

Narrativas de Ingmar Bergman¹

Fernando Macieira Naumann
Faculdades Integradas São Pedro – FAESA, Espírito Santo

Resumo:

O Sétimo Selo, *Gritos e Sussurros* e *Sonata de Outono*, três importantes obras do cineasta sueco Ingmar Bergman, oferecem, respectivamente, a religião, a doença e a família como objetos de estudo, uma vez que são os principais condutores da narrativa de cada filme. Pretende-se vincular os acontecimentos de cada enredo a seus elementos norteadores por meio de um estudo teórico e da desagregação e remontagem de fragmentos técnicos (fotografia, cenário e texto). A investigação de teorias contextualizam o universo de Bergman, enquanto a separação e a junção dos elementos técnicos originam interpretações que ampliam o conhecimento sobre os filmes. Por ser uma pesquisa crítica, ela não visa a produzir teorias que se aplicam a toda a área do cinema, mas a desenvolver interpretações sobre uma delimitação de um tema abrangente.

Palavras-chave: Cinema; Ingmar Bergman; Religião; Doença; Família.

1. Considerações Preliminares

É fundamental compreender a diferença entre a teoria e a crítica cinematográficas. Dudley Andrew (1989, p. 14) o faz sob a ótica do geral e do específico.

Enquanto cada filme é um sistema de significados que o crítico de cinema tenta desvendar, todos os filmes juntos formam um sistema (Cinema) com subsistemas (vários gêneros e outros tipos de grupos) suscetíveis de análise pelo teórico.

A teoria, portanto, vislumbra o cinema em sua universalidade, não se restringindo a gêneros cinematográficos, obras individuais ou cineastas. Em contrapartida, a crítica se debruça sobre um recorte do universo do cinema, aplicando teorias já elaboradas para estender o conhecimento a respeito dele. Com efeito, a última fará análises de dados para extrair suas conclusões. Assim, as teorias e idéias levantadas acerca das obras de Ingmar Bergman serão base para uma pesquisa que

¹ Trabalho apresentado ao Intercom Júnior – Jornada de Iniciação Científica em Comunicação.

[...] aplicará conhecimentos disponíveis, mas das aplicações podem resultar não apenas a resolução do problema que a motivou, mas também a ampliação da compreensão que se tem do problema, ou ainda a sugestão de novas questões a serem investigadas (SANTAELLA, 2002, p.140).

Analisar um filme, segundo Vanoyse e Goliot-Lété,

[...] é decompô-lo em seus elementos constitutivos. É despedaçar, descosturar, desunir, extrair, separar, destacar e denominar materiais que não se percebem isoladamente “a olho nu”, pois se é tomado pela totalidade. Parte-se, portanto, do texto fílmico para “desconstruí-lo” e obter um conjunto de elementos distinto do próprio filme. Através dessa etapa, o analista adquire um certo distanciamento do filme (2002, p. 12).

O analista deve separar os elementos constitutivos do filme com o objetivo de se distanciar da perspectiva do espectador comum, que o vê como um conjunto de elementos indivisíveis e complementares. Em um segundo momento, é preciso reconstruir a obra cinematográfica de modo a identificar o elo entre cada um dos elementos previamente divididos. Pode-se comparar o trabalho de análise fílmica ao de montar um quebra-cabeça: cada peça, individualmente sem sentido à primeira vista, passa a relacionar-se com as outras por meio das imagens complementares que lhe atribuem um sentido.

2. Introdução

O cinema possui características que o aproxima intimamente da produção seriada de cultura. As imagens permitem uma compreensão direta e imediata, não necessariamente intermediada de reflexão. Estabelece-se, então, uma empatia instantânea com o espectador. Mas os filmes de Bergman têm características diferentes dos filmes comerciais. Sem o intuito de vendê-los em escalas astronômicas, o cineasta produz arte com início, meio e fim deliberados. A obra artística do cineasta é completa, sem interferências diretas de empresas ou organizações no conteúdo e na qualidade do filme. É a arte como reflexão do artista e não um produto completamente absorvido pelas forças da indústria do entretenimento.

Os desdobramentos da narrativa bergmaniana em *O Sétimo Selo* (1956), *Gritos e Sussurros* (1973) e *Sonata de Outono* (1978) acontecem, respectivamente, mediante três vertentes condutoras: a religião, a doença e a família. A primeira pressupõe a relação das personagens com uma figura onipotente a fim de transcender as desesperanças humanas. Em *O Sétimo Selo*, por exemplo, o protagonista convive com a angústia do silêncio divino.

Por ter lutado durante dez anos nas Cruzadas e voltado para a Suécia medieval, assolada pela peste negra, Antonius Block coloca a ausência de Deus como seu maior problema.

A família deve ser contemplada a partir da comunicabilidade ou incomunicabilidade entre as personagens. As relações familiares são as origens das destruições e/ou potencialidades emocionais do ser humano, visto que a unidade familiar ou se desintegra com a inabilidade ou desinteresse dos membros de se comunicarem bem, ou se fortalece com uma comunicação eficiente. Bergman é um produto de problemas familiares e o tema é importante em *Sonata de Outono*. Charlotte é uma mãe ausente e suas filhas, Eva e Helena, são produtos desses problemas familiares nessa obra.

A importância da enfermidade, por sua vez, se manifesta sob a ótica da debilidade e fragilidade física e emocional das personagens. Em *Gritos e Sussurros*, o câncer de Agnes funciona como um catalisador do conflito entre as três irmãs.

Uma pesquisa crítica sobre um recorte do universo de Bergman pode ser legitimada não somente pelo conteúdo, mas pela maneira como nasceu. O mundo acadêmico, além do emaranhado de informações, conceitos e teorias, perpetua-se por meio da experiência. É a vivência e o envolvimento com aquilo que se estuda que fortalecem o olhar crítico, aquele mais treinado a enxergar além do óbvio e do superficial. É notável, então, a importância de um trabalho acadêmico de cunho crítico para o exercício do jornalismo.

Durante a vivência na academia, o engajamento com o teatro evocou sensações, questionamentos, possibilidades e curiosidades, das quais surgiu o interesse pelo cinema de Ingmar Bergman. O despertar para a relevância de sua obra aconteceu com o primeiro contato com *Sonata de Outono*, de 1978. Considerando o impressionante grau de influência do mercado do entretenimento no conteúdo disponível como informação, o estilo “antigo” e diferente de se fazer cinema arrebatou como se fosse uma novidade. Para os que não buscam vias alternativas de informação, submetendo o intelecto apenas às regras implacáveis da indústria do entretenimento, filmes como os de Bergman, assim como sua linguagem, simplesmente inexistem.

É necessário explorar esses filmes e essa perspectiva cinematográfica como um contraponto ao cinema comercial e de megaproduções. Restringir-se a uma linguagem cinematográfica é ignorar as outras saídas e alternativas de se produzir e conceber uma obra de cinema. Para estudantes e pesquisadores, Ingmar Bergman se torna então uma importante referência de utilização da linguagem cinematográfica para uma abordagem profunda de temas relacionados ao indivíduo. Afinal, a temática do diretor foge do senso comum mercadológico e segue no sentido de uma análise crítica do ser humano, das

tradições e dos fenômenos que o norteiam. Estudá-lo é embrenhar-se no universo de um subversor, cuja dedicação em explorar a psicologia humana e sua complexidade desconstrói o conjunto de normas de conduta da vida social do Ocidente. Essas convenções comportamentais e ideológicas aprisionam o indivíduo, enclausurando sua individualidade e autenticidade.

3. O cineasta

Oscar Wilde (2003, p. 45), espírito rebelde para o século XIX, vislumbrava a influência da indústria na obra artística. Em ensaio sobre a sociedade moderna, em que a ideologia do mercado e da produção já vigorava, ele reflete sobre a substituição da obra artística pela utilidade. A produção voltava-se para um bem que satisfizesse a necessidade alheia em detrimento da arte.

A obra de arte é o resultado singular de um temperamento singular. Sua beleza provém de ser o autor o que é, e nada tem a ver com as outras pessoas quererem o que querem. Com efeito, no momento em que um artista descobre o que estas pessoas querem e procura atender a demanda, ele deixa de ser um artista e torna-se um artesão maçante e divertido, um negociante honesto ou desonesto. Perde o direito de ser considerado um artista.

A partir da década de 40, surgia com mais vigor na França e nos Estados Unidos o autorismo. Corrente de pensamento de críticos e teóricos divulgada e amplamente debatida em revistas de cinema, a teoria dos autores reconhecia os cineastas como idealizadores e condutores vigentes de suas obras, não como reprodutores de roteiros literários lineares. Atribuiu-se aos diretores uma autoridade sobre seus filmes, a mesma que detinham os escritores sobre seus romances. “O cineasta, afirmava [Alexandre] Astruc, deveria ser capaz de dizer ‘eu’ como o romancista ou o poeta” (STAM, 2003, p. 103). Bazin (apud STAM, 2003, p. 104) tratou de *La Politique des auteurs*, em artigo de 1957, no qual a define como “a escolha, na criação artística, do fator pessoal como um critério de referência, e a conseqüente postulação de sua permanência e mesmo de seu progresso de uma obra a outra”. Através da repetição, em seus filmes, de um tema e/ou qualquer peculiaridade estética, o cineasta estabelece o seu estilo.

Ao trabalhar com o diretor de fotografia Sven Nykvist, Bergman criou uma marca de qualidade fotográfica e, por que não, estética. A fotografia recorta a realidade num segmento único. O cuidado com a mesma é intencional, desde a seleção do local até os

famosos primeiros planos do diretor. A utilização dos *closes* de câmera concede ao espectador uma marcante intimidade com as personagens, cuja intensidade era ausente nos filmes anteriores aos de Bergman.

Devido ao seu longo envolvimento com o teatro, o estilo do cineasta é definido também pela interpretação teatral. Ele faz um revezamento deliberado de atores. Max von Sydow, por exemplo, atuou em dezesseis filmes de Ingmar Bergman, enquanto Harriet Andersson participou de treze. Pode-se falar ainda de Liv Ullmann, Bibi Andersson, Ingrid Thulin, entre outros. Bergman também utiliza seqüências em que o ator não se comunica verbalmente, mas por meio das nuances da expressão facial, do enrijecimento dos músculos, da movimentação dos olhos, dos braços e das pernas. A maioria dos atores que dirigiu adveio do tempo em que trabalharam juntos na Ópera de Estocolmo, na Suécia. No teatro, esses detalhes não são facilmente percebidos por parte da platéia. Já no cinema, o cineasta potencializa a emoção do ator através do *close-up*.

Com a autoridade sobre sua obra, o cineasta exercita não só uma forma de resistência contra uma linguagem pré-estabelecida, mas também a simples necessidade de se expressar. Sua complexa subjetividade permite a concepção e execução de um código único de estética e conteúdo, particular àquele artista. Ingmar Bergman, portanto, contribui para o cinema com uma linguagem cinematográfica que se associa diretamente a ele devido ao conjunto de marcadores que afluem para o reconhecimento de sua “assinatura” em suas obras.

4. O Sétimo Selo

4. 1 Sinopse

Ao retornar à Suécia após dez anos nas Cruzadas, Antonius Block depara com a peste negra e as mazelas sociais da Idade Média. Abalado pelas intensas lutas e perseguições religiosas, o cavaleiro vivencia um profundo conflito interno. Questiona a presença de Deus e o significado da fé em meio a tanta desilusão. Além disso, desafia a Morte numa partida de xadrez que decidirá o seu destino.

4.2 A religião conduz o enredo

A abertura da obra é feita com o hino medieval de Tomás de Celano, *Dies Irae*. Escrito no século XIII, anuncia o dia de ira que será instaurado na Terra, como profetizado pelo Apóstolo São João nas escrituras do *Apocalipse*. Logo depois, surge uma águia, altaneira e observadora.

Nessa hora vi e ouvi uma Águia voando no meio do céu, e gritando em voz alta: “Ai! Ai! Ai dos que vivem na Terra! Ainda faltam três toques de trombeta. E os Anjos estão prontos para tocar” (BÍBLIA, 1991, p. 1598).

São João, assim como a ave, é onisciente, observando tudo sob uma perspectiva abrangente e privilegiada. “Quando o cordeiro abriu o sétimo selo, houve no céu um silêncio de meia hora. Eu vi sete anjos diante de Deus e a eles foram dadas sete trombetas” (BÍBLIA, 1991, p. 1598). Com a abertura do sétimo selo, portanto, são desencadeados os eventos por meio dos quais

os fiéis de Deus [...] serão preservados, à espera de gozarem no céu, de seu triunfo. [...] Deus, que quer a salvação dos pecadores, não vai destruí-los imediatamente, mas lhes enviará uma série de pragas para adverti-los [...] (BÍBLIA, 1985, p. 2299).

O tom solene e denso da narrativa de *O Sétimo Selo* é anunciado já nas duas primeiras cenas.

Bragg (1995, p. 78) identifica sutis detalhes que compõem significativamente as cenas iniciais do filme que, juntamente com o céu nebuloso e a inquietude do mar, prenunciam o vigor turbulento da narrativa. “[...] O mar é frio e insensível, a praia pedregosa, implacável. Quando acorda, o cavaleiro olha desafiador, e até com raiva, para o céu. Quando reza, os lábios não se mexem; talvez não saiba mais rezar”. A frieza e a insensibilidade caracterizam a Morte e a peste bubônica, indiferentes às debilidades materiais, psicológicas e sociais do homem medieval; a implacabilidade representa a perseguição inquisitória do fanatismo católico e as Cruzadas, das quais retornam Blocke seu escudeiro Jons; e a reza silenciosa do cavaleiro antecipa sua profunda angústia com a ausência de Deus. Em seguida, a câmera coloca o tabuleiro de xadrez em primeiro plano e, assim, dá um indício da dicotomia do desafio iminente.

A Morte, personificada no filme, aparece de maneira centralizada e solene, enquanto silenciosamente observa o cavaleiro. Seu rosto pálido contrasta diretamente com sua longa vestimenta negra. Ao perceber a presença da Morte, que veio buscá-lo, Block age com surpreendente naturalidade; diz saber que ela o tem acompanhado. Ademais, propõe um desafio de xadrez a fim de — como mais tarde revela — “fazer algo de bom com uma vida sem sentido”.

Não é só o problema da existência de Deus que atormenta o cavaleiro, quer também compreender o sentido da vida, conhecer a razão das coisas terrenas e penetrar no cerne do mistério que a morte envolve com o seu manto (SICLIER, 1963, p. 135).

Sob sol escaldante, rumo ao seu castelo, o cavaleiro e seu escudeiro têm o primeiro contato com um ser humano depois de dez anos lutando nas Cruzadas. Encontram o cadáver de um camponês morto pela peste negra. “[Ele foi] bem eloqüente, mas seu discurso foi melancólico”, diz o escudeiro Jons. Ambos compreenderam a força avassaladora da doença. Paradoxalmente, num dos raros momentos de singeleza temática da obra, Block e Jons passam pelo acampamento idílico dos atores, fato que profetiza o entrelace entre as estórias.

A carroça dos saltimbancos é adotada pela sombra dos galhos de uma árvore e circundada por um extenso gramado. Além da tranqüilidade, o canto matinal dos pássaros e as cambalhotas de Jof para espreguiçar-se concedem uma aura celestial àquela manhã. Nada mais poderia se opor ao amanhecer turbulento do cavaleiro e seu escudeiro. Jof vê a Virgem Maria ensinando um bebê a caminhar e acorda sua esposa, Mía, para contar-lhe, de maneira quase infantil, sobre a aparição. Não há sinal de calor, frio e nem de inquietude. Mía acolhe o filho, Mikael, e o leva para brincar fora da carroça. A dedicação da família com o teatro e o desejo de que o filho herde o interesse pela arte — e consiga, segundo Jof, “fazer uma bola parar no ar” — contrasta diretamente com a obsessão pela morte demonstrada pela sociedade medieval. Jof ainda diz ao seu cavalo que “as pessoas por aqui não parecem gostar da arte,” o que reforça o paradoxo entre a família de atores e os outros personagens da obra, inclusive o tratante Skat, chefe da companhia. Jof relembra uma canção sobre um pombo que canta sobre Jesus em um ramo de lírio. Aqui se evidencia a religião de uma forma fraterna, singela e alegre.

De um lado, a maldade, a tristeza, a peste, a ignorância, o fanatismo, as cores negras, o instável modo de vida. De outro, a luminosidade, a alegria, a felicidade, o encantamento, o mundo mágico dos puros, dos poetas, dos artistas. A força da vida e de sua continuidade (BILHARINO, 1999, p. 24).

A viagem de Block e Jons continua na visita a uma igreja em um vilarejo. Um pintor faz um retrato da Dança da Morte e do ritual de flagelação dos fiéis. A primeira tem a ver com a peste negra, que se acreditava ser um castigo de Deus. O segundo é um desesperado ato de reconciliação com Deus, pois por meio da autoflagelação as pessoas se livrariam dos

seus pecados. O fanatismo conduz a sociedade medieval a cometer atos de intenso sacrifício físico. Além disso, é uma clara evidência da fraqueza e submissão do homem medieval perante a religião e todos os seus fenômenos.

No plano geral da entrada de Block na igreja, Jesus Cristo está no alto, completamente centralizado e ao fundo. A centralização da figura representa a sua importância na vida medieval, mas seu afastamento do primeiro plano indica sua ausência nas questões inerentes àquela época. No primeiro plano estão imagens de um ser alado e com chifres perseguindo um ser humano. Para Block, o triunfo do mal se sobrepõe à onipresença de Deus. Os dez anos nas Cruzadas e o fato de sentir-se vazio num mundo assolado pela morte e pelo desespero justificam isso. Já o divino, ao fundo da igreja, tem um papel coadjuvante no mundo. E Block, abaixo do bem e do mal, torna-se quase invisível em frente ao altar. A fotografia aqui tem um papel fundamental para ilustrar a narrativa. Na dicotomia bem versus mal, o indivíduo é insignificante.

Em confissão na igreja, o cavaleiro se ajoelha e está cercado por grades, o que representa o conflito no qual vive, enclausurado na própria falta de conhecimento da verdade divina. Toda a estrutura social da Idade Média o aprisionou nas Cruzadas e os horrores que lá presenciou causaram o conflito pelo qual passa. Ele tem dúvidas sobre a força de sua fé, pois lhe é difícil aceitar tanto a onipresença quanto a existência de Deus sem uma prova e uma explicação do sentido da vida. A falta de respostas aos seus anseios faz com que o cavaleiro se sinta vazio.

A dúvida terrível de Antonius Block é cruamente exposta, entrecortada com a face de Cristo na Cruz e a grade do confessionário, por trás da qual a Morte supera com astúcia o Cavaleiro (BRAGG, 1995, p. 80).

A cena é mais do que uma dúvida. É também um paradoxo emblemático para o filme. O protagonista se posiciona entre a fé (que se propõe transcender a vida mundana) e a jaula da Morte. E a tática usada pela última em se fazer passar por um padre no confessionário faz da cena uma representação do embate entre viver e morrer. É um indício do que acontecerá depois: a Morte vence a partida e aprisiona Block na sua artimanha, fazendo-o agonizar lentamente com a possibilidade cada vez mais real de ser aniquilado.

Uma procissão de autoflagelação reafirma a religião como importante condutora da narrativa de *O Sétimo Selo*. É a transposição ao real da pintura do artista na igreja, assim como das imagens que inspiraram o cineasta a realizar o filme. A fé tem um papel

arruinador sobre a sociedade; a Inquisição protagoniza massacres e ocasiona a morte de uma “feiticeira”; a elite teocrática dominante é corrupta e hipócrita; e o homem medieval é cárcere da ignorância, da miséria e das privações materiais, espirituais e morais. A peste bubônica explicita características comportamentais do ser humano medieval: a reprodução do discurso clerical e persecutório de que a doença é um castigo divino, fruto de atos pecaminosos por meio do contato com o diabo; o fanatismo religioso como a única maneira de alcançar uma vida digna diante de tanta destruição; e o contraste flagrante entre a jocosa encenação teatral dos atores e a paranóia do monge que prenuncia o fim dos tempos, enquanto os flagelados se lamuriam jogados ao chão.

Ao descobrir que Block joga xadrez com a Morte, o casal de atores resolve seguir sozinho pela floresta. Uma grande tempestade se inicia. “Houve então trovões, clamores, relâmpagos e grande terremoto” (BÍBLIA, 1991, p. 1598). O cavaleiro, seu escudeiro e o restante chegam ao castelo onde mora Karin, a dama de Block. Eles se reencontram depois de dez anos. A tempestade continua como uma alegoria para a salvação de Jof, Mia e Mikael, o filho do casal. Enquanto isso, a Morte se aproxima para aniquilar os outros e assim o faz. No dia seguinte, o casal e seu filho amanhecem num ambiente ensolarado e pacífico. E Jof vê uma última aparição:

Eu os vejo, Mia. Eu os vejo. Lá no céu tempestuoso. Todos eles! O ferreiro e Lisa, o cavaleiro, Raval, Jons e Skat. E a severa mestre Morte os convoca para dançar. Quer que todos dêem as mãos para formarem uma longa fila. A Morte vai na frente com a foice e a ampulheta, mas Skat vai atrás com sua lira. Eles vão dançando, se distanciando do sol em uma dança solene. Dançam rumo à escuridão, e a chuva cai nos seus rostos lavando as lágrimas salgadas da face.

É um contraponto interessante na narrativa, pois Bergman “salva” o jocoso, o infantil, o artista, ao mesmo tempo em que “condena” o ignorante, o fanático, o cético e o traidor. A arte, portanto, é a ligação entre o homem e o divino.

5. *Gritos e Sussurros*

5.1 Sinopse

As irmãs Marie, Karin e Agnes e a servente Anna vivem juntas numa casa de campo, no século XIX. Anna e duas das irmãs cuidam da debilitada Agnes, que se encontra em estado terminal de câncer. Num ambiente sufocante, as tensões entre as mulheres evocam lembranças e exteriorizam de maneira bombástica sentimentos confinados.

5.2 Assim como Agnes, o afeto se vai com a doença

A primeira imagem de Agnes é durante o seu despertar. A testa está franzida e a região ao redor dos olhos está vermelha, o que reforça a idéia de que a personagem teve uma noite inquieta. Num choro reprimido, ela enrijece os músculos da face por causa da dor. Quando se levanta, percebe que Marie dorme no recinto ao lado. E logo chegam Anna e Karin. Esta mal se aproxima do quarto da enferma, reservando apenas um olhar distante para Agnes. Marie se levanta e toca a irmã, que reprova sua atitude com o olhar. Além disso, as irmãs não conversam entre si. A casa é suntuosa, os objetos refinados e os movimentos das personagens são lentos, produzindo pouquíssimo barulho. É uma referência direta à imagem que perseguia Bergman: Anna, Karin e Marie em trajes brancos num aposento dominado por um vermelho brilhante.

De maneira sutil, o cineasta introduz os temas centrais da obra. A distância afetiva entre as três irmãs é explorada quando Karin e Marie não se importam em verificar de perto o estado de Agnes. A enfermidade e sua morte iminente congregam as quatro mulheres, tornando-se pontos de partida essenciais para uma narrativa que se embrenha profundamente nas personagens e em seus distúrbios psicológicos.

Nessa cena, a predominância do vermelho, do branco e do preto é flagrante. O forte contraste entre as cores se equipara à objetividade com a qual Bergman apresenta suas personagens, pois a diferença entre as personalidades das mulheres é muito clara. O vermelho representa a investigação minuciosa da alma, por meio da qual *Gritos e Sussurros* explora as angústias, as decepções, os amores, os desamores, as turbulências e o ódio das personagens. O branco indica a virgindade de Agnes e a pureza de Anna, assim como sinaliza a repressão sexual de Marie e Karin. A cor negra é o sofrimento pelo qual cada personagem passa.

Portanto, é a enfermidade de Agnes que estabelece o conflito principal no enredo da obra: a reunião de quatro personagens diferentes e conflitantes. Esse conflito justifica o título do filme. No contexto da narrativa, gritos pressupõem dor, angústia, impotência, solidão e culpa. Por outro lado, sussurros associam-se à ternura, à tolerância, ao amor e à compaixão. As personagens parecem estar sugadas numa complexa rede de sentimentos, na qual um se sobrepõe aos outros, obrigando-as a gritar ou sussurrar.

Outro importante aspecto do câncer de Agnes é que, além de congrega as quatro mulheres, evoca suas memórias, suas lembranças e seus sonhos. São esses *flashbacks* que passam a traçar o perfil de cada personagem da estória.

A partir da morte de Agnes, um padre faz uma oração na qual revela ter tido longas conversas com a falecida. Ele suplica, em prantos, por uma resposta de Deus sobre a existência humana. O pedido ecoava em Agnes, pois, segundo ele, esse parecia ser também um questionamento da enferma. Seu estado de saúde motivou, portanto, questionamentos em relação à presença de Deus. A aproximação rápida e gradativa da morte causou-lhe grande preocupação quanto ao sentido da vida e os motivos pelos quais ela merecia sofrer tanto.

Reze por nós que fomos deixados na escuridão, deixados para trás nesta Terra miserável com o céu acima de nós, impiedoso e vazio. Deposite seu fardo aos pés de Deus, todo o seu sofrimento, e peça a Ele que nos perdoe. Peça a Ele que nos liberte da nossa ansiedade e do nosso cansaço, das nossas apreensões e medos. Peça que Ele dê significado às nossas vidas.

Com o falecimento de Agnes, a incomunicabilidade afetiva entre Karin e Marie se intensifica. Marie questiona a irmã sobre a falta de carinho e conversas profundas entre elas. Karin reage de forma agressiva e odiosa, mas logo se arrepende e as duas irmãs gozam de uma longa conversa carinhosa e sincera. No entanto, Bergman não permite um final feliz. *Gritos e Sussurros* não aborda a maturação, e sim a estagnação. Karin e Marie, durante a obra, tentam mudar, mas voltam a demonstrar as características com as quais foram apresentadas na narrativa: frias, indiferentes, amargas e insensíveis.

6. *Sonata de Outono*

6.1 Sinopse

Charlotte é uma reconhecida pianista que abandonou as duas filhas por sete anos para dedicar-se à sua carreira. Eva, a primogênita, cuida de Helena, a irmã mais nova, que sofre de uma grave doença que debilita sua fala e atrofia seus músculos. Ao receber um convite de Eva e seu marido, Charlotte decide visitá-los no interior da Suécia. O que parecia ser um reencontro pacífico revela-se um acerto de contas pleno de lembranças e decepções.

6.2 As possibilidades emocionais de uma família

A abertura de *Sonata de Outono* consiste numa pequena declaração de Viktor a respeito de sua vida com a esposa, Eva, enquanto ele a observa escrever uma carta à mãe em convite para passar uns dias em sua casa. Ele destaca a vida “calma e feliz” do casal. Apesar da sutileza, as cenas iniciais contêm importantes fatos que norteiam o enredo: a

ausência de Charlotte na vida da filha; a devoção de Viktor à esposa; e a importância da estabilidade familiar para as personagens.

Na relação familiar, Bergman explora a incomunicabilidade humana. Em *Sonata de Outono*, Charlotte visita suas filhas Eva e Helena e depara com as angústias da primeira. A barreira imposta pela mãe no passado deixa profundas marcas psicológicas nas filhas. A decepção que Eva teve com Charlotte adveio do profundo amor e da grande admiração em relação à mãe, que não foram correspondidos, pois Charlotte dedicou-se exclusivamente à carreira de pianista.

No momento em que Charlotte chega para a visita, ela apresenta os primeiros traços de sua personalidade. Antes de perguntar à filha sobre sua vida, delonga-se ao falar sobre a dor de ter recentemente perdido um grande amigo. E liga a mesma conversa a outra sobre seu cabelo tingido, sua roupa nova comprada em Zurique, e seu rosto supostamente inalterado com o tempo. Eva demonstra uma decepção com a mãe, mas disfarça dizendo que só está feliz em vê-la. Nesse fragmento do filme, percebe-se claramente a diferença entre a mãe e a filha. A primeira demonstra o interesse em estar sempre em evidência, ofuscando a presença de outras pessoas. Além disso, vangloria-se pela beleza e pelo alto poder aquisitivo. A filha, no entanto, é carente, humilde e afetiva. Mulher de grandes espetáculos de piano mundo afora, Charlotte contrasta diretamente com o caráter interiorano e tranquilo de Eva. O egoísmo demonstrado pela mãe é a fonte das perturbações da filha.

Durante um jantar, Eva toca piano para a mãe, que a analisa de maneira pedante, como se olhasse para uma criança. Ao pedir a opinião de Charlotte, ela se omite. E quando finalmente concorda em fazê-lo, ela é novamente pedante. Uma das cenas mais impressionantes do filme é quando Eva fita a mãe enquanto esta toca por completo o prelúdio de Chopin, observando-a atentamente, assim como o faria a um desconhecido.

Sonata de Outono é inteiramente conduzido pela relação familiar entre a mãe e as filhas. A negligência de Charlotte se reflete diretamente nas filhas, deixando nelas marcas permanentes da falta de amor, compreensão e carinho. E no final, Eva caminha pelo cemitério onde se encontra seu filho Erik, que faleceu aos quatro anos, depois de Charlotte ter ido embora por não aceitar as verdades expostas pela filha. Eva está deprimida, certa de que nunca mais verá sua mãe. Pensa em suicídio, mas conversa com seu filho, a única coisa que lhe prende à vida. Enquanto isso, durante a viagem de volta, Charlotte tenta justificar a Paul, seu empresário, o fato de ter fugido da realidade que criou. E Helena, ao saber que sua mãe havia partido, fica profundamente abalada e exterioriza sua frustração aos gritos. Seu estado de saúde piora ainda mais.

Eva resolve enviar outra carta a Charlotte, desculpando-se por ter cobrado muito da mãe pedindo outra chance de permanecerem em contato. Aqui, Eva explicita a importância da manutenção da família. Apesar de todas as acusações e problemas, a unidade familiar deve ser mantida.

7. Referências Bibliográficas

- ANDREW, J. Dudley. **As principais teorias do cinema – uma introdução**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1989.
- BÍBLIA. Português. **A Bíblia de Jerusalém**. Tradução da Sociedade Bíblica Católica Internacional e Paulus. ed. rev. São Paulo: Paulus, 1985.
- BÍBLIA. Português. **Bíblia Sagrada**. Tradução da Sociedade Bíblica Católica Internacional e Paulus. Ed. pastoral. São Paulo: Paulus, 1991.
- BILHARINO, Guido. **O cinema de Bergman, Fellini e Hitchcock**. Uberaba: Instituto Triangulino de Cultura, 1999.
- BRAGG, Melvyn. **O sétimo selo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.
- SANTAELLA, Lucia. **Comunicação e pesquisa**. São Paulo: Hacker, 2002.
- SICLIER, Jacques. **Ingmar Bergman**. Lisboa: Editorial Presença, 1963.
- STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas: Papirus, 2003.
- VANOYE, Francis e GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas: Papirus, 2002.
- WILDE, Oscar. **A alma do homem sob o socialismo**. Porto Alegre: L&PM, 2003.

8. Filmografia

- GRITOS E SUSSURROS. Direção: Ingmar Bergman. Produção: Lars-Owe Carlberg. Intérpretes: Liv Ullman; Ingrid Thulin; Harriet Andersson; Kari Sylwan; Erland Josephson. Suécia: Svensk Filmindustri, c1972. 1 DVD (106 min), widescreen.
- O SÉTIMO SELO. Direção: Ingmar Bergman. Produção: Allan Ekelund. Intérpretes: Max von Sydow; Bibi Andersson; Gunnar Björnstrand e outros. Roteiro: Ingmar Bergman. Música: Erik Nordgren. Suécia: Svensk Filmindustri. c1956. 1 DVD (95 min), fullscreen.
- SONATA DE OUTONO. Direção: Ingmar Bergman. Produção: Katinka Faragó. Intérpretes: Ingrid Bergman; Liv Ullmann; Lena Nyman; Halvar Björk. Suécia: Personafilm, c1978. 1 DVD (92 min), fullscreen.