à possibilidade de ser, anulando-se totalmente enquanto ser humano

Livingston fala de humilhação no universo bergmaniano como essa perda, essa ausência de si, «[...] *por um momento, o eu falta, dissolve-se* [...]»<sup>316</sup>. Este investigador americano sublinha que, nessa circunstância de anulação de si, se verifica uma «[...]

---

<sup>313</sup> BERGMAN, Ingmar, *Det sjunde inseglet, O Sétimo Selo*, 1957, 00:37:17 - 00:39:05 [duração: 96 minutos].

<sup>314</sup> Idem, *op. cit.*, 00:38:32 – 00:38:47.

<sup>315</sup> BERGMAN, Ingmar, *BI*, p. 39.

<sup>316</sup> LIVINGSTON, Paisley, *RA*, 1982, p. 53.

“*hemorragia interna*” [...] <sup>317</sup>, assinalando que isso leva à instauração de um estado de agitação que é traduzido em «[...] *crise e desorientação* [...]» <sup>318</sup>. Por isso, as coordenadas aqui sugeridas – anulação, perda e descontrolo – são fundamentais para que a humilhação fortifique.

Porém, essa não-existência declarada decorre do estabelecimento de uma ordem fixa no posicionamento entre os seres humanos, impossível de subverter. Dum lado, quem humilha, e do outro, quem é humilhado. Ambos jamais se situarão no igual plano de entendimento, de valores ou de procedimentos ao longo do processo de humilhação. A visão tida pelos dois do mesmo acontecimento em disputa, radicalmente diferente por natureza, determina, segundo Livingston, uma concepção hierárquica em que as posições ficam estabelecidas: quem domina está numa posição superior, quem é dominado está numa posição inferior. <sup>319</sup>. Essa visão distinta infiltra-se numa estabilidade que se segue aos momentos problemáticos de sofrimento e que, em certa medida, pode vir a indiciar uma perenidade que tende a ser insuportável. Significa assim que a hierarquia poderá manter-se enquanto reflexo perdurável muito para além do acontecimento objectivo da humilhação.

#### **1.4. *Gycklarnas afton, Noite de Circo* – um exercício fílmico exemplar em torno da humilhação**

Passemos à análise de *Noite de Circo*.

Sugere Livingston que «[...] *o circo é uma forma intermediária, posicionada e ambivalente entre a violência e o teatro* [...]» <sup>320</sup>.

Face a esta afirmação, fica desde já delimitado o território da humilhação. E circunscrevendo o contexto do circo essencialmente à actuação dos palhaços,

---

<sup>317</sup> Idem, *op. cit.*, p. 53.

<sup>318</sup> Idem, *op. cit.*, p. 53.

<sup>319</sup> Idem, *op. cit.*, p. 54.

<sup>320</sup> Cf. «*The circus appears as intermediary form positioned ambivalently between violence and theater*». Idem, *op. cit.*, p. 57.

reconhece-se aí um prenúncio muito consistente da presença do teatro pela via da representação e, assim, um aparente modo consonante de relacionar ambos. Facto que, como será dito adiante, será para Bergman problemático.

Na verdade, a representação em si existe em toda a manifestação verbal e gestual de quem actua. Mais, a representação efectiva-se, prospera e ganha sustentação, uma vez que está em jogo o recurso à máscara, não enquanto categoria de metáfora, mas de artefacto concreto. No caso de *Noite de Circo*, a máscara não é uma aplicação sobre a pele do rosto do palhaço, ela é, como em muitos outros casos circenses, a própria pele que sofreu transformação pelo efeito da tessitura e dos desenhos criados no rosto. Esses traços e essa ilustração contêm propósitos idênticos à máscara em si, enquanto aplicação exterior, convertida, contudo, em extensão corporal integrante por se encontrar tão colada. A máscara, sendo sinónimo de maquilhagem, torna-se num esforço completamente exterior, vindo de fora e livre de reconfiguração do rosto, por isso é no próprio rosto que tudo está directamente inscrito e ganha significado. O que esconde, não esconde totalmente, tendo em vista satisfazer a intenção de poder vir a ser identificado pelos outros. Significa que o rosto continua a existir e que o disfarce criado não será para o esconder, mas antes para vincar formas e ludibriar. Tapa-se parcialmente ou mostra quase tudo, persistindo a dúvida – continuando isso a ser o fundamental – sobre o muito pouco que fica dissimulado.

Deste modo, serve a máscara – nesta variante de rosto mural exibido em *Noite de Circo* –, como ocultação mínima e única, não ficando porém isenta da dificuldade interpretativa que abarca e alimenta no processo de exibição. Mas tenderá a ser, simultaneamente, provocação ao contribuir, pela configuração exagerada com que muitas vezes é ostentada, para uma dramatização maior do acto de humilhação.

Temos assim o palhaço que se esconde de si, assumindo-se integralmente numa representação, ou seja, fecha-se e faz-se passar por um outro que se aventura desvirtuar aquele que nele era o originário. O tipo de representação que daqui decorre aponta para que o próprio se esconda com o objectivo de entreter os outros. É como se estivesse em causa um incitamento à lonjura: o palhaço afasta-se para longe de si e propõe à audiência que esta, do mesmo modo, se afaste para longe, pelo efeito do hilariante e do riso que remete para o esquecimento como fim último do engano.

A máscara pode ainda ser disfarce, tendo assim uma eventualidade a explorar, e referindo-me a Bergson, «[...] possui uma propriedade regular: o poder de fazer rir [...]»<sup>321</sup>. Nesta acepção, a noção de disfarce não é um simples encobrimento, ela orienta-se para se assumir como expressão de comicidade a levar à prática. Surgindo com esse intuito, acaba por tornar hilariante, não apenas aquele que personifica essa situação e sobre quem recaem todas as atenções, mas tudo quanto é exibido e reconhecido, comprometendo toda a sociedade que, ao rever-se nisso, incorpora também o disfarce.

Disto isto, a máscara do palhaço é disfarce, na exacta medida em que tem condições para provocar o riso<sup>322</sup>. O riso de que aqui se fala não é ironia, nem regozijo. Não é um modo subtil de fazer passar qualquer mensagem, nem remete para um ambiente de comédia. O riso não é o elemento central, mas o móbil perfeito da humilhação, por isso, ele é o instrumento da dor e do sofrimento.

Ao provocar o riso, recua-se a um universo ilógico, caótico e primitivo, onde tudo é permitido e está para além das imposições. O disfarce, enquanto energia do riso, vai confirmar uma estrutura ou disposição natural que possuímos. Tratando-se de um retorno a uma conjuntura originária, ela estará vinculada ao nosso imaginário, isto é, o riso irrompe de situações que esta aceitou como autênticas, sendo agora disparatadas, desobrigadas e ridículas aos olhos da razão. Diz Bergson, a este respeito:

«[...] a imaginação toma-a por verdadeira. “Um nariz vermelho é um nariz pintado”, “um negro é um branco disfarçado”, são também absurdos para a

---

<sup>321</sup> BERGSON, Henri., *Le Rire*, Paris, PUF, 375<sup>a</sup> ed., 1978, *O Riso*, Trad. Nathanael Caixeiro, Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1983, p. 28.

<sup>322</sup> A propósito do riso, convém assinalar que Bergman tratou-o, em particular, nas suas experiências cinematográficas feitas com comédias. Trata-se de um modo diferente de encarar e mostrar o ser humano, neste caso passando por uma visão humorada e irónica de o definir, principalmente quando inserido no plano dos relacionamentos entre casais. É, por isso, um posicionamento totalmente distinto do âmbito que temos reflectido neste estudo a respeito do ser humano. Indicam-se, no entanto, os filmes correspondentes ao trabalho de Bergman no domínio da comédia. Trata-se de cinco filmes, os três primeiros constituindo um pequeno período temporal uno, 1954/55, e os outros dois, reportados a 1960 e 1964, respectivamente, fora do contexto temático maioritário da altura em que questão religiosa surgia como tema predominante: *En lektion i kärlek*, *Uma lição de amor* (1954); *Kvinnodröm*, *Sonhos de mulheres* (1955); *Sommarnattens leende*, *Sorrisos de uma noite de verão* (1955); *Djävulens öga*, *O Olho do Diabo*, (1960); *För att inte tala om alla dessa kvinnor*, *A Força do Sexo Fraco* (1964).

*razão que raciocina, mas verdades certíssimas para a simples imaginação»<sup>323</sup>.*

Será então esse facto, desconcertante para a razão, que dá azo a uma interiorização da fantasia que vai animar o riso, sempre num quadro de sociedade e nunca em termos individuais. Significa isto que tem de existir um conjunto de alusões fantasiosas comuns para que, no disfarce, o riso surja sob o modo de contágio, pois essa é a sua qualidade maior. Mesmo quando tal sucede em circuito restritivo ou pessoal, o objecto de riso é sempre o resultado alcançado de um conhecimento partilhado e adoptado em colectivo, que vingou nem que seja no acto de rir de uma só pessoa.

Feito um breve esboço dos requisitos principais para a abordagem de *Noite de Circo* – o circo, o palhaço e a máscara –, avanço então para a sua exploração.

O filme inicia-se com uma sequência de imagens afastadas, onde, num plano inclinado e sob um céu carregado, há uma caravana de carros circenses a subir uma trajectória. Por seu turno, no final de *Det sjunde inseglet, O Sétimo Selo*, vemos em fila o cavaleiro Block (Max von Sydow) e o seu grupo, liderado pela Morte, igualmente distanciados, a subir, mas em direcção contrária, um plano inclinado sob um céu denso e em tudo semelhante. Bergman, ao construir este painel imagético observado de longe, quer marcar em ambos os filmes, separados temporalmente por quatro anos, o carácter da itinerância<sup>324</sup> que afecta a existência humana. O que é visto é um andar que, por ser em fila, é um caminhar. Uns seguem os outros. A direccioná-los está a finitude, metáfora ou não desta realidade, e quem caminha, sendo saltimbancos ou gente do circo, é por natureza itinerante, tem sempre um lugar efémero assegurado como a melhor possibilidade de concretizar a existência.

O significado disso só poderá ser a constatação e a consciência do transitório, das vivências em passagem, independentemente de se admitir que vigorará um ponto de chegada que nunca é mostrado. Sendo ainda essa passagem uma linha limite ou aquilo que delimita, com a consequente aceitação da esperança presente *do outro lado*. Acerca

---

<sup>323</sup> BERGSON, Henri, *Le Rire, O Riso, op. cit.*, p. 29.

<sup>324</sup> A explicitação da ideia de peregrinação, em articulação com outras noções relevantes extraídas do universo literário, foi feita na Iª parte, Cap. 2, 1.4. - Pär Lagerkvist e a aplicação de uma proposta de religiosidade: peregrinação, maldição e violência na prática da Fé, pp. 75 e 76 deste estudo.

disso é bom reconhecer que os dois filmes terminam com a imagem de fronteira de costa e o aparecimento do mar imediatamente a seguir, em extensão horizontal, mas identicamente ele é olhado em baixo, em direcção agora vertical, como se a itinerância humana fosse cumprida ao longo e à beira do precipício, enquanto percepção conjunta da esperança e do risco que acompanham a existência.

A história de *Noite de Circo* conta-se da forma seguinte: durante uma viagem pela Suécia de um circo em estado decadente surge um primeiro episódio contado por um dos seus elementos, Jens (Erik Standmark) a Albert Johansson (Ake Gronberg). Trata-se do sucedido, há anos atrás, com a mulher do palhaço Frost (Andres Ek). Esta, de nome Alma (Gudrun Brost), após provocar os soldados em manobras militares acaba por se banhar nua com um grupo deles. O palhaço, entretanto avisado, vai no seu encalço com a finalidade de a resgatar. Após este reencontro com a memória, a narrativa prossegue com a caravana do circo a terminar uma etapa da sua viagem e a chegar à cidade. Aí, residem a mulher de Albert, Agda (Annika Tretow) e os filhos de ambos. Albert e a sua jovem amante Anne (Harriet Andersson) dirigem-se ao teatro local para solicitar apoio, designadamente um empréstimo de guarda-roupa, mas são maltratados pelo director desse teatro local, sendo este o segundo episódio a reter, e Frans (Hasse Ekman), o actor principal da companhia residente, tenta seduzir Anne. Albert visita Agda, a sua ex-mulher; em contrapartida, Anne, cheia de ciúmes, tenta apoderar-se de Frans. Agda, por seu lado, não aceita o restabelecimento da sua relação com Albert. À noite, regressados todos ao circo, dá-se início ao espectáculo onde Albert provoca Frost para um combate que se revela demasiado penoso para o primeiro. Toda esta infeliz sucessão faz parte do terceiro episódio que assinalo. Devido à frustração e à desorientação surgida, Albert intenta, sem sucesso, o suicídio. Finda a noite, a viagem há-de continuar. Na hora da partida, Frost conta um sonho a Albert. É o próprio Bergman que fala acerca da relevância desse sonho, referindo-o como aquilo que é essencial fixar do filme, sendo o restante considerado adjacente. Diz Bergman a Björkman, em entrevista datada de 1968: «*O sonho* (a história de Frost e Alma) é o

ponto de partida de *Noite de Circo*. É o tema do filme, o resto é um seguimento de variações em torno deste tema»<sup>325</sup>.

Como no princípio, o filme, por intermédio desse sonho, encerra com a transposição para um tempo não presente, o qual, contudo, continua a ser tempo. Mas diferente do que ocorreu ao princípio, no que respeita à situação de entreatada do casal, já que no sonho é agora Alma quem ampara Frost e não o contrário, precisamente o inverso do que aconteceu no início do filme.

Convém, no entanto, precisar que o primeiro episódio não é um sonho, mas um *flashback* introduzido na diegese do filme, como muito bem lembrou Simon<sup>326</sup>, a propósito do equívoco gerado por essa pequena história. Conquanto o jogo do tempo a que aludi, ou seja, o tempo que implicitamente está na descrição do primeiro episódio é o mesmo do que o que está no sonho. Ambos, o passado e o futuro, se inscrevem no tempo único e uno do filme, que para todos efeitos será, no quadro da ilusão que o cinema convoca, o tempo presente das sensações e das emoções que cada um desfruta sempre que o filme for por si visionado.

O tema da humilhação é absolutamente claro, pois está apresentado de maneira explícita e completa em três episódios visualizados ao longo da narrativa. Há, por isso, uma insistência neste tema, e Bergman aborda-o mediante uma variedade de ângulos. Esses episódios, distintos entre si, concorrem para aspectos comuns que importa salientar. Na perspectiva de Simon, a humilhação é uma presença constante, tanto mais que ela está, ao longo do filme, no centro do relacionamento entre masculino e feminino, protagonizado por Albert e Anne, Frost e Alma. Uma vez mais, uma outra dominante do realizador sueco: o que se sabe e se mostra de cada um assenta numa perscrutação das vivências entre casais, o que aponta para que nas relações exista um quadro de sofrimento permanente.

Porém, por debaixo de toda esta negatividade, há um horizonte de esperança. Como bem refere Miguel Oliveira, «*Por estranho que pareça... Gycklarnas Afton é um*

---

<sup>325</sup> Cf. «*The dream was the starting point for the whole of *Sawdust and Tisel*. It was the basis for the whole film. The dream is the theme: Then follows a series of variations*». BJÖRKMAN, Stig; MANNSS, Torsten e SIMA, Jonas, *BOB*, p. 86.

<sup>326</sup> SIMON, John, *Directs*, op. cit., p. 67.

*filme feliz*»<sup>327</sup>. É feliz porque a omnipresença da humilhação dissipa-se no sonho<sup>328</sup>. Diz, por sua vez, Simon: «*O sonho final é exactamente a oposição disso: aqui a mulher é a grande mãe, na qual o homem busca a paz, o esquecimento, a morte*»<sup>329</sup>. Isso corresponde, no andamento do filme, ao fim da noite e ao nascimento de um novo dia. É o regresso à nossa natureza de felicidade e o retomar da ideia de uma paz interior ressurgida, inibindo o aviltamento e o sofrimento. Deste modo, a morte aqui pode traduzir não o fim, mas o encontro com a serenidade, direccionando a existência para um sentido contrário àquele que a humilhação conduz.

O ciclo da humilhação é-nos apresentado então por Bergman através de uma narrativa fílmica de três episódios, ligados, consequentes, mas distintos uns dos outros.

Em relação ao primeiro episódio, o sonho do reencontro com a memória em que estão o palhaço Frost e a sua mulher, Alma, a humilhação ocorre em plena luz, no remate de uma sequência de planos luminosos. É essencialmente um branco que é, na expressão de Marty, «[...] *uma luz onírica* [...]»<sup>330</sup> que se forma como ambiente do acontecimento. Uma claridade que, sendo já sofrimento presenciado, guarda para a vivência em escuridão tornar-se num sofrimento ainda maior. No entanto, nos episódios seguintes, haverá lugar à alternância, demonstrando que, não sendo o único, este filme de Bergman foi construído na esteira da oposição entre claridade e escuridão.

Alma apresenta-se diante dos soldados que, imbuídos de propósitos bélicos – já que estão em exercícios militares –, dividem-se entre a fixação nela e o cumprimento do dever. Vêm-se, contudo, outros militares que estão a jogar e em postura de lazer. A

---

<sup>327</sup> OLIVEIRA, Luís Miguel, *As folhas da Cinemateca. Ingmar Bergman*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 2008.

<sup>328</sup> O sonho de Frost, fazendo parte do guião, poderá ter leituras diversas, designadamente no complexo campo da psicanálise, não é esse, porém, o meu interesse de exploração no contexto agora abordado. «*Sonhei que a Alma me disse: “Pobre Frost, pareces cansado e triste. Queres descansar?”- “Sim”, disse eu. “Vou deixar-te tão pequeno do tamanho de um feto. Poderás dormir em paz no meu ventre”. Então eu aninhei-me e dormi profundamente... como se estivesse num berço. Fui ficando cada vez menor... até me tornar uma semente... e depois desapareci*». BERGMAN, Ingmar, *Gycklarnas Afton, Noite de Circo*, 1953, 01:26:14 - 01:27:00 [duração: 93 minutos].

<sup>329</sup> Cf. «*The final dream is exactly the opposite of this: here the woman is the great mother into whom the crawls for peace, oblivion, death*». SIMON, John, *Directs*, op. cit., p. 67.

<sup>330</sup> MARTY, Joseph, *Ingmar Bergman, une poétique du désir*, op. cit., p. 90.

câmara percorre de modo entrecruzado, recorrendo inclusive a grandes planos, imagens de Alma, de soldados em manobras, em ócio e mesmo de artilharia pesada.

Tudo se passa como num filme mudo, a música de cunho filarmónico ou circense do compositor sueco Karl-Birger Blomdahl (1916-1968), cumpre a sua função estética de envolver com intensidade o espectador no entretenimento que lhe é proposto. Mas cumpre particularmente uma dimensão acometida ao verbal, na medida em que consegue declarar, sob o ponto de vista sonoro, enunciados ligados às falas inexistentes, mas que acabam por expressar sensações com significado.

O riso espalha-se e contagia todo aquele grupo. Frost é chamado a comparecer. Vestido de palhaço e com uma pequena multidão atrás de si desloca-se para o local onde está Alma. Começa assim a provação da humilhação, ou de acordo com Marty, «[...] *um estranho e trágico caminho da cruz*»<sup>331</sup> e, como tal, cumprido por estádios: primeiro, bate indiscriminadamente, mas sem magoar a quem encontra pela frente; segundo, pára e com expressão de sofredor fala, mas nada se ouve a não ser o riso generalizado da multidão; terceiro, resolve ir no encalço da mulher para a resgatar; quarto, recupera a mulher e regressa com ela, escondendo-lhe o corpo da visão dos outros e transportando-a como uma cruz, é nesta ocasião precisa que surgem grandes planos onde fica mais evidenciada a fisionomia de sofrimento de Frost; quinto, cai com a mulher e fica sem forças para prosseguir; sexto, agora é Frost, completamente derrotado, quem é levado até ao circo. A humilhação é apresentada de forma fraccionada para que nos apercebamos dos sentidos inerentes a cada etapa vivida por aquela dupla imersa na multidão. A humilhação é um calvário que se cumpre gradualmente, sendo o padecimento dividido em momentos marcantes e, conjuntamente, distendido no tempo. A humilhação não é, por isso, um acto breve, mas sim um acto prolongado.

Qual é o motivo da humilhação perpetrada? Diz Michalczyk: «*Frost sente-se profundamente humilhado pelo comportamento escandaloso da sua mulher à frente dos*

---

<sup>331</sup> Idem, *op. cit.*, p. 90.

*soldados*»<sup>332</sup>. Assim sendo, é de natureza moral aquilo que está na raiz do circuito de humilhação do palhaço. Na verdade, a questão moral, da ordem da exterioridade, emerge entretanto para mascarar uma outra: aquela que remete para a qualidade do relacionamento conjugal, da ordem da interioridade. Em rigor, a exibição de Alma e o procedimento de Frost reflectem o real estado da comunicação no casal. Por um lado, Alma excede-se, rompe eventualmente o círculo a que está confinada: sexualmente, emocionalmente, comunicativamente. Frost, por seu lado, quer aprisionar o que existe ou restabelecer o que talvez nunca tenha existido na realidade. Certamente por boas razões, mas em aflição, sujeita-se à exposição pública que acaba por somar essa humilhação, consumada pelos outros, àquela em que ele próprio é agente e co-responsável pelo relacionamento que o humilha.

Neste primeiro episódio a humilhação não é feita de violência e de agressão físicas. Tudo é do foro psicológico, na medida em que unicamente existe pressão sobre os sentimentos e as emoções. Mesmo quando Frost, na recuperação de Alma, gesticula modalidades de uma violência incipiente, fá-lo mecanicamente, sem qualquer intenção premeditada, perdendo energia.

No segundo episódio tudo é escuro, em contraste com a situação anterior, de claridade máxima. Também não há risos e a grande audiência foi excluída por Bergman de contribuir para esta forma de humilhação. Entrados no teatro, Albert e Anne pedem para ser recebidos pelo director. Não é logo fácil. A primeira imagem do director Sjuberg (Gunnar Bjornstrand) é vista de baixo para cima, com a câmara formando um ângulo vertical. O objectivo é criar o efeito de supremacia e desnivelamento de posições, indiciando que a acção de humilhar está prestes a ser iniciada. Ele está no alto, tudo é sombrio em volta, apenas o seu rosto está iluminado para que nele haja um foco de irradiação de luz. É a expressão de autoridade e poder em esplendor. Aparece e dialoga<sup>333</sup>. É neste exacto momento que a humilhação se vai cumprir. Uma vez mais,

---

<sup>332</sup> Cf. «*Le clown Frost, lui, se sent profondément humilié par le comportement scandaleux de sa femme Alma vis-à-vis des soldats*». MICHALCZYK, John J., *Ingmar Bergman ou la Passion d'être homme aujourd'hui*, op. cit., p. 27.

<sup>333</sup> De seguida, transcrevo o diálogo do guião do filme para melhor se entender os diferentes planos em que o discurso verbal de humilhação é estruturado.

não há qualquer agressão ou violência físicas, agora tudo se vai passar no campo da linguagem. A humilhação faz-se através do discurso verbal proferido por Sjuberg. São as palavras que, no presente, ganham destaque e são os instrumentos do acto de humilhar. Há uma intenção verbal accionada para envergonhar e destruir.

A discriminação e as ofensas em discurso directo irradiam por vários planos: o teatro *versus* circo, assim, injuriando e diminuindo a actividade artística do universo circense numa afirmação de superioridade; o argumento *ad hominem*, uma vez que a repugnância que aquele ser humano causa obriga a personalizar a ofensa; o desprezo mesclado de insensibilidade e indiferença nas derradeiras afirmações de concessão, por parte de Sjuberg, do pedido de Albert.

Nesta modalidade de humilhação, importa enfatizar que Bergman abre de facto uma polémica entre circo e teatro, enquanto formulações artísticas e respectivas aceitações públicas. O circo é obrigado a ir ao teatro. Já não é apenas a humilhação do seu director, Albert, mas é a humilhação de uma determinada manifestação artística que acontece. O objecto da humilhação deslocou-se e atinge outro alvo. Albert e Anne, nesta circunstância unidos, e desfocando o nosso olhar sobre o estado do seu relacionamento, sujeitam-se à ida ao teatro por pura necessidade. Logo isso é, à partida, uma

---

« -*Em que posso servi-los?* (fala de Sjuberg) -*Nós...* (fala de Albert) *Uma cadeira para a senhora, senhor Blom. Permita-me, querida. Por favor. - Conte director Albert?* (fala de Sjuberg) -*Acontece que... infelizmente um infortúnio... perdemos metade de nosso vestuário em Askared. Pensei que o director Sjuberg poderia salvar-nos. Desejamos umas capas, coletes, chapéus já que somos colegas.* (fala de Albert) - *Ficava tudo cheio de bichos. Sarnas, pulgas, piolhos, doenças estranhas, quem sabe? Nunca tive contacto com um circo.* (fala de Sjuberg) - *Pode haver enormes surpresas. -Eu garanto-lhe, director Sjuberg...* (fala de Albert) - *Quanto pode pagar-nos, director Albert?* (fala de Sjuberg) *Bem, esta noite estamos a pensar em...* (fala de Sjuberg) *Quanto é que você quer? -Mais do que pode pagar.* (fala de Sjuberg) -*Por que me está a insultar?* (fala de Albert) *Porque fazemos parte do mesmo meio, da mesma triste companhia... e por que não havia de lhe por as coisas difíceis? Vocês vivem em carroças, nós, em hotéis. Nós fazemos arte, vocês o embuste. O pior dos nossos actores seria o melhor de um dos vossos. E sabe porquê? Vocês arriscam as vidas; nós a vaidade. O seu aspecto parece-me ridículo e desleixado. E a senhora ficaria melhor sem esses pirosos farrapos. Poderia atender à nossa elegância... rostos cuidados e falas estudadas. -Por que não deveria insultá-lo? -Por que não havia de lhe por as coisa difíceis?* (fala de Sjuberg) - *Eu não entendo...* (fala de Albert) -*E quanto ao vestuário? - Escolha e leve o que precisar.* (fala de Sjuberg) -*Mas e o pagamento?* (fala de Albert) -*Convide-nos para o espectáculo. Blom, mostre-lhes o guarda-roupa. Até logo».* (fala de Sjuberg). BERGMAN, Ingmar, *Gycklarnas Afton, Noite de Circo*, op. cit., 00:26:06 - 01:27:00.

desvantagem com carácter de predicado para a humilhação ocorrer. Existem, pois, razões objectivas para este arremesso desfavorável ao circo<sup>334</sup>.

No terceiro episódio tudo continua na escuridão. A itinerância, verificada em lugares exteriores nos dois anteriores episódios, chega ao espaço central para terminar aí: no território próprio do circo, no círculo da arena que o delimita. Há uma convergência para o fulcro, passando assim a existir uma maior concentração problemática neste simbólico territorial. Contudo, é precisamente agora que a humilhação se alarga e incorpora pela primeira vez a violência física.

Na sucessão de elementos e das suas relações aqui pormenorizadas, de acordo com Siclier: «[...] reaparece o tema “o inferno são os outros” [...]»<sup>335</sup>. É claramente o regresso a Sartre, não tanto para o confirmar, mas para disputar, através do *meio cinematográfico*, a possibilidade de uma eventual produção filosófica original, certificada todavia pelos problemas comuns e trabalhados pelo filósofo francês. Este modo de problematizar mostra que o cinema, como meio específico de comunicação que é, consegue reformular as questões tradicionais da filosofia, reconstruindo-as ao ponto de produzir um enunciado inovador. O trabalho de abstracção não excluiu a imagem, pelo contrário, usou-a para melhor definir o que pode vir a ser dito com os conteúdos dessa imagem, sob a configuração de elementos ou pormenores dispostos, que são agora

---

<sup>334</sup> Trata-se de uma atitude desconcertante que o realizador sueco detalha. O que começa por incomodar Bergman é a hierarquia, essa disposição ordenada que é sustentáculo vital, já por nós assinalada, da prática de humilhação. Há nesta atitude fundamentalmente uma crítica social explícita e comprometedora do contexto cultural sueco dos anos 50 do século passado. Em Julho de 1968, numa entrevista a Bergman, Manns interpela-o: «*Constato que existe (em Noite de Circo) uma hierarquia nas artes do espectáculo. Não será que o circo está num patamar inferior ao cinema e ao teatro, ou é o contrário? [...] – O teatro e o cinema à época eram coisas absolutamente sem interesse. Isso mudou um pouco nos últimos dez anos [...] há um número significativo de pessoas deste país que olha para os actores e “entertainers” como uma espécie de presas legítimas*» - responde Bergman.

Cf. «*There`s a definitive hierarchy in the entertainment world, isn`t there? The circus, I suppose, is at the bottom. Then the film. And then the stage, or vice versa? (Manns) [...] What was more to the point was that both sorts of entertainment artiste were regard as scum. Not quite so much during these last ten years, perhaps [...] Any way, that`s how it was. And there are still large categories of people in this country who regard actors and entertainers of any sort as their lawful prey*» (Bergman).

Nessa medida, em *Noite de Circo* e na entrevista, o realizador sueco quer falar, sobretudo, do teatro e do cinema, precisamente para os evidenciar e valorizar. Além de que, ao omitir qualquer menção positiva ao circo, há de facto uma reserva, senão mesmo uma provocação, tendo em conta, à época, os constrangimentos por que passavam o cinema e o teatro. BJÖRKMAN, Stig; MANNNS, Torsten e SIMA, Jonas, *BOB*, p. 82.

<sup>335</sup> SICLIER, Jacques, *Ingmar Bergman*, Paris, Éditions Universitaires, 1966, p. 57.

sinónimos, não de acessório, mas de profundidade, demonstrando que aquilo que é visto torna obrigatório o poder ser pensado.

Num primeiro momento deste terceiro episódio há uma indefinição de posições: não se sabe bem quem é o humilhado e quem humilha. Frans toma a iniciativa e verbalmente visa humilhar Anne, atingindo de igual modo Albert. Anne sai de cena, abandonando esse triângulo ao cair do cavalo em que se exhibe. Albert reage e antecipa-se, provoca Frans, através de chicotadas, primeira manifestação de uma acção agressiva. Este sente-se humilhado pela envolvimento hilariante dos espectadores que começam a atingi-lo. Sjuberg entra em cena e sugere a realização de um combate entre ambos. Fá-lo como se fosse um árbitro, mas também como se fosse a figura de Pilatos, para poder usufruir à distância e desprendido dos contentamentos que a violência lhe proporciona. Assim, a humilhação infligida por Frans a Albert reserva-se exclusivamente ao domínio da agressão física, agindo em força sobre este último como se estivesse a lutar com um animal.

É neste plano que Bergman coloca o ser humano, na fronteira da animalidade, que é ténue e perturbante, deixando os avanços da racionalidade em contradição e constrangidos, no que respeito aos fins a alcançar. Esta situação é bem justificada com a convivência estreita que aquelas personagens têm com os animais. É paradigmática a figura do urso, animal a que Bergman enigmaticamente recorre também em *Sétimo Selo* para se referir de idêntico modo às relações humanas. No caso de *Noite de Circo*, o urso é o animal de estimação de Alma, ela tem para com ele uma ligação paradoxal de afecto e de medo, tornando-se no móbil sobre quem é consumado o único assassinato, como a deslocação que é o resultado de um suicídio frustrado. É aliás a única morte real que ocorre nesta escalada de humilhação, contrariamente em *A Vergonha, Skammen* (1968), em que a violência vai ter como resultado a morte de humanos. Aqui o enfoque é a retórica da humilhação sem recurso à implicância da morte. Avilta-se, mas não se morre, sofre-se continuamente sem haver saídas, numa lógica de repetição que não cessa.

Importa aqui referir também o recurso à imagem do espelho como importante elemento imagético trazido por Bergman. Isto para dizer que o suicídio de Albert, a única hipótese de ter havido uma vítima mortal no decurso da humilhação, é transferido para o *outro* Albert, configuração irreal que está como simulacro do outro lado do

espelho. É precisamente *esse* que acaba por ser alvejado. Do *outro* lado não há nada a ser afectado, porque aquele visível do espelho não existe de todo, não sendo, apesar de tudo, através da condição de negação que suporta afinal o invisível.

Neste terceiro episódio é essencial sublinhar ainda a função ou conveniência do riso. Ele desenrola-se não numa atmosfera de comédia, longe de qualquer subtilidade irónica, mas de infelicidade e de tristeza. Tem por isso sentido a afirmação de Bergson:

*«O riso é, antes de tudo, um castigo. Feito para humilhar, deve causar à vítima dele uma impressão penosa [...] ele (o riso) tem por função intimar humilhando»*<sup>336</sup>.

Aquela multidão que se compõe em volta da arena participa no acto de humilhação através do riso, exemplificando como esse é espontâneo e incontável. A este respeito, prossegue Bergson: «[...] o riso é simplesmente o efeito de um mecanismo montado em nós pela natureza [...]»<sup>337</sup>.

Sendo a humilhação o oposto à dignidade, então na sua aplicação recua-se em humanidade e avança-se para a desumanidade. Neste quadro, ela é o reflexo da ausência de sentimentos e emoções, as quais sempre expuseram publicamente os primeiros sob forma explícita. Ora, por outro lado, se o riso é o instrumento ideal da humilhação, então tem sentido a afirmação de Bergson: «*O maior inimigo do riso é a emoção*»<sup>338</sup>.

Esta afirmação não se coloca do lado contrário da racionalidade, em resultado de uma visão dicotómica, tanto mais que hoje admite-se a existência de toda uma complexidade no âmbito das emoções. Há então a admissão de uma inteligência emocional que é objecto de reconhecimento e de investigação, indispensável para afirmar o trabalho de reflexão filosófica a operar no cinema, como aliás anteriormente já demos conta<sup>339</sup>. O que está efectivamente em causa é o carácter mecânico já referido, que faz com que todos aqueles que tomem parte no acto de humilhar exteriorizem pelo

---

<sup>336</sup> BERGSON, Henri, *Le Rire, O Riso*, op. cit., pp. 99 e 100.

<sup>337</sup> Idem, op. cit., p. 100.

<sup>338</sup> Idem, op. cit., p. 12.

<sup>339</sup> A explicitação desta ideia foi feita na IIª parte, Cap. 1, 1.2. - Sobre obra filosófica e o contributo de Bergman para a filosofia, pp. 106 e 107.

riso a sua anuência de uma maneira difusora. Deste modo, cumpre-se o papel da audiência no acto de humilhar. O riso torna-se contagiante e alastra ao propagar-se por esta. Diz Bergson:

*O riso parece precisar de eco [...] não se trata de um som articulado, nítido, acabado, mas algum que se prolongasse [...] O nosso riso é sempre um riso de grupo [...]*<sup>340</sup>.

Resta colocar uma última questão. Neste terceiro episódio, emergiu com a humilhação, a violência física. Uma violência que empurra a vergonha para o desespero e esta para o suicídio, facto que nunca tinha sucedido nas anteriores vivências de humilhação mostradas em imagens por Bergman. Assim sendo, será que a violência física é o último patamar do acto de humilhar?

Sabemos que a violência psicológica, presente nos episódios anteriores, é, à partida, a mais grave de todas as violências. No entanto, com ela o ser humano tem tendência a adaptar-se, a sujeitar-se, dito doutro modo: vive, vive mal, mas vive. Neste sentido, o realizador sueco ao desenvolver na narrativa fílmica de *Noite de Circo* uma lógica de escalada da maldade, com o agravamento que a humilhação lhe confere, está a querer dizer que, com a violência física, ficamos de facto mais perto da morte real, entendida como morte física e radical. Estamos mais próximos, por isso, da fronteira do irreversível, do risco que, a consumir-se, poderá pôr termo à existência de cada um, quer seja da responsabilidade do próprio ou de outrem.

Com a violência física fecha-se esta jornada no universo da humilhação que Bergman nos quis mostrar em *Noite de Circo* e, com ela, abre-se a possibilidade, cada vez maior, do ser humano viver a sua itinerância permanentemente sob signo da ameaça.

Depois disto, somente a violência em si, sem adjectivação ou expediente, no seu estado mais embrionário cumprirá decididamente o caminho para a morte provocada, como epílogo consumado da maldade humana.

---

<sup>340</sup> BERGSON, Henri, *Le Rire, O Riso, op. cit.*, p. 12.

### 1.5. *De två saliga, Os dois bem-aventurados* – violência em direcção à morte provocada: o limiar da maldade

*Os dois bem-aventurados*, filme para televisão realizado por Bergman, é uma adaptação da novela homónima de Ulla Isaksson (1916-2000), escrita em 1962<sup>341</sup>.

O filme em análise poderá suscitar pelo menos duas abordagens. Uma delas, porventura a mais perceptível, reporta-se a um problema clínico. Trata-se de uma vivência marcada pela esquizofrenia, desequilíbrio complexo partilhado por um casal em processo patológico de degradação emocional, de desconfiança e auto-isolamento, voltando-se em exclusivo sobre si para viver dessa forma a sua agonia. Sobre este problema clínico, diversas e complementares interpretações poderão então ter lugar ampliando este ponto de partida reflexivo. Mas, uma outra abordagem pode ser feita, menos consensual e à margem do problema anterior, tão-somente evidenciando os actos, as reacções, os relacionamentos, aquilo que objectivamente acontece, progride e tem um desfecho. Não significa esta opção pretender desconhecer as causas ou simplificá-las, antes constatar, acima de tudo, que existem procedimentos concretos. Embora movendo-se num ambiente ambíguo, no que respeita à responsabilidade imputável de cada um acerca do que faz, eles são inerentes ao humano comum, revelando-se de modo mais frequente e aceite do que habitualmente possam ser considerados. Ora, entendida a existência desta situação como mais vasta e universal, anula-se o carácter minoritário ou até de excepção com que a mesma possa ser olhada.

---

<sup>341</sup> Já antes, esta escritora sueca estivera presente em dois filmes do realizador sueco: *Nära livet, No limiar da vida* (1958) e *Jungfrukällan, A Fonte da Virgem* (1960). Ambos os filmes, embora contando histórias diferentes, fazem uma trajectória idêntica da violência até à morte, não necessariamente uma mesma morte como desfecho, mas aquela que sucede no decurso de uma escalada de desumanização. O primeiro filme agora referido é passado numa maternidade onde duas mulheres se violentam verbal e emocionalmente, tendo como contexto psicológico a morte à nascença do bebé de uma delas; o segundo, por sua vez, narra a intensificação da violência, em atmosfera medieval, que provocou o assassinato brutal de uma jovem e, na prossecução disso, o assassinato dos homicidas dessa jovem, perpetrado pelo pai desta. Nas duas ascensões da violência até à realidade da morte geram-se dinâmicas de humilhação, entre uns e outros, no interior dos processos relacionais que suportam as respectivas narrativas, sendo evidenciada desse modo a violência dos actos praticados. Acresce que fica uma vez mais assinalado esta paixão de Bergman pela literatura sueca, cuja abordagem neste trabalho de tese teve lugar na Iª Parte, Cap. 2, pp. 63-90 deste estudo. Destaco ainda que esta paixão mantida ao longo da vida e obra de Bergman foi desde sempre assumida e, assim, explicitada no início da sua actividade artística numa entrevista de 1958 concedida a Béranger. BÉRANGER, Jean, “Rencontre avec Ingmar Bergman”, *Cahiers du Cinéma*, nº 88 (1958), pp. 13-15.

Daí que, nesta abordagem, não há seres em desequilíbrio, patologicamente sinalizados e separados dos outros, os ditos “normais”, indiscriminados e não identificados. Há simplesmente seres que se movem e estão face a face, uns diante dos outros numa lógica de puro procedimento como modo de existência. Assim, em contrapartida, é introduzida a questão de saber até onde poderá ser compreendida a indissociabilidade desse universo de actos em relação ao ser humano. No limite, creio que ela poderá ser pensada como condição e, dessa forma, obter um estatuto de estabilidade. No relacionamento comunicativo os seres humanos procedem uns *contra* os outros – mais do que uns *com* os outros –, de maneira negativa, infligindo-se mutuamente danos. Essa é uma realidade – porque concreta e observável nas acções de cada um – a apresentar aos olhos de todos como uma inevitabilidade que não pode ser ignorada ou escamoteada. É justamente disto que falamos quando nos referimos à maldade humana, sendo igualmente esta a percepção que Bergman por certo teria.

Dito isto, exponho em síntese a narrativa de *Os dois bem-aventurados*. O filme inicia-se na Catedral de Uppsala com o encontro de Viveka (Harriet Andersson), professora de arte, com Sune Burman (Per Myrberg) que, aproximando-se dela, coloca-lhe a questão se ela acredita ou não em Deus. Viveka responde que não só acredita em Deus, como não é possível viver sem ele, uma vez que Deus preenche a nossa solidão de humanos. Assim, num ápice de imagem e palavra, é traçado o alicerce maior do filme. Tudo será desenvolvido com o estigma do religioso em contexto de fundo. Só que, como já referimos, estamos perante um contexto longe da situação inicial de dúvida, substituída agora por certezas que são traduzidas por infâmias que violentam mutuamente. É, por isso, o insustentável limite humano de um processo de degradação existencial.

Segue-se uma viagem de comboio dos dois, em que são feitas novas menções à religião: Sune, fala do seu avô, Pastor protestante, e de como ele ambicionaria ser carpinteiro sem contudo o ter conseguido, numa referência implícita à figura de Jesus Cristo, reiterada aliás no decurso da narrativa fílmica nas alusões, feitas por Viveka, à semelhança encontrada entre Cristo e Sune. Viveka, nessa viagem, fim da breve primeira parte do filme, fala do defeito do seu olho e como isso a perturba, um outro elemento que alicerça tudo quanto vai acontecer. Inicia-se então a segunda parte do

filme com a indicação “sete mais tarde”. Reencontramo-los então a viver juntos num apartamento, fechados do mundo exterior e dependentes em exclusivo um do outro, numa atmosfera de violência permanente marcada por referências religiosas que parecem justificar comportamentos: amam-se e agridem-se, humilham-se e enaltecem-se. Viveka tem ainda uma irmã que odeia, manifestando-lhe em duas ocasiões esse sentimento. O defeito do seu olho vai alimentar obsessões, injúrias, agressividades, constituindo-se tudo isso numa intensificação da violência sem retorno, cujo resultado final será o internamento compulsivo de Viveka, a perfuração do olho direito de Sune, feito por ele próprio com um estilete aguçado, e o suicídio de ambos por inalação de gás, após a ingestão de soporíferos.

De facto, daquilo que é dado observar, concluiu-se que estamos já para além da humilhação e do tempo de disputa da violência incitada de um sobre o outro. A extensão da humilhação converteu-se na materialização de violência em si, absoluta, sem que haja alguma instrumentalização, algum ritual a ela vinculado. Só há violência pura, a qual tem a morte persuadida como imediata. A morte no estádio da humilhação demora, torna-se num lento fim a avistar. Por isso, em *Os dois bem-aventurados* tudo é demasiado rápido e se precipita. A estrutura da narrativa fílmica antecipa essa degradação com a indicação adiantada da 2ª parte “sete anos mais tarde”. Saltando a história esses anos, ela vai acabar por situar o tempo de um viver em desequilíbrio quase no início do filme.

Por sua vez, sendo uma obra para televisão, a luminosidade tem de novo uma função decisiva na construção e apreensão da imagem. Tudo se faz a partir de um interior sombrio, com uma claridade pardacenta e baça, onde o que se vê tem uma nitidez diminuída e propositada. Perde-se o esplendor estimulante, sedutor e de prazer que a imagem cinematográfica possui, exactamente como diz Bergman em entrevista a Björkman: «[...] a iluminação dos velhos filmes era verdadeiramente maravilhosa, o círculo de luz tinha um certo erotismo, havia uma magia»<sup>342</sup>. A frisar de sobremaneira esta situação, poucas imagens exteriores são visíveis, e mesmo nas poucas existentes, a

---

<sup>342</sup> Cf. «[...] *old-fashioned film lighting was really wonderful. It was slight erotic to have that circle of light – there was a magic to it*». DUNCAN, Paul e WANSELIUS, Bengt, *The Ingmar Bergman Archives*, Taschen, 2008, p. 546.

luz tem um efeito enublado, “sedativo”<sup>343</sup>, vincando esta atmosfera doentia de tensão e de desprazer em que Viveka e Sune estão mergulhados. Há, por essa via, um condicionamento das emoções do espectador, suscitando nele um contágio de mal-estar com toda a aflição e dano crescendo em paralelo. Não há suspensão ou desejo, apenas tristeza acometida.

Para além da declaração de uma existência necessária de Deus como tábua de salvação, proferida no tempo fílmico inicial, sete anos volvidos, Viveka declara agora a morte do amor e a sua ausência no mundo. Esta declaração enceta uma ruptura, um progresso na degradação fabricada em conjunto, em que os momentos de auto-humilhação ou humilhação vividos são substituídos por um profundo ódio manifestado, que já não precisa do outro para se ver reflectido. Desde a intenção de matar Deus, até ao reconhecimento de que a sua perversidade atrai ainda mais perversidade, Sune, porém, nesta espiral de violência diz: “*Tu vês a realidade, eu apenas vejo o sonho*”<sup>344</sup>. Esta desorientadora afirmação deixa pouca esperança quanto ao fim daquelas vidas. O sonho, sendo uma alternativa, mais tarde ou mais cedo será desprezado, imperando um real que o extinguiu com essa intenção danosa. Tudo isto, sendo a expressão da maldade, cresce em fusão com um ambiente de religiosidade bíblica. Diversas alusões são feitas, por exemplo, a citação do Evangelho de Mateus<sup>345</sup>, comprovando esse enraizamento que, longe de ser salvífico revela-se, pelo contrário, fundamento do desastre no carácter punitivo de crueldade que detém.

Em *Os dois bem-aventurados*, a simbólica do olho tem, por isso, uma função importante. Há um jogo de penetração em disputa. Ao olhar-se para o outro entra-se naquilo que se não vê de início, porque o olhar dele não consegue encobrir; ao olhar-se observa-se o que não se quer ver, aquilo que é mostrado a partir do olhar do outro e que

---

<sup>343</sup> BERGMAN, Ingmar, “Seule me guide le principe du plaisir” (artigo), *Cahiers du Cinéma*, nº 524 (1998), p. 35.

<sup>344</sup> BERGMAN, Ingmar, *De tvä saliga, Os dois bem-aventurados*, 1986, 00:23:39 – 00:23:47 [duração:81 minutos].

<sup>345</sup> «[...] *Se o teu olho for para ti origem do pecado, arranca-o e lança-o fora* [...]». BIBLIA SAGRADA, *op.cit.*, Mt 5, 29, p. 1294; BERGMAN, Ingmar, *De tvä saliga, Os dois bem-aventurados*, *op.cit.*, 00:28:30 - 00:28:36.

é de desagrado; ao olhar-se fica-se interdito de ver o que era conjecturado ver, já que o outro consegue impedir qualquer acesso ao que esconde.

Esta penetração do foro psicológico será ainda exposta na sua variante física, aquando da perfuração do olho de Sune feita por si, completando desta forma um jogo que visa evidenciar o sofrimento através do verdadeiro sentir, atingindo o órgão mais sensível e mais directamente impressionável à captação do mundo.

Por tudo isso, o olho faz tanta impressão a Viveka, querendo ela que Sune percepcione e experimente de facto essa realidade que é sinónimo de dificuldade intransponível em lidar com os outros. Por sua vez, o olho debaixo da máscara é a única coisa viva, o que dá sinal, porque mexe, cintila e nada mais diz, deixando-nos apreensivos. Sabe-se unicamente que ele é reportado a alguém. A máscara é inerte, estática e sem expressão, um muro; o olho dentro dela é energia e aponta para alguém que vive. Matando-se então o olho, mata-se igualmente o que vive.

Viveka prepara o fim: procura o escurecimento e a restrição de espaços. Esta dupla combinação é o expediente que tem para isolar-se, para cortar em definitivo com o exterior humano. Usa óculos escuros, insiste em viver de forma abrigada numa área cada vez mais reduzida: a cama enquanto lugar onde dorme é substituída pelo armário, local exíguo em que passa a dormir; a mesa da cozinha, outrora centro de comunicação, passa a servir de guarida ao tornar-se o sítio onde Viveka e Sune se recolhem, debaixo dela, para se alimentarem de modo progressivamente deficitário.

Ainda respeitante à simbólica do olho, o olho de Deus, representado na sua versão cristã enquadrado pela trindade. Este olho é exibido no intuito de enaltecer a luz e a glória divinas na aplicação de um olhar impassível, cujo rosto ou outra forma de expressividade não existem. De facto, essa atmosfera de predestinação, de submissão, de escolhidos em muito contribui para acentuar a anulação humana marcada pela violência recíproca. Um sintoma dessa violência cumpre-se para com o olho, sendo expresso na citação bíblica verbalizada por Viveka diante de um espelho para contemplar maior solenidade: «*Se o teu olho te ofende, arranca-o*»<sup>346</sup>. No limite, essa violência está na perfuração feita por Sune ao seu próprio olho, trespassando-o com um filamento cortante, como se fosse uma punição ou o advento da redenção. Acto que é

---

<sup>346</sup> Idem, *op. cit.*, 00:28:30 - 00:28:36.

em si, afinal, merecedor de toda a reconciliação concedida a Sune por parte de Viveka. Esta acção é a antecâmara da destruição total, ou seja, da humilhação praticada e imposta. Por intermédio de diferentes níveis de violência, chega-se com *Os dois bem-aventurados* à automutilação, estágio último de deterioração que é horizonte aberto para a morte provocada. É a confirmação da radical incompreensão e incomunicabilidade humanas.

Sune, sem razão conhecida entra no estabelecimento onde Viveka daria aulas, que, visto do exterior, mais parece ser uma penitenciária. É essa a imagem que Bergman coloca à nossa disposição: a escola como lugar de reclusão. Após uma enigmática e breve conversa com uma empregada de limpeza, Sune entra numa sala de aula vazia e no quadro escreve: «*O Amor tudo pode*»<sup>347</sup>. Uma espécie de despedida de uma certa “normalidade”, que nunca houve nesta narrativa filmica, uma esperança que os factos contrariam ou, então, um equívoco doloso sobre aquilo em que se julga poder ingenuamente fundamentar a vida humana.

Do ponto de vista cinematográfico, e voltando à cena da perfuração do olho dirigida por Bergman, esta embora seja, desde logo, apresentada de perfil e não de frente, tem semelhanças com a cena em *Un Chien Andalou* (1929), de Luis Buñuel, do corte pela navalha do cristalino do olho de um animal, após um eventual ensaio de concretização num olho de mulher, intercalado pela imagem da linha de nuvem que atravessa a lua cheia. O que está em causa em ambas as imagens é o precipício e a vertigem. Trata-se da linha de fronteira da tensão que afecta e aterroriza, causando no espectador uma sensação para além da ficção perdurável, um calafrio que se sente verdadeiramente no imediato. É a representação intencional desse estágio pré-final. Bergman, aliás, já tenha criado em *Lágrimas e Suspiros*<sup>348</sup> uma situação análoga do ponto de vista do choque e do impacto. De igual maneira nesse caso estar-se-ia no limite da capacidade de sentir o sofrimento.

Outros pormenores combinados têm ainda o seu significado. O guarda-chuva invertido colocado na cozinha como se fosse um candeeiro, por ser negro, é a antítese

---

<sup>347</sup> Idem, *op. cit.*, 01:11:59 - 01:12:01.

<sup>348</sup> Ver IIª Parte, Cap. 2, 1.4. - Angústia e desespero em análise: um itinerário conceptual em *Lágrimas e Suspiros*, *Viskning och rop*, p. 132-146 deste estudo.

da luz; por estar ao contrário é a negação da sua utilidade como objecto do mundo; apenas compõe aquela ordem fazendo parte da desestruturação humana que tudo contagiou. As mantas esfarrapadas colocadas nas janelas para escurecer ainda mais aquele ambiente têm uma significação de ambiência de guerra, realçando o estado de excepção em que se está.

Finalmente, o hospital psiquiátrico onde Viveka está internada, tal como a escola, é análogo a uma penitenciária. Nesse outro lugar de reclusão por tempo indeterminado, ela está aparentemente sozinha, apenas uma enfermeira e um médico a acompanham, sem perspectivas de qualquer alteração que possa ocorrer. O hospital é o local onde Sune se vai apresentar após a perfuração do olho; é o local de onde ambos partem para regressar ao apartamento, a fim de cometerem o suicídio em conjunto, que acontecerá da forma mais fatídica, por asfixia e em situação de adormecimento.

Há muito que as explosões da máscara se deram. Passou-se da humilhação à violência funda, reforçada e desenfreada. É agora uma violência não alargada, mas paradoxalmente medida à dimensão ínfima do pormenor do sofrimento a que se está de modo individual exposto. No cume de tudo situa-se a morte, uma realidade cuja conotação é sempre negativa, o mal metafísico que diz da nossa finitude, e que a todo o custo se quer ignorar, combater e nunca aceitar. Só que esta morte agora, sendo provocada, carrega ainda mais em si esse sinal de maldade em acção tendente a um fim odioso.

Aqueles seres humanos são uma ficção demasiado real, integrantes de um mundo mais próximo do que longínquo. Estão, por isso, no fim do que podem fazer como negativo, nocivo ou dano; como maldade incontornável que cada um mostra e oferece aos outros.

Foi este o mundo que Bergman nos trouxe em imagens: um mundo de seres humanos reais instalados numa ficção por demais verdadeira. Um mundo em que esses homens e mulheres são suportados pela maldade que cresce e se evidencia – utilizando ou fazendo explodir as suas máscaras – não tendo, afinal, outra alternativa que não seja realizar o existir assim.



## CONCLUSÃO

A conclusão que aqui se apresenta centra-se na análise do Discurso de agradecimento, que Bergman profere, na cerimónia pública da entrega do Prémio – *Algur H. Meadows for Excellence in the Arts*, em 23 de Maio de 1980, em Dallas<sup>349</sup> – que a seguir se transcreve –, em articulação com aquilo que norteou e fundamentou a tese defendida neste trabalho, a qual assenta na temática da maldade humana.

Vários problemas foram evidenciados ao longo deste trabalho, para chegar à noção de maldade e verificar as suas diferentes acepções. Partiu-se de um contexto primordial marcado por influências religiosas e literárias, relevantes na filmografia de Bergman. No caso da religião, o destaque passou pelo protestantismo – enraizado na Fé e na Palavra –, pelas consequências que esses pilares tiveram para a formação da noção de maldade. O contacto com os dilemas existenciais e teológicos, a culpa e o remorso, bem como o modo encontrado para a superação desses problemas, tornou-se decisivo para se poder chegar ao significado da maldade. No caso da literatura – o domínio da palavra ao qual Bergman está ligado pela sua formação inicial –, a estratégia reflexiva recolheu autores do universo literário sueco, enfatizando noções que cruzam com o universo fílmico em análise, seja pela importância conferida à família, à mulher ou, retomando uma atmosfera teológica, a uma religiosidade marcada pela perversidade e pelo maléfico. Neste universo mereceu particular destaque a noção de peregrinação, tornando-se esta numa palavra-chave que, pelas características realçadas, intercepta, fundamenta e clarifica o essencial deste contexto primordial, permitindo assim elucidar a noção de maldade na terceira parte deste estudo. Para o estabelecimento da ponte entre esta atmosfera de influências iniciais e a última parte do trabalho, que particulariza e desenvolve as “máscaras da maldade”, enquanto jogo do visível e do invisível, foi feita uma incursão à filosofia em vários planos. Abordaram-se filósofos e conceitos que penetram de maneira livre – sob o ponto de vista interpretativo –, na filmografia de Bergman, designadamente filmes que se reportam, principalmente, à década de 60 do século passado, período fílmico eleito para este estudo. Promoveu-se ainda uma visão

---

<sup>349</sup> BERGMAN, Ingmar, *Talking with Ingmar Bergman*, op. cit., p. 71-73.

mais distanciada do realizador sueco que, em contrapartida, introduziu problemas resultantes da aproximação entre a filosofia e o cinema, tais como a relação entre a palavra e a imagem, o ficcionado e o real, ou o modo como o cinema pode ou não ser objecto filosófico, mais do que simples acto de pensar indistinto. Neste âmbito, problematizou-se a instauração de novos conceitos a partir do cinema, resultantes sobretudo de se passar, por intermédio da imagem, a sentir o pensamento. A própria noção de maldade aqui construída é um exercício desse sentir que se entrelaça com o pensar, libertando-se do conceito filosófico de mal, principalmente no que respeita à sua conotação moral, intentando assim conceber o seu significado de forma não subjugada à sistematização, mas não perdendo, porém, o seu carácter reflexivo e de delimitação verbal.

O estabelecimento desta ponte – que traz para primeiro plano a problemática da filosofia do cinema – tem como objectivo ver reflexivamente Bergman, escorado por um mundo de problemas conceptuais que poderão fortalecer a interpretação fílmica que se venha a fazer. Cumprida, pois, esta ligação que irrigou e conotou o pensamento projectado a respeito da filmografia do realizador sueco, chegou-se à terceira parte que trata da noção da maldade, fruto de uma evolução que se soltou da sistematização e aproveitou as potencialidades do cinema para se definir de modo próprio. Neste caso, para acentuar a sua expressividade foram utilizadas “máscaras”, que não são mais do que configurações visíveis e invisíveis em disputa, manifestando graus por onde a maldade se intromete e vivifica: a humilhação, a violência e a morte. Este panorama do cinema de Bergman colocou em lugar de destaque uma abordagem de desilusão à condição humana.

A síntese apresentada contém problemas que poderiam continuar a ser objecto de reflexão prolongada, no entanto, a intenção é agora outra. Trata-se de descortinar momentos de alternativa e de contraponto à ideia dominante que foi expressa e fundamentada, mesmo que eles sejam escassos, pouco perceptíveis ou pouco reconhecidos.

Sendo assim, no que respeita ao trajecto que se pretende delinear neste final de trabalho, o texto metafórico – identificado no início desta conclusão – é um bom recurso para a fundamentação do objectivo a alcançar.

O referido texto é inspirado numa história de infância contada pela avó materna de Bergman, e tem virtualidades para cumprir esta intenção, não só porque reaviva as questões tratadas ao longo deste estudo, mas igualmente porque promove uma abertura para um outro plano de entendimento. As questões às quais nos referimos continuam a dizer respeito ao sentido da existência, ao modo como os seres humanos se relacionam entre si, mas agora numa tentativa de que a solidão e o sofrimento partilhado cedam lugar à esperança. Solidão e sofrimento são sempre, no entanto, rastros perturbantes que permanecem em aberto, prevalecendo como sinal de uma visão sobre quem somos e como agimos, seja em relação com outrem, seja isoladamente.

Por outro lado, este texto de Bergman, sendo uma metáfora de carácter eminentemente literário, não esquece a ligação com o discurso fílmico, na medida em que as questões nele nomeadas são transversais, de forma explícita ou implícita, nos filmes analisados, preenchendo as reflexões feitas e continuamente focalizadas na temática da maldade.

Poder-se-á perguntar sobre a adequação desta metáfora predominante na conclusão deste estudo? Ou até se será despropositado, neste final, encarado como não definitivo – que é uma modalidade de conclusão possível –, evidenciar em primeiro lugar o texto e não filme?

Contudo, uma conclusão, mais do que assumir o sentido de reafirmar, de completar ou de prolongar ideias, significa tirar consequências. Consequências que são sinónimo daquilo que se segue ao que foi dito, mas já numa perspectiva de afastamento, de derivação que tende a ser longínqua, tendo como preocupação única salvaguardar o acto de não-contradição. O que se vai dizer não pode, pois, colocar em risco o afirmado. Por isso, as consequências retiram-se daquilo que esteve em análise, munem-se de uma intencionalidade em perspectivar o distante que não negue a coerência do proferido. Elas – direccionando para o distante –, afirmam-se enquanto resultado natural e não artificial daquilo que foi dito. As consequências têm ainda um carácter importante e não supérfluo no seguimento do que foi dito, mesmo que se situem, em relação a isso, num campo marginal ou de fronteira, pois a sua importância advém da possibilidade de, quanto ao que advogam, constituir um diálogo como o que foi proferido pelo cineasta sueco, interpelando e prosseguindo no domínio das ideias.

Assim, se a maldade norteou e fundamentou todo um percurso feito, assumindo-se como chave de compreensão para uma leitura do cinema de Bergman, em articulação com um esforço de o fazer sob a alçada da filosofia, é lícito olharmos para além daquilo que o filme nos incutiu na sua imediação, na sua proximidade, direccionando-o para outro domínio de compreensão. Efectivamente, no procedimento analítico feito, o texto não incorporado no filme foi claramente destacado, como modo particular e como uma outra possibilidade significativa de revelar a realidade humana que Bergman sentia. O que é salientado agora acerca do realizador sueco, não sendo uma análise centrada num filme, não deixa de ser um contributo válido para o universo temático a respeito do qual temos vindo a reflectir. De facto, para além do cinema, que foi naturalmente a forma de expressão por excelência para dar a conhecer a perspectiva de Bergman sobre o ser humano, a palavra acabou por assumir o seu peso nesta disputa conceptual e teve o seu espaço como afirmação comunicativa. Nesta visão de ênfase à consequência enquanto raiz da conclusão, o que é necessário é superar a noção de maldade, não a pondo em causa, e deixar, numa sintonia da palavra com a imagem o prenúncio de uma realidade humana alternativa, desviada sim, mas quimérica.

Deste modo, o que nos propomos fazer, numa primeira parte, é desmontar o “Discurso” – designação conferida ao texto metafórico a apresentar sempre que a ele me referir –, interpretando-o e retirando dele a confirmação das ideias acima enunciadas e que têm sido objecto de problematização deste estudo, projectando uma conclusão que acrescente esperança à maldade reconhecida. Por outro lado, numa segunda parte, pretendemos, com a compreensão deste texto, construir extensões ao filme – aludido aqui não em sentido discriminado, mas em sentido largo –, identificando, em filmes assinalados, personagens ou afinidades narrativas em relação com este texto de referência. Toda esta tarefa tende a sublinhar aquilo que ficou demonstrado no domínio da tese, a respeito da nossa condição humana, e que se constituiu como modo de agir e estar de uns com os outros, projectando um entendimento para além do que ficou proferido.

Passemos de seguida à transcrição do “Discurso” e à sua leitura explicativa.

*«Um jovem de nome Benedikt viaja ao longo de uma interminável estrada, juntamente com muitas pessoas. Carroças puxadas por cavalos, peregrinos e manadas de gado seguem pela estrada pedregosa onde nada cresce. O sol abrasa todo o dia e ninguém encontra uma zona fresca ou uma sombra. Benedikt pergunta a si mesmo para onde vão todos, mas não encontra resposta. Ele próprio não se lembra porque partiu para aquela viagem. Esqueceu-se da sua proveniência e qual o objetivo final das suas andanças.*

*De repente, ao entardecer, Benedikt encontra-se numa floresta. A noite desce e tudo está agora mais calmo. Está espantado, mas também ansioso e desconfiado. Está sozinho e tem dificuldades de audição. A sua visão tornou-se fraca. A sua boca e garganta estão secas, em virtude da longa caminhada feita, os seus lábios a sangrar estão muito pressionados com maldições e palavras duras.*

*Benedikt não ouve a água a correr e não vê as cores do crepúsculo. Surdo e cego espera pelo fim da primavera e não sabe bem onde está. Como um sonâmbulo passa pelos espelhos de água. A sua doença levá-lo-á de novo à estrada, à fúria das carroças e às pessoas amarguradas. Surpreendentemente diz para consigo: Na estrada sentir-me-ei a salvo; na floresta estou só comigo mesmo numa horrível solidão.*

*Uma noite, à volta da fogueira, Benedikt sentou-se perto de um velho que contava histórias infantis sobre florestas e nascentes. Benedikt lembrou-se do que aconteceu consigo, mas, na verdade, era como se tudo tivesse sido um sonho.*

*Voltando-se para o velho, perguntou-lhe educadamente: De onde vem toda esta água? Vem da montanha, cujo topo sustem uma poderosa nuvem – respondeu o velho. Que espécie de nuvem? – perguntou Benedikt. O velho respondeu: Todo o homem traz dentro de si esperanças, medos e anseios. Todos os homens choram o seu desespero em voz alta ou carregam-no no seu íntimo. Alguns rezam a Deus, outros preferem gritar para o vazio. Os seus desesperos, as suas esperanças, os seus sonhos de redenção, todos esses choros, todas essas lágrimas foram acumulados durante milhares e milhares de anos. Todos esses sacrifícios, todos esses desgostos, todos esses anseios formaram uma nuvem enorme que está sobre a alta montanha. Da nuvem surgiu a chuva que encheu os rios e os riachos das florestas, tornando verdejantes os campos, saciando a sede, molhando as faces e suavizando os pés cansados. Todos ouviram os*

sons da primavera, mas muitos permaneceram na poeirenta estrada, sob uma luz intensa.

*Porque é que permaneceram? – perguntou Benedikt, com grande surpresa.*

*Realmente não sei – disse o velho. Talvez eles se tenham enganado a si mesmos e aos outros sobre a possibilidade de chegarem ao destino antes do cair da noite.*

*Qual destino? – perguntou Benedikt. O velho então pareceu ter perdido o interesse pela conversa e encolheu os ombros. Talvez não haja nenhum - disse. Talvez isso seja uma ilusão ou imaginação deles. Não sei. Eu cresci na floresta e nas nascentes. Estou aqui desde jovem e aqui quero acabar. Mas não é nada fácil, deixa-me dizer-te.*

*Na manhã seguinte, Benedikt saiu com o velho em busca da alta montanha, da enorme nuvem, da floresta silenciosa e dos campos ondulados»<sup>350</sup>.*

---

350

*«A young man called Benedikt is traveling along an endless highway together with many other people. Wagons drawn by big horses rattle past, forcing the wanderers and the herds of cattle to the sides of the road or down into the deep ditches. The road leads across a stony plain where nothing grows. The fiery sun bums from morning to evening and nowhere can the people find any coolness or shade. Benedikt is driven forward by a strange anxiety. At times he asks himself or one of his traveling companions where they are going, but the answer is uncertain and hesitant. Benedikt has himself forgotten why he ever set out on the journey. He has also forgotten his native land and the final goal for his wanderings.*

*Suddenly one evening he finds himself in a wood. Night is falling and all is quiet. Benedikt stands there in astonishment, but he is also anxious and distrustful. He is alone and finds he has difficulty in hearing, since his ears are stopped up by the dust of the road. Also, his sight is dim because his eyes are inflamed by the merciless glare of the sunlight. His mouth and his throat are parched by the long journey and his bleeding lips are tightly pressed around curses and harsh words.*

*So, Benedikt does not hear the ripple of flowing water and does not see the flashing stream in the dusk. Deaf and blinded, he stands at the edge of the spring and does not know it is there. Like a sleepwalker, he makes his way along between the mirroring pools. His unseeing skill is remarkable, and soon he is back on the noisy highway in the blazing, shadowless light among the bellowing cattle, the furiously driven wagons, and the embittered people. In surprise he says to himself, "Here on the high road I feel safe. In the woods I was all by myself. In the woods, it was lonely and horrible."*

*One night by the campfire, Benedikt is sitting close to a very old man who is telling some children about the forests and the springs. Benedikt recalls what had happened to him, but faintly and unclearly, as in a dream. Turning to the old man, he asks politely, "Where does all this water come from?"*

*"It comes from a mountain whose peak is covered by a mighty cloud."*

*"What kind of cloud?" Benedikt asks.*

*The old man answers, "Every man bears within him hopes, fears, longings. Every man cries his despair aloud, or carries it in his mind. Some pray to a particular God, others utter*

A estrutura deste texto metafórico está organizada mediante a existência de quatro quadros ou situações distintas, mas articuláveis e sequenciais. Estamos também perante duas únicas personagens identificadas que tomam parte nas sequências da narrativa: Benedikt está em todas elas; o velho, apenas nas duas últimas. Benedikt é assim a personagem permanente que experimenta todas as situações e que, em cada uma delas, retira uma conclusão que lhe permite transitar para aquilo que se segue.

No primeiro quadro ou situação, estamos perante o problema da solidão em companhia, ou seja, há uma estrada, sinónimo de percurso para algum lado, de itinerário obrigatório a cumprir, onde Benedikt juntamente com outros observa, sem nada partilhar com eles, as adversidades que todos parecem estar obrigados a passar. Há, por isso, um ambiente agreste, árido e abrasador, tudo acontece em pleno dia. As pessoas estão amarguradas, caminhar como peregrino parece ser a única solução e o sentido para as suas existências.

No segundo quadro ou situação, tudo muda, o espaço é totalmente diferente e aparentemente mais aprazível. No entanto, a vivência da solidão de Benedikt é agora mais perturbante. Está sozinho, sem ninguém por perto. A sua experiência da solidão é, pois, vivida sem os outros. Sente-se doente, está limitado porque não vê e ouve, e deseja regressar à estrada onde os outros estão e se mantêm. Há aqui uma opção pelo humano:

---

*their shout into the void. This despair, this hope, this dream of redemption, all these cries, all these tears, accumulate during thousands and thousands of years. All these sacrifices, all this pain, all this longing, collect and condense into a vast cloud round a high mountain. Out of the cloud, rain streams down over the mountain, forming the brooks and rivers that flow through the great forests, forming the deep clear springs where you can slake your thirst, where you can bathe your burning face, where you can cool your blistered feet. Everyone at some time has heard of the springs and the mountain and the cloud, but most people remain on the dusty high road in the glaring, shadowless light."*

*"Why do they stay?" Benedikt asks in great surprise.*

*"I really don't know" replies the old man. "Perhaps they have deluded themselves and each other that they will reach their unknown destination before evening."*

*"What unknown destination?" Benedikt asks.*

*The old man suddenly seems to lose interest and shrugs. "Perhaps there is none. Perhaps it is an illusion or just their imagination. I don't know. I myself am making for the forests and the springs. I was there once when I was young and now I am trying to find my way back. It is not so easy, let me tell you."*

*Next morning, Benedikt sets off with the old man to seek the high mountain, the vast cloud, the silent forest, and the rippled springs». Idem, op. cit., pp. 71- 73.*

é preferível a solidão em companhia do que estar objectivamente sem mais ninguém ao lado. Esta possibilidade, não sendo um acreditar no humano, nem tão pouco um esforço de comunicação, introduz a ideia de que é inevitável estar com os outros. Só que o facto de estar com os outros significa que não há nem correspondência, nem reciprocidade. Há um acontecimento físico de se estar perto, misturado e confundido, mas imerso num anonimato. É, por isso, um estar sem perspectivas, contudo, inexplicavelmente preferível ao isolamento. A estrada é então melhor do que a floresta. Na estrada cria-se a ilusão da deslocação; na floresta, emerge o sentimento de clausura. Vive-se, nesta segunda situação, aquela em que Benedikt está sem mais ninguém próximo, literalmente sozinho na floresta, o tempo do entardecer, sendo por isso a prenúncia do declínio.

No terceiro quadro ou situação, Benedikt está com uma outra pessoa. Quem o acompanha é um velho que há muito está na floresta, dialoga com ele e responde às perguntas colocadas. No texto de Bergman sugere-se que o velho possa ser, à boa maneira oriental, um sábio, alguém que aprendeu a ler o mundo e a transmiti-lo aos outros de forma paciente, sem moralismos superiores, mas com uma ternura igualitária. Deixou-se o tempo do entardecer e entrou-se no tempo da noite, só que esta converteu-se no momento da comunicação, de uma comunicação afectiva e que deseja saber. Na primeira pergunta que Benedikt faz está presente a água, o elemento primordial pré-socrático explicativo para a existência e manutenção do universo. Dos diversos elementos da natureza, não é o “sol abrasador” da estrada mencionada na primeira situação que é o essencial, mas sim a água. O simbolismo da água, contrariamente ao fogo que queima, destrói e extingue, é pureza e regeneração, invocando ainda uma inocência quase patética e desintegrada. É o retorno ao tempo primordial, ao tempo da formação do universo. Só que a água, no dizer do velho, por ser natureza, pode ser calamidade, encobrindo e representando a dupla realidade do sofrimento e da esperança dos homens. A água é o resultado simbólico disso tudo: anseios, expectativas, mas igualmente frustrações e dor. A água manifesta no seu ciclo natural uma amálgama de experiências, um processo de vivências que está colado à existência e com ela se entrelaça. Na segunda pergunta dirigida ao velho, Benedikt lembra-se da estrada e dos homens que a percorrem, querendo saber por que o fazem, por que lá continuam, insistindo em manter-se naquele percurso. A esta segunda pergunta, a resposta do velho

não é categórica. Ele diz “talvez”, eventualmente estão assim enganados ou querem chegar ao objectivo a que se prepuseram. Na verdade, ele não sabe ou não quer pensar muito nisso, como se a conclusão a recolher não fosse tranquilizadora.

Por fim, o quarto quadro ou situação, o derradeiro em que Benedikt e o velho se predispõem para, juntos, se dirigirem à “alta montanha”. Tudo acontece ao amanhecer. É o fechar do ciclo, se a estrada em pleno dia era a representação do verão, a floresta ao entardecer o sinal do outono, a floresta durante a noite o prenúncio do inverno, agora o amanhecer, após as tentativas de compreensão como efeito de um diálogo concreto, é indício do surgimento da primavera e, com ela, do fenómeno do renascimento que se estende a todas as dimensões, mesmo às que são de natureza humana onde é difícil confiar e perspectivar. Ambos, para chegarem ao destino, seguirão pelo interior da floresta e não pela estrada, o que significa que romperam com o estar ao lado de todos aqueles que insistem em cursar um trajecto penoso reduzido unicamente a ser trajecto, tal como Sísifo no seu esforço sem proveito de empurrar a pedra. A história termina apenas com a alusão de que terão partido, antecipando não a sua chegada, mas a ambição de poder alcançar a beleza que lhes é proporcionada, a concretização da esperança, somente possível nestas condições poéticas.

Quem é Benedikt? Qual ou quais as personagens que o representam na filmografia de Bergman? E o velho? Haverá igualmente alguém que o representa?

Regressemos ao cinema de Bergman. Benedikt é, por certo, alguém mais jovem do que o seu interlocutor e está sozinho, constituindo-se pertença de dois mundos: aquele que habita na estrada movimentada, aquele a que se recolhe na natureza para dialogar com o velho. Nos dois casos, Benedikt não tem uma lógica de disputa, está receoso, manifesta ingenuidade e tenta compreender o mundo com expectativa. É, por isso, alguém que sonha. Quanto ao velho, deduz-se que terá vivido sempre na floresta, o mesmo é reconhecer que viveu afastado dos outros, de forma solitária e egoísta, é alguém que observou o mundo pacientemente e tem agora a capacidade de o recontar com sabedoria.

Assim traçado, o perfil de Benedikt pode ser encontrado em diferentes personagens fílmicas de Bergman, destacando-se, em cada uma delas, aspectos

particulares desse perfil. O que talvez seja ainda relevante assinalar é que as personagens onde Benedikt pode ser reconhecido são maioritariamente secundárias, implicando isso que aquilo que cada uma delas representa, como ideia ou modo de ser, não está num primeiro plano, ou não consegue ser dominante ao ser mostrado. E tudo isso porque também aquilo que essas personagens exteriorizam, nos relacionamentos com os outros, não é de facto predominante. O papel de cada uma no filme – como a seguir se constatará –, tem de facto um carácter subalterno, obrigando-nos a uma leitura descentrada, direccionada para o implícito das imagens fílmicas onde essas personagens se movem. Ir assim ao encontro do que está desviado não deixa de ter a sua importância reflexiva pelo alcance que pode ser apreendido. A partir de um olhar sobre a linha de fronteira há interpretações dissimuladas que importa colocar em evidência, pelo valor que expõem para uma compreensão ainda mais problemática da narrativa, porque afinal esta situação, estando na margem do filme, não está à margem dele. O que está aqui em causa é precisamente reiterar a mesma intenção que esteve presente neste estudo<sup>351</sup> aquando da análise à personagem Johan Andersson (Erik Hell), em *En Passion, Paixão*: ter um olhar colateral que reencontre e reforce um olhar global.

O perfil de Benedikt está inscrito em Henrik (Birger Malmsten), o jovem estudante que se apaixona por Marie (Maj-Britt Nilsson), protagonistas centrais de *Sommarlek, Um Verão de Amor* (1951) e em Harry (Lars Ekborg), o jovem que se apaixona por Monika (Harriet Andersson), o casal de jovens amantes que constroem a história fílmica de *Sommaren med Monika, Mónica e o Desejo* (1953). Está igualmente inscrito em Jof (Nils Poppe), o actor saltimbanco que tem visões e que conjuntamente com a sua mulher Mia (Bibi Andersson) e a criança de ambos escapam à Morte, em *Det Sjunde Inseplet, O Sétimo Selo*. Mas também está inscrito nas personagens femininas como Karin, a jovem inocente que é vítima de violação e crime, em *Jungfrukällan, A Fonte da Virgem* e, por fim, em Anna (Karin Sylwan), a criada da família e a cuidadora de Agnès (Harriet Andersson), em *Visknigar och rop, Lágrimas e Suspiros*. Exceptuando esta última, todas elas se deslocam efectivamente num segundo plano da narrativa.

---

<sup>351</sup> Ver IIIª Parte, Cap.1, 1.4. - A maldade humana exemplificada em *En Passion, Paixão*, pp. 218-229.

Para além do que possa unir estas personagens em torno de Benedikt, há um factor essencial que reclama a existência deste estado de alma presente nelas. Assim, a exposição da natureza, na sua manifestação mais expressiva, dada através das imagens do Verão, no caso concreto dos dois primeiros filmes atrás citados, é um elemento unificador. Mas não se pense que a natureza, ou a luminosidade que a constitui, surgem de modo desligado, como a única alternativa da imagem. O que se passa é que *Um Verão de Amor* e *Mónica e o Desejo* são filmes de absoluta exterioridade, de espaços livres e naturais dominados por uma beleza natural que vivifica a natureza humana, sendo justamente aí, nesse processo de seiva penetrada, que sucedem todos os acontecimentos da nossa interioridade, fortemente marcados por essa atmosfera aberta. O que afecta não é vivido de modo claustrofóbico, sob o efeito e o ónus dos interiores que asfixiam; o que afecta e determina é vivido em partilha com o mar, os campos e o céu. A revelação da natureza torna-se na maneira mais eficiente de concretizar a imagem, com o que ela tem de poder para seduzir e convencer.

Estávamos, pois, na década de 50 do século passado, período que dará lugar, na década seguinte, à busca de uma interioridade absoluta, sem mediação, promovendo um olhar sem horizontes, exactamente o espaço que cada personagem habita, como é, no caso limite, o quarto de hotel onde as duas irmãs se alojam, em *Tystnaden*, *O Silêncio*. Se tivermos em conta, por exemplo, filmes como *Ritten*, *O Ritual* (1969), *O Beröringen*, *Amante* e, principalmente, *Ansikte mot ansikte*, *Face a face*, encontramos de comum, para além da especificidade de cada narrativa, uma obsessão nas vivências em espaços interiores que, sendo sufocantes, contaminam um modo de estar demasiado intimista e propenso a uma violência física e psicológica mais secreta. As imagens que vemos são de um campo visual escasso, intencionalmente escurecidas, como se cada corpo humano que lá existe se colasse a um outro corpo, que é aquela área reservada e aquele mundo, nada mais para além disso. Não há, por isso, saídas, nesse mundo que se tornou em cela de prisão.

A natureza como sinónimo de exterioridade tem, em *Sétimo Selo* e em *A Fonte da Virgem*, uma outra acepção, menos visível, mas igualmente presente, daí que ela não se exhiba frontalmente, numa relação frente a frente e, desse modo, capaz de reflectir o seu esplendor perante quem está diante dela, como nos é mostrado em *Um Verão de*

*Amor* ou *Mónica e o Desejo*. A natureza torna-se, por essa disposição lateral e não frontal, passagem a percorrer, uma tela sob o modo de paisagem que protege e encaminha para o sofrimento e a morte. A natureza segue, pois, lado a lado, sem se evidenciar, mas evidenciando os personagens que a percorrem e que nós vemos de perfil, tendo-a como fundo, estática, afastada, mero cenário sem vida. Ela é, por isso, um fundo que acompanha trajetórias, como a do cavaleiro Block (Max von Sydow) e de todos aqueles que com ele seguem até ao lugar da morte, em *Sétimo Selo*; ou a da jovem Karin que atravessa a floresta igualmente em direcção à morte, em *A Fonte da Virgem*. Contudo, há nestes filmes momentos em que a natureza se nos apresenta de frente: no final de *Sétimo Selo*, Jof e a mulher reflectem para nós<sup>352</sup>, após o temporal vivido, a claridade absorvida de uma atmosfera radiosa que se antecipa do fundo da imagem; em *Fonte da Virgem*, após a vingança da morte de Karin intentada pelo pai Töre (Max von Sydow), observamos o misterioso surgimento da nascente de água que brota da terra<sup>353</sup>. Assim, em ambos os filmes agora aludidos, a natureza exposta, pela imagem que se vê e ouve – é aqui muito importante o som da água e do vento –, mais do que dar-se a mostrar, acompanhou existências sem desaparecer, idealizando vida para além delas.

Por fim, refira-se a natureza em *Lágrimas e Suspiros*. Trata-se de uma natureza escassa pelo diminuto tempo de exposição no filme, mas que, pelo efeito da cor e pelo impacto visual que provoca, nos impõe a sua presença. Antevê-se então que possa desaparecer, dado o peso que ocuparão os espaços interiores na construção, bem como na revelação dos interiores humanos na filmografia de Bergman ao longo das décadas seguintes. Contudo, há duas ocasiões onde a imagem volta a seduzir e a abrir um sentimento enganador de esperança, ligando-nos a uma exterioridade que se repercute como sensação aprazível em cada um de nós. A primeira, no início do filme, diz respeito às imagens de um amanhecer de névoa infinitamente tranquilo, entrecortado com a visualização de estátuas, representações adormecidas que evocam memórias; a segunda, sucede no final do filme com as imagens que contam o reencontro das irmãs. Aí a natureza, sob a sua tonalidade outonal, surge-nos de frente e bem visível,

---

<sup>352</sup> BERGMAN, Ingmar, *Det sjunde inseglet, O Sétimo Selo, op. cit.*, 01:30:35.

<sup>353</sup> BERGMAN, Ingmar, *Jungfrukällan, A Fonte da Virgem, op. cit.*, 01:23:40.

contagiando os sorrisos, os olhares enigmáticos que conseguimos captar nessa influência de uma exterioridade que é constituinte e afecta os estados de alma.

Se nos detivermos, com respeito aos filmes atrás enunciados, nos momentos em que a imagem é representação pura da natureza em todo o seu esplendor ou representação que protege, dissimulada e escassa, observamos que ela impõe uma temporalidade diferente, quer isto dizer que aquele presente único de beleza não se perde, nem tão pouco se dissolve nas recordações do passado. O presente ficcionado que nos é mostrado através da natureza ostentada, sendo por isso benéfico, inscreve um futuro que manterá animado esse estado de beleza alcançada.

No entanto, os filmes a que nos reportamos são igualmente sombrios, vêm da penumbra e têm passagem para ela. É esse momento em que a luz se apaga cedendo o lugar ao espaço da escuridão que se instala, manifestando um jogo duplo de luz e sombra ao qual estamos por condição aprisionados. Tal como acontece com as variações dos lugares, a estrada e a floresta, por onde Benedikt está no “Discurso”, há assim, nos filmes aludidos, a manifestação do contraste em permanência. Talvez se torne tão expressiva e notada pela realidade da existência das imagens a preto e branco, capazes de mostrar a vida e morte, porque esta última, em particular, nunca saberá ver a cor. Esta experiência de «[...] *luminosidade sombria* [...]»<sup>354</sup>, identificada por Bénard da Costa, em *Um Verão de Amor*, deixará de ter presença na filmografia posterior de Bergman. Associada a esta luminosidade maior, mesmo sendo descontinuada, podemos observar nos filmes em questão momentos onde, tal como no “Discurso”, há uma visão desanuviada e fundada na esperança, porventura uma visão patética, que desaparecerá nas décadas seguintes muito por influência de uma leitura acentuada do agir nocivo que entranha os relacionamentos humanos. Por isso, os filmes referenciados vão na mesma linha do “Discurso”, ou seja, para além da especificidade própria de cada narrativa e do grau de desilusão a que poderemos assistir, a verdade é que eles se direccionam para uma perspectiva que traz o contentamento para perto. É-nos incutida assim uma satisfação, que pode ser estética ou metafísica – mas de que gostamos e precisamos –, mesmo que até seja provisória, aparente ou enganadora.

---

<sup>354</sup> BÉNARD DA COSTA, João, *FC*, p. 92.

O que aproxima então Benedikt, a personagem do “Discurso”, de todas as personagens citadas: Henrik, em *Um Verão de Amor*, Harry, em *Mónica e o Desejo*, Jof, em *O Sétimo Selo*, de Karin, em *A Fonte da Virgem*, e, finalmente, Anna, em *Lágrimas e Suspiros*?

É certo que Benedikt está do lado da palavra escrita, enquanto todos os outros estão do lado do filme. Assim, nesta segunda situação, eles são para nós visíveis e aquilo que neles é invisível é para nós acessível através do que vemos. Para além desta diferença, sentimos no pensamento – porque o que agora é pensado é sobretudo sentido – que há um aspecto comum e importante a salientar: a sensibilidade. Isto é, todos ficam afectados e permissivos ao mundo que em seu redor é construído. Seja um mundo indistinto, de gente anónima que caminha pela estrada sem perceber para onde vai, como no “Discurso”, seja um mundo partilhado, feito na proximidade das relações vividas, como nos filmes referenciados. A sensibilidade de Benedikt depreende-se na preocupação escondida pelos outros, seus companheiros de viagem, e está expressa na pergunta que dirige ao velho que pernoita com ele na floresta; a de Henrik, na dedicação sincera mas tímida com que se liga a Marie, acompanhando-a desde o princípio de forma apaixonada; a de Harry, na ternura e na perseverança com que deseja proteger Monika; a de Jof, no entusiasmo que transmite à mulher e ao filho de ambos, como forma de enganar o medo e de querer viver em comunhão com os que ama; a de Karin, na confiança ilimitada que tem em relação aos outros, julgando-os na base da sua sinceridade e da sua inocência; e a de Anna, no envolvimento maternal com que assume no cuidado a ter para com Agnès.

Por seu turno, todos eles são ingénuos e reflectem isso no que dizem e no que nos dão a ver, por meio dos seus olhares imaginários denunciados pela imagem. A ingenuidade de Henrik e Harry está no acreditar que aquilo que estão a viver naquele verão – os dois coabitam esse mesmo tempo de natureza em espaços idênticos –, não será inquietado ou interrompido, perdurará assim para sempre. É uma eternidade que não se decompõe, é imune e paradoxalmente irrealizável. Jof cumpre a sua condição de actor saltimbanco e poeta, sob o agrado da natureza que com ele convive ao ser o seu mundo íntimo e permanente, o único possível por onde faz passar o seu viver; Karin recebe em peregrinação o refúgio e a resposta da natureza que testemunha o seu

assassinato; Anne encontra na natureza a experiência da ilusão de poder suportar o sofrimento, no acompanhamento que faz a Agnès durante o passeio desta com as irmãs, no final de *Lágrimas e Suspiros*.

Por isso, os pequenos momentos de natureza aludidos são uma metáfora do sonho, daquilo que, de acordo com o proferido pelo tio Gustav Ekdahl (Jarl Kulle) em *Fanny e Alexandre*<sup>355</sup>, julgamos poder ser, daquilo que nos prende ao mundo como uma possibilidade para inverter o curso de uma trajetória continuada e sem saídas, traduzida na estrada do “Discurso”, habitat para a predominância do dano e do sofrimento concretizados na maldade aplicada.

O que move então as personagens a que nos temos vindo a referir? Para além de tudo, move-os a beleza que pretendem eternizar. Uma beleza que causa emoção, supera o existente e remete-nos para um imaginário que é atractivo. Uma beleza que é transcendente e tem em si um ideal de perfeição e de felicidade.

A beleza, que advém da natureza, reflecte-se nos rostos de Henrik e Harry, mas também nos rostos das paixões femininas a que cada um deles está emocionalmente ligado. A harmonia e o brilho da natureza transitam, pois, para os rostos que subsistem perpetuamente jovens: Henrik, quando morre na sequência do acidente e regressa à imagem sombria, deixa transparecer no seu rosto o mesmo contentamento que manifestava aquando da relação com Marie; Harry, por seu lado, quando fica sozinho com o filho nos braços e fixa o olhar diante do espelho, revê com o mesmo ânimo as imagens de uma memória de felicidade experimentada que parece poder perdurar. Jof, o alegre saltimbanco, de sorriso aberto, enche toda a imagem de esperança. Jof tem visões e é poeta. Sonha e acredita no que sonha: «*Não é a realidade que se vê, é outra espécie de realidade*»<sup>356</sup>, diz na sequência da história que inventa acerca da visão tida da Virgem Maria, no início do filme, passando pelo convívio com o cavaleiro Block e o seu escudeiro (Gunnar Bjornstrand) – momento de claridade absoluta em que a natureza actua e interfere – até à descrição da subida de todos, conduzidos pela morte.

---

<sup>355</sup> Ver Iª Parte, Cap. 2, 1.3. - Hjalmar Bergman e o efeito determinante da inclusão familiar, pp. 70-75 deste estudo.

<sup>356</sup> BERGMAN, Ingmar, *Det sjunde inseglet, O Sétimo Selo*, op. cit., 00:11:28.

No final do filme, são os olhos que falam, dizem porque estão muito abertos e, mediados pelo rosto que os assiste, expressam o futuro. Em Karin, a beleza está no rosto, esse paradigma ideal, cujas expressões transparecem dádiva, confiança, ternura pelos outros, demonstrada quando dialoga com os pastores. Tudo acontece nessa peregrinação com a natureza em fundo, a acompanhar, até ao momento da violação. O rosto da jovem, mantendo a beleza, substitui contudo a expressão de afecto pela de dor, caminha para as sombras de pequenos e finos troncos que sobre ela sobrepõem as formas das grades de uma prisão ou a coroa de espinhos de Cristo<sup>357</sup>. Anna, a personagem menos secundária de todas as restantes, aquela cuja beleza se capta mais distanciada da natureza e, por isso, a partir de um espaço interior, vive no seu rosto o silêncio, o mistério e o cuidado. Mais do que o rosto amedrontado mas sereno, que aparece num grande plano, após ter amparado Agnès morta, dividido entre uma face de luz e outra de escuridão total, é o corpo que mostra a sua entrega, a sua humanidade na imagem estática criada a partir da recriação da “Pietà”<sup>358</sup>, em que, de olhos fechados, vemos insuflar a vida que não consegue transferir e oferecer; na imagem, agora com a natureza em fundo, em que está ora recuada, ora ao lado das irmãs, em especial de Agnès, para cuidar dela e confirmar com ela – não se sabe se no tempo antes ou da doença – que a realidade pode ser uma ilusão e, estranhamente, o próprio sofrimento também.

Os rostos, ao captarem e reflectirem a beleza que a natureza pode originar, irradiam uma ilusão que acolhemos, que nos compraz e queremos preservar. Assim sendo, a natureza que Bergman nos mostra é bela e não sublime, segundo a distinção kantiana. Daí que nos envolva, mas não nos atemorize, que nos fascine, mas não nos mostre o seu poder, apenas o lado que nos encanta. Reporta-nos para o amor, poupa-nos do medo. Para ela ficou reservada a oportunidade de revelar, através de personagens mais recuados, aquilo que como possibilidade está para além da maldade.

Por seu turno, o perfil do velho, expresso no diálogo estabelecido, funda-se nas duas participações de Sjöström, enquanto actor, na filmografia de Bergman desempenhando, respectivamente, a personagem maestro Sönderby, em *Till Glädje*,

---

<sup>357</sup> BERGMAN, Ingmar, *Jungfrukällan, A Fonte da Virgem, op. cit.*, 00:39:16.

<sup>358</sup> BERGMAN, Ingmar, *VIS*, 01:23:56.

*Rumo à Felicidade* (1949), e professor Isak Borg, em *Smulltronstället*, *Morangos Silvestres*. O que o velho diz é o apelo à comunhão, ao reencontro improvável, mas sempre desejado, do humano num cosmos em que se perdeu definitivamente, embora necessitemos de acreditar que assim não seja.

E no que respeita ao velho do “Discurso”? Quais as suas afinidades com o maestro Sönderby ou com o professor Borg?

Não é fácil encontrar uma personagem com este recorte de afinidades na filmografia de Bergman: velho, sábio, desalentado, mas actuante. Dentro deste quadro objectivo e delimitado poderemos encontrar Isak (Erlander Joshon) em *Fanny e Alexandre*, ou Johan (de novo Erlan Josephson), em *Saraband*, só que em ambos os casos não são suficientemente concretizadas na imagem as suas dimensões vivenciais, nem tão-pouco há extensões para além do filme, com implicações para uma história, cuja intencionalidade atinja o próprio cinema e suplante a mera história individual que a personagem vive. A presença de Sjöström desafia a câmara e impõe na imagem essa dimensão, expondo-se, através das personagens que reproduz, como alguém que claramente preconiza ou recomenda, de acordo com a longevidade histórica que possui e dá abertamente a conhecer. Mas centrar em Sjöström a possibilidade de adequação do perfil em causa é também trazer, mostrar e valorizar as raízes do cinema, em particular, do cinema sueco. Em nenhum outro filme de Bergman apareceu outro realizador actuando, expondo-se, fazendo valer a sua vida cruzada com a vida das personagens representadas. Porém, o sentido do preconizar e do recomendar passa também pela exposição e evidenciação da própria presença do cinema como sendo detentora de uma memória que é lançada para o futuro. Daí que estas duas personagens sejam representadas por Sjöström, realizador e precursor do cinema sueco a quem Bergman manifesta reconhecimento em diversas ocasiões<sup>359</sup>.

---

<sup>359</sup> Referencio dois dados importantes para situar o relacionamento entre os dois realizadores suecos. O primeiro diz respeito ao testemunho escrito que Bergman dado em *Lanterna Mágica*, acerca dos contactos havidos entre ambos, aquando da realização de *Morangos Silvestres*. BERGMAN, Ingmar, *LAM*, pp. 194 e sgts. O segundo, uma homenagem póstuma a Sjöström apresentada em *Bildmakarna, Os Construtores de Imagens* (2000), filme realizado para televisão por Bergman, que narra numa série de diálogos sobre as relações entre a vida e a arte antecedendo o visionamento prévio de *O Carro Fantasma*, filme realizado em 1920 por Sjöström, sendo este cineasta, interpretado por Lennart Hjulström, uma das personagens do filme de Bergman.

Estamos, deste modo, perante alguém que, de forma igual ao velho do “Discurso”, vem da solidão. Tem, por isso, um passado compulsivo de vivências egoístas, mas, no fundo, uma experiência de vida amadurecida e capaz de ser transmitida. Isso confere uma situação de conhecimento reflectido que pode ser motivo de legado, como se pode constatar nos dois filmes enunciados, *Rumo à Felicidade* e *Morangos Silvestres*. Importa referir que esse legado que Bergman nos mostra, por intermédio das personagens que Sjöström representa, corresponde a momentos de expectativa afectuosa, a relacionamentos que estão muito para além do danoso e do sofrimento.

Uma vez mais, tudo se passa numa natureza que deslumbra, não pela sua força, mas pela sua harmonia. Por isso, a natureza, essa exterioridade propícia que possibilita a revelação da nossa interioridade, está presente nas diversas cenas dos dois filmes citados. Quase se confunde, embora com menos insistência, com os filmes anteriores, onde Henrik, Harry, Jof, Karin e Anna habitam. E, assim, tudo confluíu para uma identidade na visão de natureza transmitida no “Discurso”. Uma natureza que acolhe e não hostiliza, que compreende e não agride.

Em *Rumo à Felicidade*, encontramos a conversa que o maestro Sönderby tem com o elemento da sua orquestra, o violinista Stig, preenchendo esse diálogo de sabedoria sobre o modo de se ser autêntico<sup>360</sup>. Mas encontramos igualmente, agora no ambiente interior de uma sala de ensaio, a explicitação da felicidade perante a orquestra que o escuta. Diz Sönderby:

«[...] É uma questão de alegria, percebem? Não uma alegria que se expresse em gargalhadas. Ou uma alegria que diga: estou contente. Refiro-me a uma alegria que é tão grande, tão particular, que está para além da dor e do desespero [...]»<sup>361</sup>.

---

<sup>360</sup> BERGMAN, Ingmar, *Till Gläje, Rumo à Felicidade*, 1949, 01:03:10 – 01:03:38 [duração: 98 minutos].

<sup>361</sup> Idem, *op.cit.*, 01:29:26 - 01:29:48.

As palavras do maestro são de confiança, resultado de uma experiência adquirida que lhe permite ver, perceber e falar do mundo sem tensões ou de forma ressentida. De modo análogo, o professor Borg, em *Morangos Silvestres*, tem dois momentos que se cruzam com o sentido das palavras proferidas pelo velho no “Discurso”. Ambos os momentos são a manifestação dessa exterioridade já mostrada, de uma natureza que não estando tão visível na imagem, está contudo actuante, envolvendo e provocando o que acontece. O primeiro momento é uma viagem pelo passado vivida no presente do filme, em que o velho professor revive com o olhar a sua paixão juvenil de outrora, a jovem a quem concede boleia no seu carro na viagem para Lund. É afinal a mesma rapariga e tem o mesmo nome, Sara (Bibi Andersson) – um nome bíblico tal como o dele, Isak –, só que a vê e fala com ela precisamente com a idade que tem agora, sob uma forma benevolente e afectuosa, fazendo um regresso ao passado que actualiza no tempo presente aquilo que sempre sentiu<sup>362</sup>. No que respeita ao segundo momento, trata-se de uma conversa, uma vez mais em espaço aberto, com os jovens a quem ofereceu boleia. Os jovens discorrem entre duas perspectivas conceptuais demasiado vincadas, um deles defende uma racionalidade que ausente a transcendência, a emoção, a poesia; o outro, pelo contrário, justifica a primazia das emoções e da expressão poética. Questionado no decurso do diálogo dos jovens, o professor Borg inicia um poema – que irá ser completado pela sua nora (Ingrid Thulin) e por um dos jovens presentes, Anders (Folke Sundkist) –: «*Onde está o amigo que procuro em toda parte? O amanhecer é a hora da solidão e do carinho. Quando o dia se vai, ainda não o encontrei [...]*»<sup>363</sup>.

Um poema afinal em tudo idêntico, na sua intencionalidade e conteúdo, às respostas dadas a Benedikt pelo velho do “Discurso”, frases que apontam para um outro plano deste mundo humano construído, onde a proximidade da esperança possa preencher e satisfazer existências.

---

<sup>362</sup> BERGMAN, Ingmar, *Smulltronstället, Morangos Silvestres*, op. cit., 00:31:18 - 00:32:15.

<sup>363</sup> Idem, op. cit., 00:44:50 - 00:45:04.



## FILMOGRAFIA | BIBLIOGRAFIA

- **Observação**

1. A Filmografia | Bibliografia que a seguir se apresenta corresponde a títulos de filmes, livros, revistas e documentos de *sites* da Internet que foram matéria de consulta e citação, mas, em muitos casos, somente de consulta enquadradora e motivo para uma maior problematização dos diversos contextos em análise. Daí que a relação agora exposta esteja essencialmente ligada ao trabalho reflexivo feito no decurso deste estudo.

2. As datas das edições que constam nos títulos das obras originais ou das obras traduzidas dizem sempre respeito às edições das obras consultadas. No que concerne às obras traduzidas, a data da edição do título original reporta-se não à data da primeira edição, mas à data que é referida na edição traduzida que foi analisada. Tomámos esta opção pelo facto de em muitas das traduções utilizadas não estar indicada a data da primeira edição. No caso de autores com várias obras, a ordenação foi feita de acordo com a data da edição consultada, à excepção das duas obras de Gilles Deleuze indicadas na Bibliografia Secundária, cuja ordem seguiu a numeração dos volumes, 1 e 2.

### FILMOGRAFIA PRINCIPAL

- **Filmes realizados por Ingmar Bergman.**

*Kris, Crise*, 1946 [duração: 93 minutos];

*Det regnar på vår kärlek, Chove sobre o nosso amor*, 1946 [duração: 95 minutos];

*Skepp till Indialand, Um barco para a Índia*, 1947 [duração: 102 minutos];

*Musik i mörker, Uma luz nas trevas*, 1948 [duração: 85 minutos];

*Hamnstad, Cidade portuária*, 1948 [duração: 99 minutos];

*Fängelse, Prisão*, 1949 [duração: 78 minutos];  
*Törst, Sede*, 1949 [duração: 90 minutos];  
*Till glädje, Rumo à felicidade*, 1950 [duração: 98 minutos];  
*Sånt händer inte här, Isto não aconteceria aqui* (filme rejeitado por Ingmar Bergman),  
1950 [duração: 84 minutos];  
*Sommarlek, Um verão de amor*, 1950 [duração: 96 minutos];  
*Kvinnors väntan, Segredos de mulheres*, 1952 [duração: 107 minutos];  
*Sommaren med Monika, Mónica e o desejo*, 1953 [duração: 96 minutos];  
*Gycklarnas afton, Noite de Circo*, 1953 [duração: 93 minutos];  
*En lektion i kärlek, Uma lição de amor*, 1954 [duração: 95 minutos];  
*Kvinnodröm, Sonhos de mulheres*, 1955 [duração: 87 minutos];  
*Sommarnattens leende, Sorrisos de uma noite de verão*, 1955 [duração: 108 minutos];  
*Det sjunde inseglet, O Sétimo Selo*, 1957 [duração: 96 minutos];  
*Smulltronstället, Morangos Silvestres*, 1957 [duração: 91 minutos];  
*Nära livet, No limiar da vida*, 1958 [duração: 84 minutos];  
*Ansiktet, O Rosto*, 1958 [duração: 100 minutos];  
*Jungfrukällan, A Fonte da Virgem*, 1960 [duração: 86 minutos];  
*Djävulens öga, O Olho do Diabo*, 1960 [duração: 87 minutos];  
*Såsom i en spegel, Em busca da verdade*, 1961 [duração: 89 minutos];  
*Nattvardsgästerna, Luz de Inverno*, 1963 [duração: 81 minutos];  
*Tystnaden, O Silêncio*, 1963 [duração: 95 minutos];  
*För att inte tala om alla dessa kvinnor, A Força do Sexo Fraco*, 1964 [duração: 80 minutos];  
*Persona, A Máscara*, 1966 [duração: 84 minutos];  
*Daniel* (episódio do filme colectivo *Stimulanta*), 1967 [duração: 15 minutos];  
*Vargtimmen, A Hora do Lobo*, 1968 [duração: 89 minutos];  
*Skammen, A Vergonha*, 1968 [duração: 103 minutos];  
*Ritten, Ritual*, 1969 [duração: 74 minutos];  
*En passion, Paixão*, 1969 [duração: 101 minutos];  
*Fårödokument, Fårö-document*, 1969 [duração: 88 minutos];  
*Beröringen, O Amante*, 1971 [duração: 117 minutos];

*Viskningar och rop, Lágrimas e Suspiros*, 1973 [duração: 91 minutos];  
*Scener ur ett äktenskap, Cenas da vida conjugal*, 1973 [duração – versão para televisão: 299 minutos; versão para cinema: 167 minutos];  
*Trollflöjten, A Flauta Mágica*, 1975 [duração: 135 minutos];  
*Ansikte mot ansikte, Face a Face*, 1976 [duração – versão para televisão: 200 minutos; versão para cinema: 135 minutos];  
*Das Schlangenei, The Serpent`s Egg, O Ovo da Serpente*, 1977 [duração: 119 minutos];  
*Höstsonaten, Sonata de Outono*, 1978 [duração: 93 minutos];  
*Fårödokument, Fårö-document*, 1979 [duração: 103 minutos];  
*Aus dem Leben der Marionetten, Da Vida das Marionetes*, 1980 [duração: 104 minutos];  
*Fanny och Alexander, Fanny e Alexander*, 1983 [duração – versão para cinema: 197 minutos; versão integral televisiva: 312 minutos];  
*Karins ansikte, O rosto de Karin*, 1983 [duração: 14 minutos | curta metragem];  
*Hustruskolan, Escola de Mulheres*, 1983 [duração: 108 minutos];  
*Efter repetitionen, Depois do ensaio*, 1984 [duração: 72 minutos];  
*Dokument Fanny och Alexander*, 1986 [duração: 110 minutos];  
*De två saliga, Os dois bem-aventurados*, 1986 [duração: 81 minutos];  
*Markisinnan de Sade, A Marquesa de Sade*, 1992 [duração: 104 minutos];  
*Backanterna, As Bacantes*, 1993 [duração: 140 minutos];  
*Sista Skriket*, 1996 [duração: 60 minutos];  
*Harald & Harald*, 1995 [duração: 10 minutos | curta metragem];  
*Larmar och gör sig till, Na Presença de um Palhaço*, 1997 [duração: 118 minutos];  
*Bildmakarna, Os Construtores de Imagens*, 2000 [duração: 100 minutos];  
*Saraband*, 2003 [duração: 120 minutos].

## FILMOGRAFIA SECUNDÁRIA

- Filmes não realizados por Ingmar Bergman, mas com argumento seu; documentários com a presença de Ingmar Bergman; filmes de outros realizadores que exerceram influência directa ou indirecta sobre Ingmar Bergman; filmes relacionados e que cruzam com os temas/ questões em estudo.

ANTONIONI, Miguelangelo, *I vinti, Os vencidos*, 1953 [duração: 108 minutos];  
\_\_\_\_\_, *La Signora Senza Camelie, A Dama sem Camélias*, 1953 [duração: 98 minutos];

\_\_\_\_\_, *Le amiche, As amigas*, 1955 [duração: 99 minutos];

\_\_\_\_\_, *Il grido, O grito*, 1957 [duração: 110 minutos].

BONNIER, Vera, *Bergman och Filmen Bergman and the Cinema*, 2004 (primeiro de três documentários sobre Bergman) [duração: 58 minutos]; *Bergman och Teatren, Bergman and the Theatre*, 2004 [duração: 57 minutos]; *Bergman och Fårö, Bergman and Fårö Island*, 2004 | [duração: 58 minutos].

BRANN, Stefan, *Reflections on life, death and love*, 2000 (documentário sobre Bergman) | [duração: 53 minutos].

BRESSON, Robert, *Les anges du Péché*, 1944 [duração: 90 minutos];

\_\_\_\_\_, *Le Journal d`un Curé de Campagne*, 1956 [duração: 110 minutos];

\_\_\_\_\_, *Pickpocket, O Carteirista*, 1959 [duração: 75 minutos];

\_\_\_\_\_, *Le Procès de Jeanne d`Arc*, 1962 [duração: 65 minutos];

\_\_\_\_\_, *Mouchette, Amor e Morte*, 1967 [duração: 80 minutos];

\_\_\_\_\_, *Le diable Probablement*, 1977 [duração: 100 minutos].

BUÑUEL, Luís, *Un chien andalou*, 1929, [duração: 16 minutos | curta metragem].

AUGUST, Bille, *Den Goda Viljan, As melhores intenções*, 1991 (argumento de Bergman) [duração: 182 minutos].

BERGMAN, Daniel, *Söndagsbarn, Filhos de Domingo*, 1992 (argumento de Bergman) [duração: 118 minutos].

CARNÉ, Marcel, *Drôle de Drame ou L'étrange aventure du Docteur Molyneux*, 1937 [duração: 94 minutos];  
 \_\_\_\_\_, *Le quais des Brumes*, 1938 [duração: 91 minutos];  
 \_\_\_\_\_, *Les enfants du Paradis, As crianças do Paraíso*, 1945 [duração: 190 minutos];  
 \_\_\_\_\_, *Les portes de la nuit*, 1946 [duração: 120 minutos].

DREYER, Carl, *Praesidenten, O Presidente*, 1919 [duração: 85 minutos];  
 \_\_\_\_\_, *Vredens, Dia de Cólera*, 1943 [duração: 93 minutos];  
 \_\_\_\_\_, *Ordet, A palavra*, 1955 [duração: 120 minutos];  
 \_\_\_\_\_, *Gertrud, Gertrude*, 1964 [duração: 116 minutos].

HANEKE, Michael, *Le temps du loup, O tempo do lobo*, 2003 [duração: 114 minutos];  
 \_\_\_\_\_, *Das weiße Band - Eine deutsche Kindergeschichte, O laço branco*, 2009 [duração: 114 minutos];  
 \_\_\_\_\_, *Amour, Amor*, 2011 [duração: 127 minutos].

MOLANDER, Gustaf, *Eva*, 1948 (argumento de Bergman) [duração: 93 minutos].

ROSSELLINI, Roberto, *Francesco guillare di Dio, O Santo dos Pobrezinhos*, 1950 [duração: 75 minutos];  
 \_\_\_\_\_, *Atti degli apostoli* (filme de cinco episódios realizado para televisão), 1968 [duração: 340 minutos];  
 \_\_\_\_\_, *Agostino d'Ipbona*, 1972 [duração: 121 minutos];  
 \_\_\_\_\_, *Il Messia, El Mesías*, 1976 [duração: 145 minutos].

SJÖBERG, Alf, *Tortura, Hets*, 1919 (argumento de Bergman) [duração: 97 minutos];  
 \_\_\_\_\_, *Fröken Julie, A menina Júlia*, 1950 [duração: 85 minutos];  
 \_\_\_\_\_, *Barabbas, Barrabás*, 1953 [duração: 93 minutos].

SJÖSTRÖM, Victor, *Terje Vigen, O Lobo do Mar*, 1917 [duração: 48 minutos];  
 \_\_\_\_\_, *Berg-Ejvind och hans hustru, Os proscritos*, 1918 [duração: 136 minutos];  
 \_\_\_\_\_, *Klostret i Sandomir, O Mosteiro de Sandomir*, 1920 [duração: 54 minutos];  
 \_\_\_\_\_, *Körkarlen, O Carro Fantasma*, 1920 [duração: 93 minutos];  
 \_\_\_\_\_, *Vem dömer, O Juízo de Deus*, 1922 [duração: 93 minutos];

\_\_\_\_\_, *Scarlet Lady, A Dama Vermelha*, 1926 [duração: 72 minutos];  
\_\_\_\_\_, *The Wind, O Vento*, 1928 [duração: 95 minutos].  
STILLER, Mauritz, *Gösta Berlings saga, A Saga of Gosta Berling*, 1919 [duração: 183 minutos].  
TARR, Bèla, *Londoni Férfi, O homem de Londres*, 2007 [duração: 139 minutos];  
\_\_\_\_\_, *A torinói ló, O Cavalo de Turim*, 2011 [duração: 146 minutos].  
ULLMANN, Liv, *Enskilda Samtal, Confissões Privadas*, 1997 (argumento de Bergman) [duração: 196 minutos];  
\_\_\_\_\_, *Trolösa, Infidelidade*, 2000 (argumento de Bergman) [duração: 155 minutos].

#### **BIBLIOGRAFIA PRINCIPAL**

- **Escritos de Ingmar Bergman, livros autobiográficos e entrevistas dadas.**

BERGMAN, Ingmar, *Laterna magica*, Stockholm, Norstedts Förlag, 1987, *Laterna magica*, Trad. Alexandre Pastor, Lisboa, Caravela, 1988.  
\_\_\_\_\_, *Laterna magica*, Stockholm, Norstedts Förlag, 1987, *Laterna Mágica*, Trad. C. G. Bjurström et Lucie Albertini, Paris, Gallimard, 1987;  
\_\_\_\_\_, *Bilder*, Stockholm, Norstedts Förlag, 1990, *Imagens*, Trad. Alexandre Pastor, S. Paulo, Livraria Martins Fontes, 2001;  
\_\_\_\_\_, *Bilder*, Stockholm, Norstedts Förlag, 1990, *My Life in Film*, Trad. Marianne Ruuth, London, Faber and Faber, 1994;  
\_\_\_\_\_, *Talking with Ingmar Bergman*, Southern Methodist University Press, U.S, Dallas, 1983;  
\_\_\_\_\_, *Söndagsbam*, Stockholm, Norstedts Förlag, 1993, *Filhos de Domingo*, Trad. Luísa Vaz Pinto, Lisboa, Difel, 1995;  
\_\_\_\_\_, *Den goda viljan*, Stockholm, Norstedts Förlag 1991, *Las Mejores Intenciones*, Trad. Marina Torres, Barcelona, Tusquets Editores, 1998;

\_\_\_\_\_, *Enskilda*, Stockholm, Norstedts Förlag 1996, *Conversaciones Íntimas*, Trad. Marina Torres, Barcelona, Tusquets Editores, 1998;

\_\_\_\_\_, *Viskningar och rop, Persona, Beröringen*, Stockholm, Norstedts Förlag, 1973; *Cris et Chuchotements suivi de Persona et de Le Lien, Lágrimas e Suspiros, seguido de Persona e de Dependência*, Trad. (da edição francesa) Armando Silva Carvalho, Lisboa, Assírio e Alvim, 2002.

•

\_\_\_\_\_, “Qu’est-ce que ‘faire des films’?” (artigo), *Cahiers du Cinéma*, n° 61 (1956), “O que é fazer filmes?”, *Bergman no Cerco, Cadernos de Cinema*, n° 2 (1963), (tradutor do artigo não identificado), pp. 5-23.

\_\_\_\_\_, “Un souvenir d’enfance de Jack L’Éventreur”(novela), *Cinéma 59*, n° 34 (1959), pp. 39-44;

\_\_\_\_\_, “Une peinture sur bois” (peça de teatro), *L’Avant-Scène du Théâtre*, n° 199 (1959), pp. 36-41;

\_\_\_\_\_, “Journal d’Ingmar Bergman” (artigo), *Cinéma 60*, n° 51 (1960), pp.42-43;

\_\_\_\_\_, “La peau du serpent” (artigo), *Cahiers du Cinéma*, n° 188 (1967), pp.16-19;

\_\_\_\_\_, “Du rouge et quatre femmes” (artigo), *Écran 73*, n° 15 (1973), pp. 11 e 12;

\_\_\_\_\_, “Nous allons faire un film ensemble” (artigo), *L’Avant-Scène du Cinéma*, n° 142 (1973), pp. 8- 23;

\_\_\_\_\_, “Ingmar Bergman – conversation à cœur ouvert avec un modeste géant du cinéma de notre temps” (entrevista), *Playboy* (ed. France), n° 2 (1973), pp. 31-32; 34; 132;

\_\_\_\_\_, “Le succès ? J’adore ça !” (entrevista), *L’Express*, n° 1161 (1973), pp. 153; 156; 162; 167; 170; 176; 181; 184; 187;

\_\_\_\_\_, “L’Allemagne, La sagesse... Dieu... La Liberté...” (entrevista), *Le Point*, n° 273 (1977), pp. 196-197.

•

AGHED, Jan, “Intense miniature (sur Après la Répétition)” e “Sourires d`cinéma d`hiver (sur Fanny et Alexandre, version longue)” (artigo trad. Yann Tobin), *Positif*, n° 88 (1985), pp 20-25.

AMIEL, Vicent, “En présence d`un clown” (artigo), *Positif*, n° 449/450 (1998), pp. 112-113.

ASSAYAS, Olivier e BJÖKMAN, Stig, *Conversation avec Bergman*, Paris, Éditions Cahiers du Cinéma, 1990.

BENAYQUN, Robert, “Le poison est dans l`air” (artigo), *Le Point*, n° 273 (1977), pp. 194-195.

BÉRANGER, Jean, “Lettre de Stockholm” (entrevista), *Cahiers du Cinéma*, n° 153 (1964), pp. 42-44;

\_\_\_\_\_, “Rencontre avec Ingmar Bergman” (entrevista), *Cahiers du Cinéma*, n° 88 (1958), pp. 12-20.

BERGALA, Alain, “Sonate à deux doigts”, *Cahiers du Cinéma*, n° 360-361 (1998), pp. 42-43.

BILLARD, Pierre, “Bergman: le plus grand” (artigo), *Le Point*, n° 273 (1977), pp. 191-194.

BJÖRKMAN, Stig, “Bergman faiseur d`images” (artigo traduzido do sueco por Cécilia Monteux), *Cahiers du Cinéma*, n° 524 (1998), pp. 41-45;

\_\_\_\_\_, “Seul me guide le principe de plaisir” (entrevista traduzida do sueco por Cécilia Monteux), *Cahiers du Cinéma*, n° 524 (1998), pp. 34-40.

BJÖRKMAN, Stig; MANNNS, Torsten e SIMA, Jonas, *Bergman om Bergman*, Stockholm, Norstedts Förlag, 1970, *Bergman on Bergman: Interviews with Ingmar Bergman*, Trad. Paul Britten Austin, New York, Simon & Schuster, 1973;

\_\_\_\_\_, *Bergman om Bergman*, Stockholm, Norstedts Förlag, 1970, *Bergman selon Bergman: Entretiens recueillies*, Trad. Alain Debove, Paris, Editions Seghers, 1973.

CIMENT, Michel e TOBIN, Yann. (org.) “Dossier Bergman” (artigos e entrevista), *Positif*, n° 497/498 (2002), pp. 6-63.

- CIMENT, Michel, “Propos” (entrevista coligida e traduzida do sueco), *Positif*, nº 289 (1985), pp. 17-19.
- DESLANDES, Jacques, “Cris et chuchotements” (entrevista), *Écran 73*, nº 15 (1973), p. 9.
- LOTHWALL, Lars-Olf, “Nouvel entretien avec Ingmar Bergman” (entrevista), *Cahiers du Cinéma*, nº 215 (1969), pp. 48-51.
- RIFFE, Ernest, “Interview schizophrénique avec un metteur en scène nerveux ” (entrevista de Bergman “consigo próprio“; Ernest Riffe é um pseudónimo do realizador sueco), *Cahiers du Cinéma*, nº 206 (1968), p. 7.
- SEYMOUR, Julien, “Bonjour Mystère Bergman” (artigo), *Lui*, nº 92 (1971), pp. 30-32; 44; 105; 109; 111-112.
- SJÖMAN, Vilgot, “Journal des Communiants” (artigo), *Cahiers du Cinéma*, nºs 165, 166 e 168 (1965), respectivamente, pp. 52-57, pp. 50-55, pp.74-76.
- \_\_\_\_\_, “Linus rencontre Berget” (artigo trad. Jean-Batiste Brunet-Jally), *Positif*, nº 88 (1985), pp. 26-30.
- SILVA, Nuno Ricardo, “Mes films sont l’explication de mes images”, *Revista Filosófica de Coimbra*, nº 32 (2007). Disponível: <[http://www.uc.pt/fluc/dfci/publicacoes/construir\\_o\\_belo](http://http://www.uc.pt/fluc/dfci/publicacoes/construir_o_belo)>. Acesso em: 07/01/2013.

#### **BIBLIOGRAFIA SECUNDÁRIA**

- **Obras de enquadramento sobre Ingmar Bergman.**

- AA. Vv, *As folhas da Cinemateca*. Ingmar Bergman, Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 2008.
- AA. Vv, *Bergman no Cerco*, Cadernos de Cinema, nº 2, Lisboa, Cadernos de Hoje, 1963.
- AUMONT, Jacques, “*Mes films sont l’explication de mes images*”. Paris, Cahiers du Cinéma, 2003.

- ARISTARCO, Guido, "Bergman et Kierkegaard", *Études Cinématographiques*, 46-47 (1966), pp. 15-30.
- BERGMAN, Anna, *Inte Pappas Flicka*, Sverige, Bra Böcker, 1987, *Au non du père*, Trad. (da edição inglesa) Simon Manceau, Paris, Éditions Syvie Messinger, 1989.
- BÉRANGER, Jean, *Ingmar Bergman et ses films*, Paris, Terrain Vague, 1960.
- BINH, Nguyen Trong, *Ingmar Bergman: Le magicien du nord*, Paris, Gallimard, 1993.
- COMPANY, Juan Miguel, *Ingmar Bergman*, Barcelona, Ediciones Cátedra, 2007.
- COWIE, Peter, *Ingmar Bergman. A Critical Biography*, London, Secker & Warburg, 1982.
- DUNCAN, Paul e WANSELIUS, Bengt, *The Ingmar Bergman Archives*, Taschen, 2008
- ESTÈVE, Michel, *Ingmar Bergman*, Paris, Études Cinématographiques, 1966;  
 \_\_\_\_\_, "Nattvardsgästerna (Les Communians) ou le silence de Dieu", *Études Cinématographiques*, 46-7 (1966), pp. 57-75.
- FARAGO, France, "La Mort comme propédeutique à la vie (Cris et chuchotements, Face à Face)", *Études Cinématographiques*, 131-134 (1983), pp. 19-51.
- FERREIRA, Carlos Melo, "Quarteto Bergman", *Cinema*, n° 35 (2006), pp. 36-39.
- GADO, Frank, *The Passion of Ingmar Bergman*, Durham, Duke University Press, 1986.
- GERVAIS, Marc, *Ingmar Bergman: Magician and Prophet*, Toronto, McGill-Queens University Press, 1999.
- GIBSON, Arthur, *Silence of God: Creative Response to the Films of Ingmar Bergman*, New York, Edwin Mellen Press, 1989.
- GODARD, Jean-Luc, "Bergmanorana", *Cahiers du Cinéma*, n° 85 (1958), pp. 1-5.
- KALIN, Jesse, *The Films of Ingmar Bergman*, Cambridge University Press, 2005
- KAMINSKY, Stuart M. e HILL, Joseph F., *Ingmar Bergman, Essays of Criticism*, New York, Oxford University Press, 1975.
- KETCHAM, Charles, *The Influence of Existentialism on Ingmar Bergman*, New York, Edwin Mellen Press, 1986.
- KOSKINEN, Maaret (Org), *Ingmar Bergman revisited, Performance, Cinema and the Arts*, London, Wallflowers, 2008.
- LAUDER, Robert E., *God, Death, Art and Love. A Philosophical Vision of Ingmar Bergman*, New York, Paulist Press, 1989.

- LEFÈVRE, Raymond, *Ingmar Bergman*, Paris, Edilig, 1983.
- LIVINGSTON, Paisley, *Ingmar Bergman and the Rituals of Art*, Cornell University Press, 1982;
- \_\_\_\_\_, *Cinema, Philosophy, Bergman. On film as Philosophy*, New York, Oxford University Press, 2009.
- LOPES, Armando, *O Planeta Bergman*, Belo Horizonte, Oficina de Livros, 1988.
- LUQUE, Ramón, *Bergman: El artista y la máscara*, Madrid, Ocho y Medio, 2007.
- MANDELBAUM, Jacques, *Ingmar Bergman*, Paris, Cahiers du Cinéma, Le Monde, 2007.
- MARION, Denis, *Ingmar Bergman*, Paris, Éditions Gallimard, 1979.
- MARKER, Lise-Lone e Frederick, J., *Ingmar Bergman: Four Decades in the Theater*, New York, Cambridge University Press, 1982.
- MARTY, Joseph, *Ingmar Bergman, une poétique du désir*, Paris, Les Éditions du CERF, 1991.
- MICHALCZYK, John J., *Ingmar Bergman ou la Passion d'être homme aujourd'hui*, Paris, Éditions Beauchesne, 1977.
- MOSLEY, Philip, *The Cinema as Mistress*, London, Marion Boyars Publishers, 1981.
- OLIVER., Roger W., *Ingmar Bergman – An Artist's Journey: on stage, on screen, in print*, New York, Arcade Publishing, 1995.
- PUIGDOMÈNECH, Jordi, *Ingmar Bergman, El último existencialista*, Madrid, Ediciones JC, 2007.
- SICLIER, Jacques, *Ingmar Bergman*, Paris, Éditions Universitaires, 1966.
- SIMON, John, *Directs*, London, Davis-Poynter, 1972.
- SINGER, Irving, *Ingmar Bergman, Cinematic Philosopher, Reflections on His Creativity*, Cambridge, The MIT Press, 2007.
- STEENE, Birgitta, *Ingmar Bergman*, New York, Twayne Publishers, Inc., 1968.
- \_\_\_\_\_, *Ingmar Bergman: A Reference Guide*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2005.
- TERUEL, Pedro Jesús e CANO, Ángel Pablo Cano (org.), *Ingmar Bergman, buscador de perlas, Cine y filosofía en la obra de un maestro del siglo XX*, Murcia, Morfos, 2009.

THI NHU QUYNH HO, *La Femme dans l'Univers bergmanien*, Fribourg, Editions Universitaires Fribourg Suisse, 1975.

TÖRNQVIST, Egil, *Between Stage and Screen, Ingmar Bergman Directs*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 1995;

\_\_\_\_\_, *Bergman's Muse: Aesthetic Versatility in Film, Theatre, Television and Radio*, Jefferson, North Caroline, and London, McFarland & Company, Inc., Publishers, 2003.

TOURATIER, Jean-Marie, *Être humain, I. Carl Th. Dreyer, Ingmar Bergman*, Paris, Éditions Galilée, 2009.

WOOD, Robin, *Ingmar Bergman*, New York, Praeger, 1969.

YOUNG, Vernon, *Cinema Borealis: Ingmar Bergman and the Swedish Ethos*, New York, Avon Books, 1972.

ZUBIAUR, Francisco Javier, *Ingmar Bergman. Fuentes Criadoras del Cineasta Sueco*, Madrid, Ediciones Internacionales Universitarias, 2004.

## **BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR**

### **1. Obras de enquadramento sobre cinema e filosofia**

ALLEN, Richard, *Looking at Motion Pictures*, in ALLEN, R. e SMITH, M., *Film Theory and Philosophy*, New York, Oxford University Press, 2003, p. 76.

AUMONT, Jacques, *Les Théories des cinéastes*. Paris, Éditions Nathan Université, 2002, *Las teorías de los cineastas*, Trad. Carles Roche, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, S. A., 2004;

\_\_\_\_\_, *Le cinéma et la mise en scène*, Paris, Armand Colin, 2006, *O cinema e a encenação*, Trad. Pedro Duarte, Lisboa, Texto & Grafia, 2008;

\_\_\_\_\_, *L'Image*, Paris, Armand Colin, 2005, *A Imagem*, Trad. Marcelo Félix, Lisboa, Texto & Grafia, 2009.

AUMONT, Jacques e MARIE, Michel, *L'Analyse des films*, Paris, Armand Colin, 2004, *A Análise do Filme*, Trad. Marcelo Félix, Lisboa, Texto & Grafia, 2009;

\_\_\_\_\_, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Paris, Armand Colin, 2008, *Dicionário teórico e crítico do cinema*, Trad. Carla Gamboa e Pedro Duarte, Lisboa, Edições Texto & Grafia, 2009.

BÆCQUE, Antoine e CHEVALIER, Philippe, *Dictionnaire de la pensée du cinéma*, Paris, PUF, 2012.

BAZIN, André, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1981, *O que é o Cinema?*, Trad. Ana Moura, Lisboa, Livros Horizonte, 1992.

BRESSON, Robert, *Notes sur le cinématographe*, Paris, Editions Gallimard, 1975. Trad. Pedro Mexia, *Notas sobre o cinematógrafo*, Porto, Porto Editora, 2000.

CARRIÈRE, Jean-Claude, *The secret language of film*, New York, Pantheon Books, Random House, Inc., 1994, *La película que no se ve*, Trad. Carlos Alcaide, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, S. A., 1997.

CARROLL, Noël, *Fiction, Non-fiction, and the Film of Presumptive Assertion: A Conceptual Analysis*, in ALLEN, R. and SMITH, M., *Film Theory and Philosophy*, New York, Oxford University Press, 2003, p. 173 e sgts;

\_\_\_\_\_, “Philosophizing Through the Moving Image”, *Thinking Through Cinema – Film as Philosophy*, Edited by Murray Smith and Thomas E. Wartenberg, Blackwell Publishing, 2006, pp. 173-185;

\_\_\_\_\_, *The Philosophy of Art*, New York – London, Routledge, 1ª ed., 1999, *Filosofia da Arte*, Trad. Rita Mendes, Lisboa, Texto & Grafia, 2009.

CAVELL Stanley, *Le cinéma, nous rend-il meilleurs?*, Paris, Bayard, 2003, *¿El cine, Puede hacernos mejores?*, Trad. Alejandrina Fálcon, Madrid, Katzeditores, 2008.

CERF, Juliette, *Cinéma et Philosophie*, Paris, Éditions Cahiers du Cinéma, 2009.

CHATEAU, Dominique, *Cinéma et Philosophie*, Paris, Armand Colin, 2005;

\_\_\_\_\_, *Philosophie d'un art moderne: le cinéma*, Paris, L'Harmattan, 2009.

DELEUZE, Gilles, *L'Image-mouvement, Cinéma I*, Paris, Editions de Minuit, 1ª ed., 1983, *A Imagem-Movimento, Cinema 1*, Trad. Sousa Dias, Lisboa, Assírio e Alvim, 2009;

\_\_\_\_\_, *L'Image-temps, Cinéma II*, Paris, Editions de Minuit, 1ª ed., 1985, *A Imagem-Tempo, Cinema 2*, Trad. Rafael Godinho, Lisboa, Assírio e Alvim, 2006.

- DÉOTTE, Jean- Louis, *Philosophie & Cinéma*, Paris, L'Harmattan, 2011.
- FALZON, Christopher, *Philosophy Goes to the Movies*, New York - London, Routledge, 1ª ed., 2002, *La filosofia va al cine*, Trad. Francisco Rodríguez Martín, Madrid, Editorial Tecnos, 2005.
- FERREIRA, Carlos Melo, *As poéticas do cinema. A poética da terra e os rumos do humano na ordem do fílmico*, Porto, Edições Afrontamento, 2004;
- \_\_\_\_\_, *Cinema – Uma Arte impura*, Porto, Edições Afrontamento, 2011.
- FRAMPTON, Daniel, *Filmosophy*, London, Wallflower Press, 2006.
- GARDIES, René (org.), *Comprendre le cinéma et les images*, Paris, Armand Colin, 2007, *Compreender o cinema e as imagens*, Trad. Pedro Elói Duarte, Lisboa, Texto & Grafia, 2009.
- GRILO, João Mário, *O Homem Imaginado*, Lisboa, Livros Horizonte, 2006;
- \_\_\_\_\_, *As Lições do Cinema*, Lisboa, Edições Colibri, 2008.
- JARVIE, Ian, *Philosophy of the film, Epistemology, Ontology, Aesthetics*, New York and London, Routledge & Kegan Paul, 1987.
- JOLY, Martine, *Introduction à l'analyse de l'image*, Paris, Nathan, 2003.
- LETRAT, Jean-Louis e LIANDRAT-GUIGUES, Suzanne, *Penser le Cinéma*, Paris, Kincksieck, 2010.
- LLINÁS, Francisco, *Nuestro Cine*, nº 5 (1969), citado in COMPANY, Juan Miguel, *Ingmar Bergman*, Barcelona, Ediciones Cátedra, 2007, pp. 172 e 173.
- LIVINGSTON, Paisley, “Theses on Cinema as Philosophy”, *Thinking Through Cinema – Film as Philosophy*, Edited by Murray Smith and Thomas E. Wartenberg, Blackwell Publishing, 2006, pp. 11-18.
- LITCH, Mary M., *Philosophy Through Film*, New York and London, Routledge, 2010.
- MALRAUX, André, *Esquisse d'une psychologie du cinéma*, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2003.
- McCLELLAND, Tom, “The Philosophy of Film and Film as Philosophy”, *Cinema: Journal of Philosophy and the Moving Image*, nº 2 (2011), pp. 11-35. Disponível em: <<http://cjpmi.ifl.pt/storage/2/Cinema%202%20McClelland.pdf>>. Acesso em: 16/04/2012.

- MONTEBELLO, Pierre, *Deleuze, Philosophie et cinéma*, Paris, Vrin, 2008.
- MORIN, Edgar, *Le Cinéma ou L'Homme Imaginaire*, Éditions de Minuit, 1956, *O Cinema ou o Homem Imaginário*, Trad. António Pedro Vasconcelos, Lisboa, Relógio d'Água Editores, 1997.
- MOSCARIELLO, Angelo, *Come si guarda un film*, Roma-Bari, Gius, Laterza e Fligi Spa, 1982, *Como ver um Filme, Editorial Presença*, Trad. Célia Fontes, Lisboa, Livros Horizonte, 1985.
- PARIENT-ALTIER, Dominique, *Approche du Scénario*, Paris, Armand Colin, 2004, *O argumento cinematográfico*, Trad. Pedro Duarte, Lisboa, Edições Texto & Grafia, 2009
- PIMENTA, Joana, “Stanley Cavell”, 1.*Compendium: Cinema, um compêndio filosófico*. Disponível em: <<http://filmphilosophy.squarespace.com/1-stanley-cavell>>. Acesso em: 14/11/2012;
- \_\_\_\_\_, “Ian Jarvie”, 1.*Compendium: Cinema, um compêndio filosófico*. Disponível em: <<http://filmphilosophy.squarespace.com/1-ian-jarvie>>. Acesso em: 09/03/2013.
- RANCIÈRE, Jacques, *Le destin des images*, La Fabrique éditions, 2003, *O destino das imagens*, Trad. Luís Lima, Lisboa, Orfeu Negro, 2011;
- \_\_\_\_\_, *Les écarts du cinéma*, La Fabrique éditions, 2011, *Os intervalos do cinema*, Trad. Luís Lima, Lisboa, Orfeu Negro, 2012.
- SCHEFER, Jean-Louis, *L'Homme ordinaire du cinéma*, Paris, Cahiers du Cinéma-Gallimard, 1997.
- SMITH, Murray e WARTENBERG, Thomas, “Introduction”, *Thinking Through Cinema – Film as Philosophy*, Edited by Murray Smith and Thomas E. Wartenberg, Blackwell Publishing, 2006, pp. 1-9.
- TESSON, C. *Théâtre et Cinéma et Philosophie*, Paris, Cahiers du Cinéma, 2007.
- VIEGAS, Susana, “Filosofia do Cinema: do cinema como ilustração ao cinema como criação filosófica“, 8º Congresso Lusocom, Lisboa, Universidade Lusófona, 2009. Disponível em: <<http://conferencias.ulusofona.pt/index.php/lusocom/8lusocom09/paper/viewFile/54/29>>. Acesso em: 06/08/2011;

\_\_\_\_\_, “Gilles Deleuze”, 1. *Compendium: Cinema, um compêndio filosófico*  
Disponível em: <<http://filmphilosophy.squarespace.com/1-gilles-deleuze>>. Acesso em:  
20/06/2013.

WARTENBERG, Thomas, “Beyond Mere Illustration: How films can be Philosophy”,  
*Thinking Through Cinema – Film as Philosophy*, Edited by Murray Smith and Thomas  
E. Wartenberg, Blackwell Publishing, 2006, pp. 19-32.

WOLLEN, Peter, *Signs and Meaning in the Cinema*, London, Martin Secker &  
Warburg, 1973, *Signos e Significação do Cinema*, Trad. Salvato Teles de Menezes,  
Lisboa, Livros Horizonte, 1984.

## **2. Obras consultadas de outros contextos – literários e filosóficos** **(Existencialismo, Estética, Ética e Religião).**

AA.VV., *Kierkegaard vivant, Colloque organisé par l'Unesco à Paris du 21 au 23 avril*  
*1964*, UNESCO, 1966, *Kierkegaard vivo*, Trad. Andrés-Pedro Sánchez Pascual,  
Madrid, Alianza Editorial, 1970.

ABBAGNANO, Nicola, *Dizionario di Filosofia*, Turim, Unione Tipografico Editrice  
Torinese, 1971, *Dicionário de Filosofia*, Trad. Alfredo Bosi, S. Paulo, Martins Fontes,  
5ª ed., 2007.

ANDRADE, Eugénio, *Poesia e Prosa [1940-1980] / Rosto Precário [1960-1980]*,  
Porto, Limiar, 1985.

ARENDT, Hannah, *Eichmann in Jerusalem*, New York, Penguin Putman, Inc., 1980,  
*Eichmann em Jerusalém, uma reportagem sobre a banalidade do mal*, Trad. Ana  
Corrêa da Silva, Coimbra, Edições Tenacitas, 2003.

ARISTÓTELES, *Poetica*, Trad. Francisco de P. Samaranch, Madrid, Aguilar S. A. de  
Ediciones, 1979.

ARNHEIM, Rudolf, *Visual Thinking*, University of California Press, 1969, *La pensée*  
*Visuelle*, Trad. Claude Noël e Marc Le Cannu, Paris, Flammarion, 1997.

- BARRETT, William, *Irrational Man: A Study in Existential Philosophy*, London, Anchor Books, 1962.
- BECKER, Howard S., *Art Worlds*, University of California, 2008, *Mundos de Arte*, Trad. Luís San Payo, Lisboa, Livros Horizonte, 2010.
- BELTING, Hans, *Das echte. Bild Bildfragen als Glaubensfragen*, München, Verlag C.H. Beck oHG, 2006, *A verdadeira imagem*, Trad. Artur Morão, Porto, Dafne Editora, 2011.
- BERGMAN, Hjalmar, “Une Saga”, *L'Avant-Scène*, nº 199, (1959), pp. 11-34.  
 \_\_\_\_\_, *En Döds Memoarer*, Bokförlaget Atlantis, 1995, *Confissões de um Morto*, Trad. João Reis, Vila Nova de Gaia, Eucleia Editora, 2011.
- BERGSON, Henri, *Le Rire*, Paris, PUF, 375ª ed., 1978, *O Riso*, Trad. Nathanael Caixeiro, Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1983.
- BIBLIA SAGRADA, (versão dos textos originais, tradução por uma equipa de peritos formados pelo Instituto Bíblico), Lisboa, Difusora Bíblica, 11ª ed., 1984.
- BORGES, Anselmo (coord.), *Deus no século XXI e o futuro do cristianismo*, Porto, Campo das Letras, 2007.
- BOUCHILLOUX, Helene, *Qu'est-ce que le mal?*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 2ª ed., 2010.
- CABESTAN, Philippe, *Dictionnaire Sartre*, Paris, Ellipses Éditions Marketing. S. A., 2009.
- CAMUS, Albert, *Carnets 1935-42*, Paris, Éditions Gallimard, 1962, *Carnets 1942-1945*, Paris, Éditions Gallimard, 1964; *Lyrical and Critical*, Éditions Gallimard, 1963, *Selected Essays and Notebooks*. Trad. Philip Thorly, London, Penguin Books, 1979;  
 \_\_\_\_\_, *Le mythe de Sisyphe*, Paris, Éditions Gallimard, 1948, *O Mito de Sísifo*, Trad. Urbano Tavares Rodrigues, Lisboa, Livros do Brasil, 2005;  
 \_\_\_\_\_, *La Peste*, Paris, Éditions Gallimard, 1947, *A Peste*, Trad. Ersílio Cardoso, Lisboa, Livros do Brasil, 2008;  
 \_\_\_\_\_, *La chute*, Paris, Éditions Gallimard, 1949, *A Queda*, Trad. José Terra, Lisboa, Livros do Brasil, 2008.
- CLAIR, André, *Kierkegaard, Penser le singulier*, Paris, Editions du CERF, 1993.

- COHEN, Leonard, *59 Canções de Amor e ódio e um Poema sobre Portugal*, Trad. José Alfredo Marques, Coimbra, Fenda, 1985.
- CORREIA, Carlos João, *Mitos e Narrativas*, Lisboa, Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2003.
- CRIGNON, Claire, *Le mal*, Paris, Flammarion, 2000.
- DELEUZE, Gilles, “Deleuze/Spinoza, Cours Vincennes - 24/01/1978”, *Les Cours de Gilles Deleuze*. Trad. Francisco Traverso Fuchs. Disponível em: <<http://www.webdeleuze.com/php/texte.php?cle=194&groupe=Spinoza&langue=5>>. Acesso em: 26/09/2013.
- CUGNO, Alain, *L`existence du mal*, Paris, Éditions du Seuil, 2002.
- DELUMEAU, Jean, *Le fait religieuse*, Paris, Arthème Fayard, 1993, *As Grandes Religiões do Mundo*, Trad. Pedro Tamen, Lisboa, Editorial Presença, 1997.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Ce que nous voyons, ce que nous regarde*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1992, *O que nós vemos, o que nos olha*, Trad. Golgona Anghel e João Pedro Cachopo, Porto, Dafne Editora, 2011.
- FRAIJÓ, Manuel, *Dios, el mal y otros ensayos*, Madrid, Editorial Trotta, 2006.
- FREUD, Sigmund, *Gesammelte Werke (1940-1952)*, *Das Unbehagen in der Kultur (1930)*, London, Imago Publishing Co. Ltd, 1948, *O Mal-Estar na Civilização*, Trad. Isabel Castro Silva, Lisboa, Relógio D`Água, 2008.
- GAGNEBIN, Laurent e PICON, Raphaël, *Le Protestantisme: La foi insoumise*, Paris, Flammarion, 1997, *O Protestantismo*, Trad. Jorge Pinheiro, Lisboa, Instituto Piaget, 2001.
- GIL, José, *A Imagem-nua e as Pequenas Percepções – Estética e Metafenomenologia*, Lisboa, Relógio d`Água, 2005.
- JACOB, André, *L`Homme et le Mal*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1998, *O Homem e o Mal*, Trad. Jorge Pinheiro, Lisboa, Instituto Piaget, 2000.
- JASPERS, Karl, *Strindberg und Van Gogh: Versuch einer pathographischen Analyse unter vergleichender Heranziehung von Swedenborg und Hölderlin*, Leipzig, E. Bircher, 1922, *Genio y locura, Ensayo de análisis patográfico comparativo sobre Strindberg, Van Gogh; Swedenborg e Hölderlin*, Trad. Agustin Caballero, Madrid, Aguilar, S.A. de Ediciones, 1956.

LAGERKVIST, Pär, *Dvärgen*, Stockholm, Albert Bonniers Förlag A.B., 1944, *O Anão*, Trad. João Pedro de Andrade, Lisboa, Editorial Estúdios Cor, 1958;

\_\_\_\_\_, *Sibyllan*, Stockholm, Albert Bonniers Förlag A.B., 1956, *Sibila*, Trad. José Saramago, Lisboa, Editorial Estúdios Cor, 1959;

\_\_\_\_\_, *Barabbas*, Stockholm, Albert Bonniers Förlag A.B., 1950, *Barrabas*, Trad. João Pedro Andrade, Lisboa, Editorial Estúdios Cor, 1963;

\_\_\_\_\_, *Tobias, o peregrino* (colectânea que reúne os seguintes títulos: *Ahasverus död, A morte de Asevero*, 1960; *Pilgrim på havet, Peregrino no mar*, 1962 e *Det heliga landet, A Terra Santa*, 1964), Stockholm, Albert Bonniers Förlag A.B., Trad., Alexandre Fernandes, Celeste Andrade, Germano Neves, Lisboa, Editorial Estúdios Cor, 1965.

LUTHER, Martin, *Auslegung deutsch des Vater Unseres fur die einselnen leyen, Explicação do Pai Nosso*, Trad. Artur Morão, Lisboa, Edições 70, 1996.

KIERKEGAARD, Søren, *Sygdommen til Döden*, Kjöbenhavn, 1849, *La Maladie a la Mort, Œuvres Complètes*, Tome XVI, Trad. Paul-Henri Tisseau et Else-Marie Jacquet-Tisseau, Paris, Editions de L`Orante, 1971;

\_\_\_\_\_, *Frygt og Bæven*, Kjöbenhavn, 1846, *Crainte et Tremblement, Œuvres Complètes*, Tome V, Trad. Paul-Henri Tisseau et Else-Marie Jacquet-Tisseau, Paris, Editions de L`Orante, 1972;

\_\_\_\_\_, *Begrebet Angest*, Kjöbenhavn, 1844, *Le Concept d'Angoisse, Œuvres Complètes*, Tome VII, 1844, Trad. Paul-Henri Tisseau et Else-Marie Jacquet-Tisseau, Paris, Editions de L`Orante, 1973;

\_\_\_\_\_, *Afsluttende uvidenskabelig Efterskrift til de filosofiske Sumler*, Volume I, Kjöbenhavn, 1846, *Post Scriptum Définitif et Non Scientifique Aux Miettes Philosophiques, Œuvres Complètes*, Tome X, Trad. Paul-Henri Tisseau et Else-Marie Jacquet-Tisseau, Paris, Editions de L`Orante, 1977.

MALRAUX, André, *La Condition Humaine*, Paris, Gallimard, 1956, *A Condição Humana*, Trad. Jorge de Sena, Lisboa, Livros do Brasil, 1982.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Le cinéma et la nouvelle psychologie*, Paris, Éditions Gallimard, 1996;

- \_\_\_\_\_, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Éditions Gallimard, 1996.
- MISHIMA, Yukio, *Sado Hohshaku Fuji*, Scinchosha, 1969, *Madame de Sade*, Trad. André Pieyre de Mandiargues, Paris, Gallimard, 1976.
- MOLDER, Maria Filomena, *Símbolo, Analogia e Afinidade*, Lisboa, Edições Vendaval, 2009.
- MOLINARI, Cesare, *Storia del Teatro*, Roma, Casa Editrice Gius Laterza & Figli, 1996, *História do Teatro*, Lisboa, Edições 70, 2010.
- NEIMAN, Susan, *Evil in modern thought*, Princeton University, 2002, *O mal no pensamento moderno: uma história alternativa da filosofia*, Trad. Vítor Matos, Lisboa, Gradiva, 2002.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Die fröhliche Wissenschaft*, Leipzig, C. G. Naumann, 1895 *A Gaia Ciência*, Trad. de Maria Helena Rodrigues de Carvalho, Maria Leopoldina de Almeida, Maria Encarnação Casquilho, Lisboa, Relógio D'Água Editores, 1998.
- NOUDELMANN, François e PHILLIPE, Gilles. (org.), *Dictionnaire de Sartre*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2004.
- PÉREZ, José Luis., “Albert Camus, Leitor de Søren Kierkegaard”, *Philosophica*, nº 35 (2010), pp. 79-104.
- PLATÃO, *Πολιτεία*, *A República*, Trad. Maria Helena da Rocha Pereira (a edição utilizada foi a de J. Burnet, *Platonis Opera*, T. IV Oxonii e typographeo Clarendoniano, 1949), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1976.
- PONTALIS, Jean-Bertrand (org.), *Le mal*, Paris, Galimard, 1988.
- ROMERALES, Enrique, *El problema del mal*, Madrid, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 1995.
- SAFRANSKI, Rüdiger, *Das Böse – oder das Drama der Freiheit*, Carl Hanser Verlag, München/ Wein, 1997, *Le Mal ou le Théâtre de la Liberté*, Trad. Valérie Sabathier, Paris, Éditions Grasset & Fasquelle, 1999.
- SARTRE, Jean-Paul, *La Nausée*, Paris, Éditions Gallimard, 1938, *A Náusea*, Trad. António Coimbra Martins, Lisboa, Edições Europa-América, 1958.
- SARTRE, Jean-Paul, *L'être et le néant*, Paris, Gallimard, 1972;  
\_\_\_\_\_, *Huis clos, suivi de "Les Mouches"*, Paris, Gallimard, 2003.

SILVA, João Carlos, “Deus, por onde começar?“, *Covilhã, Lusofonia: Press, 2011*, Disponível em: <[http://www.lusosofia.net/textos/silva\\_joao\\_carlos\\_deus\\_por\\_onde\\_comecar.pdf](http://www.lusosofia.net/textos/silva_joao_carlos_deus_por_onde_comecar.pdf)>. Acesso em: 21/02/2012.

SCRUTON, Roger, *Beauty*, Horsell`s Farm Enterprises Limited, 2009, *Beleza*, Trad. Carlos Marques, Lisboa, Guerra e Paz Editores, 2009.

SOROMENHO-MARQUES, Viriato, “A Reforma Luterana no Horizonte da Filosofia Política”, in *Martinho Lutero. Diálogo e Modernidade*, Lisboa, Edições Universitárias Lusófonas, 1999, pp. 13-42.

STRINDBERG, August, *Fadren* (1887), *Père: tragédie en trois actes*, Trad. Arthur Adamov, Paris, L`Arche, 1958;

\_\_\_\_\_, *Dödsdansen*, (1900) *A Dança da Morte*, Trad. Mário Franco de Sousa, Lisboa, Presença, 1966;

\_\_\_\_\_, *Ett Drömspel* (1901), *O Sonho*, Trad. João Amaral, Lisboa, Editorial Estampa, 1978;

\_\_\_\_\_, *Inferno* (1897), *Inferno*, Trad. Aníbal Fernandes, Lisboa, Assírio e Alvim, 1988;

\_\_\_\_\_, *Pelikanen* (1907), *O Pelicano*, Trad. Gastão Cruz, Relógio D`Água, 1993;

\_\_\_\_\_, A., *Fröken Julie* (1888), *Menina Júlia*, Trad. August Sobral, Lisboa, Quimera Editores, Teatro Nacional D. Maria II, 2009.

TAVARES, Gonçalo, M., *Jerusalém*, Lisboa, Editorial Caminho, 2010.

- **Sites consultados sobre Ingmar Bergman**

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

<http://bergmanorama.webs.com/index.html>

<http://users.hal-pc.org/~questers/bergman.html>

<http://www.ingmarbergman.com/>

<http://www.ingmarbergman.se/>

<http://www.nndb.com/people/009/000025931/bibliography/>

<http://www.samlaren.org/bergman/>

<http://www.sensesofcinema.com/2002/great-directors/bergman/>

<http://www.thegoldenyears.org/ingmar.html>

<http://www.theyshootpictures.com/bergmaningmar.htm>

<http://www.teatro-cornucopia.pt/htmls/conteudos/EEIVEpAkAyAeQeqUvq.shtml>

**Estremoz, 2009-2013**