

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
PUC-SP

Isadora Goldberg Sinay

O Silêncio de Deus em “Morangos Silvestres” e “O Sétimo
Selo” de Ingmar Bergman

Mestrado em Ciências da Religião

São Paulo

2014

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
PUC-SP

Isadora Goldberg Sinay

O Silêncio de Deus em “Morangos Silvestres” e “O Sétimo
Selo” de Ingmar Bergman

Mestrado em Ciências da Religião

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da
Pontifícia Universidade Católica como exigência
parcial para obtenção do título de Mestre em
Ciências da Religião, sob a orientação do Prof. Dr.
Luiz Felipe de Cerqueira e Silva Pondé

São Paulo

2014

BANCA EXAMINADORA

Resumo

O Silêncio de Deus em Morangos Silvestres e O Sétimo Selo de Ingmar Bergman

Isadora Goldberg Sinay

A presente dissertação de mestrado é composta da análise de dois longa-metragens de ficção, **Morangos Silvestres** e **O Sétimo Selo**, de Ingmar Bergman . A análise busca mapear nas duas obras a temática do silêncio de Deus, aspecto relevante na obra do cineasta em questão.

Ingmar Bergman é um dos maiores nomes da arte contemporânea e seus filmes articulam filosofia e religião, tornando-os de interesse fundamental para as ciências da religião como manifestação de reflexões essenciais na matéria artística de uma sociedade.

A análise, que tem como substrato teórico os trabalhos de Jesse Kalin e Paisley Livingston no campo da análise fílmica, centra-se no entendimento do silêncio de Deus como abandono e na busca dos personagens por uma resposta pessoal da divindade como maneira de imbuir suas vidas de sentido e misericórdia. Ao longo da análise, contudo, verifica-se que essa resposta encontra-se não na transcendência, mas justamente no ato de retirar os olhos dela e volta-los para a o concreto e o imanente.

Palavras-Chaves: Cinema, Ingmar Bergman, Silêncio de Deus

Abstract

The Silence of God in *Wild Strawberries* and *The Seventh Seal*, by Ingmar Bergman

Isadora Goldberg Sinay

The present dissertation is composed by the analysis of two fiction feature films, **Wild Strawberries and The Seventh Seal**, by Ingmar Bergman. The analysis highlights, in both works, the theme of the Silence of God, important aspect in the work of the filmmaker.

Ingmar Bergman is one of the biggest names in contemporary art and his films articulate philosophy and religion, making them a piece of fundamental interest to the Science of Religions as a manifestation of essential reflections in the artistic production of a society.

The analysis supports itself in the works of film analysis by Jesse Kalin and Paisley Livingston and focus in understanding the silence of God as a form of abandonment and seeing the characters search for a personal answer from the divinity as a way of conquering meaning and mercy in their lives. As the analysis goes it is verified that this answer can not be found in the transcendence, by exactly when the character stop looking in its direction and turns his sight to the concrete and immanent.

Key-Words: Cinema, Silence of God, Ingmar Bergman

Sumário

1. Introdução.....	8
1.1 Ingmar Bergman, biografia e questões principais.....	8
1.2 Morangos Silvestres e O Sétimo Selo.....	12
1.3 Análise Fílmica.....	14
2. Referencial Teórico.....	16
2.1 A Redução Metafísica.....	16
2.2 Julgamento.....	18
2.3 Abandono e Silêncio de Deus.....	20
2.4 Virada, Vergonha e Visão.....	24
2.5 A Imanência da Salvação.....	31
3. Análise Fílmica.....	33
3.1 Morangos Silvestres.....	33
3.1.1 Sinopse.....	33
3.1.2 O Primeiro Sonho.....	34
3.1.3 Os Morangos Silvestres.....	38
3.1.4 “Onde está o amigo que eu busco em toda parte? “.....	45
3.1.5 O Segundo Sonho.....	51
3.1.6 A Cerimônia.....	56
3.2 O Sétimo Selo.....	63
3.2.1 Sinopse.....	63
3.2.2 O Jogo de Xadrez.....	63
3.2.3 A Sagrada Família.....	65
3.2.4 O Silêncio de Deus.....	66
3.2.5 Morangos Silvestres.....	75
3.2.6 A Floresta.....	80
3.2.7 Julgamentos Finais.....	85
Conclusão.....	88
Referências Bibliográficas.....	92

“Tenha misericórdia de nós! Nos escute! Tenha piedade dos mortais! – Ó Senhor, por que estás tão longe? – Das profundezas O chamamos: não torne tão pesado o fardo dos Teus filhos! Nos escute! Nos escute!”

(O Sonho – August Strindberg)

1. Introdução

1.1. Ingmar Bergman, biografia e questões principais

Ingmar Bergman é, sem dúvidas, um dos grandes nomes do cinema mundial e da arte contemporânea. Woody Allen e Stanley Kubrick referiram-se ao cineasta sueco como “o maior diretor em atividade hoje”¹ e seus filmes tornaram-se uma das mais importantes referências para as gerações posteriores de cineastas.

Contudo, o impacto de Bergman não se resume apenas ao espectro de sua própria arte, embora ele seja responsável por importantes inovações de linguagem e tenha efetivamente contribuído para o desenvolvimento de aspectos formais do cinema. Bergman tornou-se tão importante como artista na segunda metade do século XX porque seus filmes tocavam em questões profunda e universalmente humanas.

Seu cinema tornou-se modelo daquele capaz de articular discussões filosóficas complexas e temas densos como a mortalidade e o silêncio de Deus. Era o objetivo do diretor usar sua arte para alcançar aquilo que acreditava se encontrar no fundo da alma humana. Em suas palavras:

Cinema como sonho, cinema como música. Nenhuma outra arte passa tão perto de nossa consciência diurna, indo diretamente até nossos sentimentos, até as profundezas do espaço obscuro da alma²

Ele diz ainda:

De repente, eu tinha a oportunidade de me comunicar com o mundo a minha volta em uma linguagem que é literalmente falada entre almas em expressões que, quase sensualmente, escapam ao controle restritivo do intelecto³⁴

Seus filmes buscam assim traduzir a angústia de sua própria alma e comunicá-la àqueles que possam se identificar. Bergman faz filmes a partir de seus próprios medos e questões, sua biografia se encontra intimamente ligada a seus roteiros e seus personagens são declaradamente projeções dele mesmo. Ao olhar para dentro de si e

¹ <http://www.openculture.com/2013/10/stanley-kubrick-to-ingmar-bergman-you-are-the-greatest-filmmaker-at-work-today-1960.html>

² BERGMAN, 2013, p. 85

³ BERGMAN, 2007, p. 48

⁴ Quando o original encontrar-se em inglês, a tradução oferecida foi realizada pela autora

buscar ativamente construir filmes que pudessem traduzir o que encontrava de mais profundo e essencial, ele acabou por tocar em temas universais e entremear suas narrativas de questões que tocam a própria condição humana e “segredos sem palavras que apenas o cinema pode descobrir.”⁵

Ernst Ingmar Bergman nasceu em Uppsala, Suécia, em 1918, filho de um pastor luterano e uma dona de casa. A profissão do pai é, talvez, um dos elementos biográficos de maior influência na obra do cineasta: a rejeição da igreja como instituição e a presença de pastores abandonados pela própria fé são recorrentes em seus filmes. Em **A Lanterna Mágica**, sua autobiografia, ele conta:

A maior parte de nossa educação era baseada em conceitos como pecado, confissão, castigo, perdão e misericórdia, fatores concretos na relação entre pais e filhos e com Deus.⁶

Em um ambiente em que castigos rituais e frieza eram a norma corrente, Bergman voltou-se para a arte: ele relembra teatros de sombra feitos com a irmã, histórias inventadas e a lanterna mágica recebida de presente em certo natal, e que “os cinemas e o lugar na terceira fila do balcão lateral do Dramaten eram meus únicos refúgios.”⁷

Criativo e inquieto, o diretor inscreveu-se na faculdade de Literatura e Artes da Universidade de Estocolmo em 1937, onde começou a dirigir e escrever peças. A formação inicial de Bergman como artista é o teatro e ele permaneceu fiel a ele por toda sua vida. Embora chegue a reconhecer a superioridade de seu talento para o cinema, ele mantém que o teatro sempre foi seu meio preferido, aquele onde sentiu-se mais à vontade e onde pretendia continuar trabalhando mesmo após sua aposentadoria das filmagens. É também do teatro que vem sua maior influência: Strindberg. Bergman cita o dramaturgo sueco diversas vezes em sua autobiografia e em *Imagens*, livro em que revisita sua obra cinematográfica. Ele chegou a montar diversas de suas peças no teatro e, mais de uma vez, **O Sonho** aparece como uma “peça dentro da peça” em seus filmes.

Em 1941, Bergman começou a trabalhar na Svenska Filmindustri como um assistente de roteiro e nos próximos anos ajudou na composição de peças melodramáticas até que, em 1944, pôde ser inteiramente responsável pelo script de

⁵ Ibid. p. 65

⁶ BERGMAN, 2013, p. 21

⁷ Ibid. p. 121

Tormento, filme que dirigido por Alf Sjöberg. Em 1949, ele passou a dirigir os próprios longas, fortemente influenciado por Sjöberg e Victor Sjöström, mas sem nenhuma liberdade criativa. São obras convencionais, ainda próximas do melodrama, mas onde já se pode ver os temas que mais tarde norteariam sua carreira.

Seu primeiro marco como autor vem em 1953, com **Noites de Circo**: elogiado pela crítica, o filme teve uma bilheteria baixa, o que manteve Bergman em mais alguns filmes encomendados pelo estúdio. Porém, em 1955, **Sorrisos de Uma Noite de Amor** foi exibido em Cannes e angariou uma bilheteria considerável por toda a Europa. O sucesso da Comédia Romântica permitiu a realização de **O Sétimo Selo**, filme que faria Bergman ser considerado um dos “grandes autores” pela crítica francesa e o consagraria como autor, já livre das pressões do estúdio.

Livre como artista, o cineasta construiu uma carreira baseada em exploração formal e reexame dos mesmos temas. Bergman tornou-se o grande autor do silêncio de Deus e da angústia existencial humana, sendo exaustivamente analisado e estudado por diversas áreas do conhecimento.

O tema do silêncio de Deus em seu cinema foi tratado já em 1969 por Arthur Gibson, no livro **The Silence of God: Creative Response to the Films of Ingmar Bergman**. Em 1971, Vernon Young voltou-se para o mesmo tema, buscando localizar as raízes suecas e luteranas do diretor em seu volume **Cinema Borealis: Ingmar Bergman and The Swedish Ethos**. Sobre esse tema, Bergman diz:

Em toda minha vida consciente eu tinha lutado contra uma relação com Deus que era um tormento e uma tristeza. Fé e descrença, castigo, misericórdia e reprovação eram realidades insanáveis. Minhas preces exalavam angústia, apelo, pragas, agradecimento, esperança, tédio e desespero: Deus falava, Deus se calava, ‘Mas não me impeça de contemplar Seu rosto.’⁸

Dessa forma, a articulação do problema que aparece em filmes como **O Sétimo Selo** e **Através de um Espelho** é a expressão de angústias e dúvidas pessoais do cineasta que, por meio da linguagem do cinema, tornam-se universais. Por nascerem de um desejo íntimo, na forma de questionamentos pessoais, os temas abstratos do cinema

⁸ BERGMAN, 2013, p. 216

de Bergman assumem uma faceta humana: é o homem, mais do que tudo, que interessa ao diretor.

Vilgot Sjöman, cineasta sueco e colaborador de Bergman, diz que: “o fascínio com o teatro e o fascínio com a fé são os aspectos mais genuínos de Ingmar Bergman. Você não pode entendê-lo completamente sem pensar em ambos.”⁹ A fé como questão essencial e o teatro com metáfora para a vida¹⁰ são os troncos de sua obra, os pilares através dos quais outros temas se desenrolarão.

Esses temas são: o relacionamento entre seres humanos, homens e mulheres, pais e filhos, o fazer artístico, a mortalidade. E é no abismo entre um indivíduo e aquilo que se encontra fora dele, entre outras pessoas, ou Deus, que Bergman encontrou o terreno de desenvolvimento de seus temas. A fé e a perda da fé como expressão máxima desse abismo, e o teatro como metáfora para a relação estabelecida entre o ser humano e seu exterior, são as imagens mais recorrentes do cinema de Ingmar Bergman.

James Baldwin, ao entrevistá-lo, nota a profunda preocupação de Bergman com a indiferença do mundo e seu hábito de “falar o que estava sentindo porque ele sabia que praticamente ninguém estava ouvindo.”¹¹ A falta de comunicação, a possibilidade de falar sem ser ouvido e o efeito dessa experiência naquele que é abandonado são o que formam, substancialmente, os personagens de Bergman.

A ideia do teatro como metáfora para a existência aparece então tanto como uma temática dentro dos filmes quanto como a abordagem do diretor para com sua arte. No plano inicial de *Fanny e Alexander* o protagonista brinca com um teatro de marionetes onde pode se ler “não apenas pelo prazer”. A arte, sobretudo a arte composta por seres humanos que representam, serve não apenas para o entretenimento ou prazer estético, mas para revelar verdades, exhibir o homem sem suas máscaras.¹² Para Bergman, os seres humanos, e portanto seus personagens, usam máscaras o tempo todo: máscaras ao se relacionarem e máscaras para eles mesmos. É preciso ter consciência das máscaras, entender a possibilidade de alterná-las¹³ e eventualmente ser capaz de exhibir o que há de verdadeiro por baixo. Na filmografia de Bergman, é comum que atores apareçam como um refúgio de autenticidade e portadores de uma visão mais clara sobre a existência: ao

⁹ SJÖMAN in: SHARGEL (org.), 2007, p. 8

¹⁰ ALLEN in: BERGMAN, 2013, p. 11

¹¹ BALDWIN in: SHARGEL (org.), 2007, p. 12

¹² BERGMAN, 2013, p. 85

¹³ Ibid. p. 18

representarem por ofício, eles podem compreender melhor o jogo de representações da existência.

A vida como teatro, a fé, o abandono do indivíduo frente ao abismo que o circunda: é desse material que são feitos os filmes de Ingmar Bergman. Esses temas articulam-se à biografia do diretor e às experiências de sua criação: a família religiosa, o pai pastor, a paisagem da Suécia. Baldwin chega mesmo a afirmar que “a paisagem da mente de Bergman era simplesmente a paisagem na qual ele havia crescido.”¹⁴ E Young dedicará todo seu livro a relacionar o espírito da abordagem bergmaniana ao seu país natal.

O silêncio de Deus e sua relação com o abismo que cerca os personagens de Bergman é a chave de interpretação de Jesse Kalin em seu livro **The Films of Ingmar Bergman**: nele o autor mapeia a relação entre o abandono de Deus e o abandono concreto, humano, buscando analisar a forma como esses filmes retratam a relação entre os personagens e um mundo exterior que, em diversos momentos, é insuficiente.

Já Hubert L. Cohen, outro comentarista do diretor, centra seu estudo no aspecto confessional e íntimo da obra de Bergman. Em seu **Ingmar Bergman: The Art of Confession**, o escritor estabelece relações entre os filmes e a biografia do cineasta, ressaltando principalmente a influência de suas mulheres e companheiras (muitas vezes atrizes com quem ele trabalhava) em suas obras.

Enquanto esses autores buscam interpretar a obra do diretor a partir de sua própria vida, país natal, ou de conceitos internos a ela, há alguns comentaristas que trazem ao universo de Bergman uma leitura externa. É o caso de Paisley Livingston que, em **Bergman, Cinema, Philosophy**, resgata o filósofo finlandês Eino Kaila, lido por Bergman durante a faculdade. Livingston identifica e analisa a influência de Kaila nos filmes *Morangos Silvestres* e *Sobre a Vida das Marionetes* e defende que o pensador seria uma chave essencial de compreensão para o cinema de Bergman.

1.2 Morangos Silvestres e O Sétimo Selo

Os dois filmes escolhidos para análise foram rodados em 1957, com poucos meses de distância. São as primeiras obras nas quais Bergman afinal teve total liberdade

¹⁴ BALDWIN in: SHARGEL (org.), 2007, p. 12

criativa e controle de sua produção e onde, pela primeira vez, seus temas aparecem desenvolvidos e expressos sem terem que se conformar a uma estrutura narrativa pré-estabelecida.

Sobre **O Sétimo Selo**, ele diz:

O Sétimo Selo é um dos filmes mais queridos para mim. Na verdade, eu não sei por que. Certamente está longe de ser perfeito. Eu tive que lidar com todo tipo de loucura e é possível detectar aqui e ali a pressa com que foi feito. Mas eu o considero coerente, forte e vital. Além disso, nesse filme eu cultivei apaixonadamente meu tema ao máximo.¹⁵

Morangos Silvestres é, também segundo Bergman, uma continuação desse processo, a sequência de um mergulho nele mesmo e nas questões, relacionadas a Deus, a sua mulher e a seus pais, que o afligiam na época.¹⁶

Alguns anos depois, entre 1961 e 1963, Bergman fez os filmes que ficariam posteriormente conhecidos como A Trilogia do Silêncio¹⁷, entretanto, esse tema, tanto do silêncio de Deus quanto do silêncio entre seres humanos, aparece expresso de forma mais verbal e didática nos filmes anteriores, entre eles os dois a serem analisados.

Ao selecionar dois longas do início da carreira autoral de Bergman, torna-se possível traçar o início de suas investigações temáticas e formais, o ponto em que a questão a respeito de Deus é formulada pela primeira vez. Gibson, que analisa essa problemática ao longo da carreira do diretor, identifica **O Sétimo Selo** como o filme em que a pergunta a respeito de Deus é formulada e **Morangos Silvestres** como o momento em que ela é enunciada.

A questão, como ela é colocada nos dois filmes, apresenta-se como uma indagação por sentido, pela possibilidade de misericórdia no mundo como ele é dado aos personagens.¹⁸ Essa é a mesma questão que Bergman se faz em diversos momentos de sua autobiografia¹⁹ e que se traduz em sua obra. Jesse Kalin²⁰, em seu livro a respeito de Bergman, estabelece um modelo de análise partindo dessa pergunta e chegando a uma possível resposta. Ele afirma que durante seus primeiros filmes enquanto autor,

¹⁵ BERGMAN, 2007, p. 235

¹⁶ Ibid. p. 22

¹⁷ **Através de um Espelho** (1961), **Luz de Inverno** (1963) e **O Silêncio** (1963)

¹⁸ KALIN, 2003, p. XIV

¹⁹ BERGMAN, 2013, p. 151

²⁰ Jesse Kalin é filósofo, professor adjunto da cadeira de Cinema e Filosofia da universidade de Vassar e seus principais trabalhos versam a respeito da filosofia moral nos cinemas escandinavo e japonês.

produzidos na década de 50 e entre os quais se encontram os filmes analisados, Bergman efetivamente desenvolveu narrativas em que uma resposta a sua pergunta poderia, de alguma maneira ser encontrada. Ao longo das décadas de 60 e 70, no entanto, essa resposta aparece cada vez mais como uma possibilidade não realizada, um arco que não chega a se completar. Dessa forma, a escolha de filmes da primeira fase do diretor permite investigar tanto a pergunta elaborada por Bergman como a resposta que ele indica.²¹

1.3 Análise Fílmica

Na introdução de seu livro, Paisley Livingston cita Stephen Mulhall, autor de **On Film-** uma análise filosófica de alguns filmes populares de ficção científica e referência no entendimento do cinema como filosofia:

Eu não olho para esses filmes como ilustrações úteis ou populares da visão e argumentos apropriadamente desenvolvidos por filósofos; Eu os vejo eles mesmo refletindo sobre e avaliando tais visões e argumentos, pensando séria e sistematicamente sobre elas exatamente da forma como os filósofos o fazem.²²

O que se destaca na abordagem de Mulhall é a adoção do filme como fonte do pensamento em si e a rejeição da abordagem que encara a obra cinematográfica como mera ilustração ou acessório a uma teoria desenvolvida externamente. Mulhall, e Livingston, advocam a análise do conteúdo expresso pelo filme segundo o que é comunicado pelo próprio filme.

Livingston afirma que: “o cinema pode contribuir para o questionamento filosófico em parte porque alguns cineastas empregam a mídia cinematográfica, assim como outros meios, para expressar ideias filosóficas.”²³ Ou seja: o cinema como meio de articulação da reflexão de um autor. Ele nota que nem todo cinema pode ser considerado como obra de um único autor ou a expressão de suas visões, mas há filmes, e entre eles os filmes de

²¹ KALIN, 2003, p. 29

²² MULHALL in: LIVINGSTON, 2014, Introduction: 5

²³ LIVINGSTON, 2014, 3:1

Ingmar Bergman, que nascem da expressão de uma visão individual e uma intenção de comunicar certas ideias e pensamentos.²⁴

Ainda que o próprio Livingston analise a influência de Eino Kaila nos filmes de Bergman, sua abordagem parte daquilo que está expresso nas próprias obras e ele investiga a intenção do diretor de exprimir através de seus longas as ideias de um escritor que o impressionou. Ele não busca ler os filmes através de Kaila, mas identificar os pontos em que sua filosofia transparece neles.

Bergman, em entrevistas e livros, sempre foi generoso em compartilhar a intenção com a qual buscou construir seus filmes e as questões que desejava explorar através deles. Seu trabalho nasce como uma forma de investigação e expressão do autor que busca, intencionalmente, articular perguntas, visões e teorias dentro dele. Bergman é um autor com questionamentos e visões, e sua obra são seus filmes, e embora ele possa ter sido influenciado por diversos outros artistas e pensadores (Strindberg e Ibsen são os casos mais notáveis) sua arte não existe como ilustração das ideias de um outro, mas das suas próprias.

Dessa forma, o trabalho de análise e a bibliografia de apoio escolhidas baseiam-se nessa premissa: a análise dos filmes de Ingmar Bergman a partir do que eles expressam e não através de uma leitura externa. O livro de Jesse Kalin e o sistema de análise proposto por ele serão adotados como suporte porque seu desenvolvimento se ancora em elementos identificados dentro da obra do cineasta, buscando trazer a tona os mecanismos pelos quais elas se comunicam; o corpo desse trabalho se centrará em analisar cinematograficamente os filmes selecionados e identificar como as questões propostas por Bergman, e identificadas por seus comentaristas, aparecem no tecido dos filmes, articulados em todos os seus componentes: roteiro, atuação, fotografia, decupagem, montagem, etc.

²⁴ Ibid. 3:3

2. Referencial Teórico

2.1 A Redução Metafísica

Bergman é, confessadamente, um cineasta obsessivo. Os principais temas de sua obra, o silêncio de Deus, a dificuldade dos relacionamentos, o desamparo do homem frente a sua própria mortalidade, se articulam como uma mesma pergunta primordial. Repetidas vezes, em mais de 60 filmes, Ingmar Bergman contou a mesma história: a história do ser humano face a si mesmo, forçado a olhar, sem disfarces, para o que realmente é e, principalmente, para o que foi em relação aos outros.

Em todos os seus filmes, algum personagem será colocado em julgamento e obrigado a desnudar-se, livrar-se de máscaras e artefatos e exhibir aquilo que possui de mais essencialmente humano, aquilo que possui de comum com todos nós. Bergman analisa a condição humana no que possui de mais básico e retira de seus personagens tudo aquilo que é supérfluo, no que Kalin chama de “redução metafísica”.

Ele afirma que, classicamente, a metafísica é um exame fundamental do ser em seu nível mais elementar, que revela os princípios mais básicos que o governam e comandam seu movimento, “uma ontologia que demonstrava a verdadeira estrutura do mundo”. Esses elementos são alcançados quando se retira tudo que não seja essencial e uma criação complexa é reduzida a seu esqueleto.²⁵

É exatamente isso que Bergman faz com seus personagens: os reduz a esqueletos de seres humanos, pessoas que devem olhar para seus princípios fundamentais e, portanto, obscuros. Nesses filmes, homens e mulheres olharão para dentro, desprezando toda a casca, ilusões e máscaras.

Para Woody Allen, Bergman “encontrou um jeito de mostrar a paisagem da alma”²⁶, radiografar a aparência de um interior humano, naquilo que possui de comum com todos os outros. Kalin usa o termo “geografia da alma” e em seu livro busca mapeá-la, identificando os pontos chaves da jornada a qual o cineasta submeterá seus personagens.

²⁵ KALIN, 2003, p. I

²⁶ ALLEN, in: BERGMAN, 2013, p. 5

Segundo o comentarista, a jornada humana no cinema de Ingmar Bergman é norteada por uma pergunta: a existência oferece ao homem algum tipo de sentido ou misericórdia? As experiências do sofrimento e da falta de sentido são fundamentais, pois é a partir delas que os personagens enxergam o mundo e sua jornada será sempre em busca de uma resposta e de uma justificativa para essa dor.

Ainda segundo Kalin:

o tema de Bergman não é outro além do mundo moral – nós mesmos como seres humanos no século vinte: o que é mais profundo, mais verdadeiro e mais essencial a nosso respeito e que sentido nós podemos encontrar para nossas vidas em face dessa verdade.²⁷

“Que sentido podemos encontrar para nossas vidas em face dessa verdade” é a verdadeira questão de Bergman: seu interesse é sobretudo pelos seres humanos em suas batalhas internas em busca de sentido, seus indivíduos são fraturados e perdidos e caminham em busca de algo que possa reorientá-los. Para o diretor, nesse retrato encontra-se algo essencial da própria humanidade, há algo compartilhado que ele busca acessar por seu cinema, como diz Kalin, ele reduz metafisicamente o ser humano.

Ao olhar para o homem de forma tão clínica e buscar aquilo que o orienta em primeiro lugar, Bergman identifica as relações interpessoais como ponto crucial. É sob esse prisma que o autor olha para suas criações e a pergunta moral que se instala então diz respeito justamente a isso: de que forma esse personagem foi capaz de se relacionar com os seres humanos a sua volta? É também essa a ótica que Kalin adota para analisar sua filmografia e, ao fazê-lo, ele identifica uma estrutura narrativa composta de cinco pontos principais e que se repete ao longo da obra analisada. Esses cinco pontos são: julgamento, abandono, paixão, virada, vergonha e visão. Segundo ele, esses cinco pontos representam o esqueleto a que a jornada humana é reduzida por Bergman e fornecem um quadro interpretativo para seu cinema.

A análise que se segue, dos filmes **Morangos Silvestres** e **O Sétimo Selo** faz uso do modelo interpretativo de Kalin, ainda que outras fontes sejam utilizadas, bem como, por vezes, a interpretação oferecida seja diferente daquela proposta inicialmente pelo autor.

²⁷ KALIN, 2003 p. I

Dentre os pontos propostos por Kalin, o conceito de Abandono será tomado como central, uma vez que a experiência do sofrimento aparece no cinema de Bergman como, primeiramente, uma experiência de abandono: é a experiência de ser abandonado, por pais, amantes, a Igreja e, principalmente Deus, que retira dos personagens o sentido que antes podiam ver no mundo e os coloca face a pergunta chave dessa análise.

2.2. Julgamento

Se o que Bergman retrata é a jornada de seres humanos através da paisagem de suas almas, é preciso que esse caminho possua um ponto de partida: em determinado momento de suas vidas, os personagens são obrigados a colocarem-se como objetos de julgamento diante de si mesmos. Suas vidas são colocadas como uma pergunta e é preciso julgar seu valor, segundo critérios que o personagem começará a enxergar. Kalin compara esse momento com colocar-se diante de Deus e esperar seu julgamento final²⁸, a partir daí descortina-se para o julgado um destino de redenção ou danação.

No entanto, ainda que o momento assuma dimensões teológicas e a metáfora bíblica seja adequada, Bergman fala de um tipo de julgamento terreno. O que está em questão é o comportamento do personagem nessa vida e nesse mundo e ele será colocado não diante de Deus, mas de si mesmo e de seus pares²⁹. Muitos dos personagens de Bergman buscam a Deus e chamam por ele sem sucesso, o momento de julgamento marca o início do abandono dessa busca: o que o personagem vê é sua existência terrena e passa a julgá-la segundo critérios terrenos.

Para tal, é preciso que ele seja capaz de enxergar-se sem artifícios, máscaras ou ilusões, o julgamento é, então, o momento em que esse ser humano perde suas defesas e disfarces e encontra-se nu diante de si mesmo, exposto em seu esqueleto essencial. Uma das metáforas mais comuns no cinema do diretor é o espelho: personagens colocam-se diante de seu reflexo em quase todos os filmes, como se fossem convidados a olharem para si mesmos. Às vezes o olhar é acurado, às vezes ele se perderá na vaidade e no narcisismo, às vezes, os espelhos de Bergman são embaçados.

²⁸ KALIN, 2003, p. 2

²⁹ “Nossas ilusões são retiradas, e nós ficamos nus diante de nós mesmos em um espelho que não faz concessões. O olho julgador de Deus é substituído pelo nosso próprio e tudo que nos resta é reconhecer o veredito.” Ibid. p. 3

Frequentemente, esse processo de julgamento é desencadeado por um encontro muito concreto com a mortalidade. Diante da morte, os personagens angustiam-se porque percebem suas existências como vazias e estéreis, ao confrontarem-se com o fim da vida, eles passam a perguntar qual foi seu valor, se deixam para trás algo válido. No confronto com a morte, os homens e mulheres retratados são obrigados a encarar-se, uma vez que já não há fuga possível, e a buscar consolo na ideia de que deixam para trás uma vida significativa.

O fim da vida também permite que ela seja vista como algo pronto, objetivo, já descolado daquele que a vive³⁰. A iminência da morte permite ao indivíduo enxergar sua vida de forma honesta porque o desimplica, ele é afinal capaz de admitir seus erros, pecados e falhas, uma vez que se coloca do lado de fora, nesse momento já não há nada a perder e o personagem pode, finalmente, não virar o rosto para seus próprios erros.

Porque o processo de autoanálise é sempre dolorido e colocará o ser julgado em contato com verdades sobre si mesmo que ele não quer encarar. A maior revelação desse momento diz respeito a forma como ele se relacionou com os outros: no reexame, o personagem pode enxergar sua frieza, indiferença e mesmo crueldade no trato daqueles que estava próximos de si. E é justamente esses relacionamentos que ditarão o valor da existência examinada.

Às vésperas de sua morte real, o personagem descobre que já estava morto. Ao fechar-se em si mesmo e tratar os outros com frieza e indiferença o que se consegue é uma “meia-vida”, ou, como diz Kalin:

o que vemos nessa nova luz não é apenas que falhamos em nossa vida, mas que nessa falha já estamos mortos: a vida, de alguma forma, nos deixou há muito tempo e nós apenas seguimos com seus fluxos – satisfeitos com nós mesmos, talvez, mas secretamente sozinhos e vazios³¹

O desespero nos filmes de Bergman não provém da mortalidade física, mas dessa morte do espírito³². Toda a jornada que se inicia após o momento de julgamento tem como objetivo restaurar a vida do espírito, reconquistar uma unidade antes da morte efetiva, na esperança de que essa reconquista possa preencher o momento da morte com sentido e misericórdia.

³⁰ “Assim, com nossas vidas aparentemente completas e sem futuro, nós podemos sair de nós mesmos e enxergar de uma forma mais objetiva”, Ibid. p. 3

³¹ Ibid. p. 4

³² Ibid, p. 4

Felizmente, para os personagens, enquanto a morte do corpo é irreparável, para o espírito há sempre uma segunda chance. Bergman oferece em seus filmes sempre a possibilidade de que seus personagens percebam que a vida que levam é apenas um tipo de vida e há outro caminho.³³ A possibilidade existe, contudo, nem sempre os envolvidos são capazes de vê-la, ainda assim, é ela que orienta a jornada narrativa que tem início a partir desse momento.

2.3. Abandono e Silêncio de Deus

Quando revisitam sua própria história, a experiência essencial encontrada pelos personagens é a do abandono. O abandono é onipresente na filmografia do diretor e vivido por seus indivíduos como a experiência essencial do sofrimento, é o momento de abandono que reorganiza o ser humano levando-o a fechar-se em si mesmo e acabar como o encontramos no momento do julgamento: morto em vida.

Se Bergman despe o ser humano do que é supérfluo e o reduz ao seu esqueleto essencial, algo profundamente estrutural é o impulso de buscar por sentido e conforto em algo que é externo a si mesmo. O primeiro momento em que isso é feito é, naturalmente, quando crianças buscam seus pais como fonte de amor, proteção e como aqueles capazes de organizar o universo em que vivem, ao se depararem com adultos narcisistas, autocentrados e indiferentes a elas, a experiência que se segue, a de ser abandonado, é de uma dor profunda e, mais que isso, de destruição de algo fundamental.

Filhos são abandonados por seus pais em praticamente todos os filmes de Bergman, mas esse não é o único abandono retratado: homens e mulheres se abandonam mutuamente, a Igreja abandona seus fiéis e, principalmente, Deus abandona suas criaturas.

O abandono de Deus, na verdade, coloca-se por baixo de todos esses outros exemplos. Há nos personagens de Bergman um abandono primordial por parte do divino, que lhes permitiu viver em um mundo tão repleto de sofrimento e tão carente de sentido. O abandono posterior, principalmente aquele entre pais e filhos, é um reflexo da negligência primeira, aquela de Deus em relação a suas criaturas. Deus não apenas

³³ “Nesse momento de julgamento, nossa vida como um *tipo* de vida, com seu próprio sentido e significado, é revelada. Nós vemos para onde ela está indo, como será se continuarmos como antes e como ela *pode* ser se agirmos diferente” Ibid. p. 4

permitiu que seus “filhos” vivessem em um mundo onde tudo que podem enxergar é crueldade, como parece eximir-se da responsabilidade, escondendo-se em sua divindade, completamente inacessível aos homens. Segundo Arthur Gibson, o silêncio de Deus nos filmes de Bergman não assume a proposição otimista do ateísmo racional, mas se manifesta em uma falta concreta, uma ausência palpável cujo resultado é a total falta de sentido.³⁴

É importante notar que o silêncio de Deus denota sua existência. Não se trata de uma ausência absoluta que poderia ser libertadora, mas de uma retirada que assume a face da indiferença e é vivida quase como uma crueldade ativa. Ainda segundo Gibson, se trata de uma ausência inicial que se desenvolve em uma presença aterrorizante, o silêncio de Deus, não o silêncio que prova que não há Deus³⁵. Dessa forma, o silêncio de Deus assume, para aquele que o vive, o aspecto de um abandono deliberado: Deus retirou-se, abandonando suas criaturas em mundo sem respostas.

Vernon Young identifica nas primeiras obras de Bergman, anteriores aos filmes que serão analisados, uma presença constante do Diabo, ou outras entidades demoníacas. O autor identifica a presença do demônio como uma saída tipicamente luterana a um Deus colocado como inescrutável³⁶. Em trabalhos posteriores essa presença desaparece, ainda assim, as entidades transcendentais que chegam a aparecer são sempre indiferentemente irônicas (como a Morte em **O Sétimo Selo**), cruéis (como as figuras de **A Hora do Lobo**) ou efetivamente monstruosas (o deus-aranha de **Através de um Espelho**) e diversos personagens bradam que, se Deus existe, ele é necessariamente frio e cruel, à semelhança do mundo que criou.

O espelhamento entre Deus e os pais é retirado da própria biografia do cineasta, em **A Lanterna Mágica**, ele diz: “a maior parte de nossa educação era baseada em conceitos como pecado, confissão, castigo, perdão e misericórdia, fatores concretos nas relações entre pais e filhos e com Deus.”³⁷ A relação que os personagens constroem com Deus na obra de Bergman é muito semelhante ao que ele conta de sua própria relação com o pai, um pastor luterano, nessa autobiografia. É clara, no universo bergmaniano, a

³⁴ GIBSON, 1969, p. 23

³⁵ Ibid. p. 12

³⁶ “Enquanto isso, incapaz de viver com a ausência de Deus, portanto com o Nada, ele a substituiu pela presença ativa de Satã [...] uma solução autenticamente Luterana”, YOUNG, 1971, p. 36

³⁷ BERGMAN, 2013, p. 21

relação intrínseca entre o relacionamento de pais e filhos e aquele que Deus estabelece com os homens.

Esses personagens são abandonados por instituições que deveriam ser sólidas, em que aprenderam, ou sentem intuitivamente, que poderiam confiar: a família, Deus, o amor. Quando essas instituições falham ocorre uma quebra do mundo, aquilo que era organizado deixa de fazer sentido e tudo torna-se instável e pouco confiável, o resultado é que o ser abandonado volte-se para si mesmo, a única coisa de que pode ter certeza. Kalin afirma:

As fontes de segurança [...] agora se revelam inadequadas. O amor e a fé depositados nela, foram mal colocados e o indivíduo é deixado sozinho, com apenas ele próprio em quem confiar.

Pode-se chamar o efeito desse abandono “a destruição da transcendência” [...], é o além de si que entra em colapso, seja ele Deus, o amor, os pais, ou o próprio mundo.³⁸

Se aquilo que é destruído é o além de si, é necessário encerrar-se em si mesmo e é assim que os personagens de Bergman constroem a posição isolada e autocentrada na qual se encontram no momento do julgamento. Além do fechamento em si mesmo, o ser abandonado constrói camadas de proteção e desprezo por aquilo que o machucou: o trabalho, a luxúria, a vaidade, a própria obsessão artística, são comportamentos que aparecem no cinema de Bergman como respostas ao abandono e defesa de um mundo que não parece oferecer nada além de sofrimento. O abandono nos deixa em um mundo que é “frio, estéril, sem conforto ou significado. Algo em nós morre e somos deixados para sofrer”.³⁹

A percepção do próprio abandono e da resposta a ele é um momento crucial do processo de julgamento: ao localizar sua ferida e a forma como respondeu a ela, o personagem também toma consciência daqueles que abandonou e da dor que isso causou a eles. Perceber o próprio abandono torna-se então mais do que uma visão da própria dor, é uma verdadeira corrente de sofrimento que esses personagens perpetuam. Tornados frios e distantes, eles tratam os próprios filhos, esposas, maridos, etc. como foram tratados, os pastores abandonados por Deus são incapazes de oferecer qualquer alento a seus fieis, que se sentem, por sua vez, abandonados pela Igreja.

³⁸ “KALIN, 2003 p. 6

³⁹ Ibid. p. 7

Bergman afirma que seus personagens vivem com “o medo que vem com a percepção de que não se é amado, a dor de não ser amado, a tentativa de esquecer que não se é amado”⁴⁰. O julgamento poderá dar início a uma nova vida, uma vida realmente e não uma meia-vida, se o ser julgado puder reconhecer em primeiro lugar a máscara que construiu para esconder seu sofrimento, e em seguida que causou a outros o mesmo sofrimento que sente. O autoexame só é eficiente quando pode gerar reconhecimento da própria dor e, a partir daí, empatia com a dor do outro.

A ideia da vida como um teatro e dos seres humanos como atores constantes sempre representando um papel e vestindo uma máscara é uma das mais presentes na filmografia de Ingmar Bergman. O momento de julgamento é justamente aquele em que os personagens são pegos no vão entre quem eles são e quem aparentam ser e são obrigados a olharem, agora sem disfarces, para seu eu verdadeiro⁴¹. Colocar-se diante do espelho é uma metáfora frequente nos filmes do diretor, assim como a impossibilidade de fazê-lo: espelhos quebrados, escurecidos, personagens virando o rosto.

É no abandono que reside o ponto chave da estrutura narrativa de Bergman: é ele que coloca em movimento o processo que torna os personagens quem são, seres tipicamente bergmanianos, e é sua consciência que abre as portas para a possibilidade de sentido e misericórdia.

Se no momento de julgamento o personagem coloca-se diante de um destino de redenção ou danação, é a sua capacidade de tomar consciência do abandono, o que sofreu e causou, que determinará qual delas lhe cabe. A consciência da dor e, principalmente, a possibilidade de enxergar o outro como um ser igual e reconhecer seu sofrimento preenchem esse tormento de sentido e o transformam em algo mais do que uma tortura estéril.

Kalin chamará esse momento de paixão⁴², pois a partir daí todo o caminho de dor existe como preâmbulo de uma ressurreição: é o sofrimento que permite a salvação dos personagens, é a dor que possibilita que se tornem seres humanos melhores.

⁴⁰ BERGMAN, 2007 p. 69

⁴¹ KALIN, 2003, p. 11

⁴² “O abandono e seu tormento subsequente são mais do que o simples sofrimento; são uma paixão, como a de Cristo, que termina em ressurreição.” Ibid. p. 11

A morte do corpo é para Bergman inevitável e moralmente neutra, seu julgamento recai sobre a morte do espírito e sobre a capacidade do morto em vida de reconhecer-se como tal. Nesse universo, em que o julgamento moral reside na capacidade de um ser humano de sair de si mesmo e voltar-se para o outro, o suicídio aparece como falha: o indivíduo que opta por matar-se nega qualquer outra possibilidade para sua existência e define o mundo como pura solidão e sofrimento, o suicida busca equiparar no corpo a morte de sua alma⁴³. Existem diversos personagens bergmanianos à beira do suicídio, no entanto, em momento algum ele chega a se concretizar, o diretor sempre intervém, a possibilidade de renascimento, mesmo que não alcançada, nunca sai de cena.

Imageticamente, o momento de consciência que transforma o sofrimento em paixão é representado pelo plano mais característico do cinema de Bergman: um rosto, sozinho em um enquadramento muito próximo, muitas vezes aumentado de forma a ocupar toda a tela. Esse plano é complementar àquele em o personagem se olha no espelho, agora o que vemos é apenas seu rosto sem máscaras, nu, e a transformação que começa a se operar no seu ser.

Ao colocar o sofrimento como paixão, Bergman reitera que o egoísmo e a crueldade não são parte integrantes da natureza humana, mas antes uma resposta ao abandono vivido⁴⁴. Embora a dor se coloque como parte da condição humana, ela não é vazia, mas sim parte de uma jornada que pode preenchê-la de significado.

2.4 Virada, Vergonha e Visão

Tanto Kalin quanto Woody Allen utilizam-se de metáforas espaciais para definir o cinema de Ingmar Bergman, falam em “geografia” e “paisagem” da alma. Essas metáforas indicam a forte orientação espacial dessas obras, a forma como o diretor espalha o interior de seus personagens no lugar físico onde se encontram.

Em diversos filmes, a jornada interna assume o caráter de uma jornada concreta; em **Através de um Espelho** os personagens emocionalmente isolados encontram-se em uma ilha; em **O Silêncio** a incomunicabilidade das irmãs é análoga à língua indecifrável do lugar onde se encontram.

⁴³ Ibid. p. 10

⁴⁴ Ibid. p. 8

Levando em conta essa relação intrínseca entre espaço interno e externo, Kalin define um eixo de virada que orienta “geograficamente” os personagens em sua jornada da alma.⁴⁵ Os personagens se movimentam em um eixo em que podem virar-se para os outros ou para si mesmo, aproximar-se de alguém ou fechar-se mais ainda no isolamento.

O primeiro movimento nesse eixo ocorre quando o personagem sai de si pela primeira vez e enfrenta o já citado abandono. A partir desse momento ele se voltará cada vez mais para dentro de si mesmo e para longe dos outros, até que o momento de julgamento o obrigue a enxergar o eixo e virar-se. Virar-se para o outro, apesar da decepção inicial e da vontade de permanecer encerrado em si mesmo, é o que dá início a nova possibilidade de vida e transforma o sofrimento em paixão.

Entretanto, assim como rejeitam olharem-se no espelho e precisam que o julgamento seja inescapável para aceitá-lo, também os personagens evitam a virada. Em primeiro lugar, porque o abandono inicial não é algo pontual e passageiro, mas uma ferida⁴⁶, algo que junto com a destruição da transcendência traz a consciência da possibilidade de queda. O abandono modela toda a percepção de mundo daquele que o sofre.

Virar-se significa então correr o risco de uma segunda decepção, buscar o outro com a plena consciência de que a resposta pode ser apenas silêncio. Para Kalin, é necessário ser capaz de um amor “após a queda”:

[...] um amor que inegavelmente carrega as marcas do abandono que o precedeu, que lembra e ainda assim o atravessa, que não tem ilusões acerca de si mesmo, um amor “após a queda”⁴⁷

Há algo mais que torna esse movimento tão difícil: ao perceber o ciclo de abandono e a dor que causou como resposta ao sofrimento que viveu, o personagem pode enxergar os seres humanos como essencialmente iguais.⁴⁸ Se Bergman está reduzindo o ser humano metafisicamente, o que emerge é aquilo que lhe é essencial e, portanto, comum. Assim como a dor do abandono é algo intrinsecamente humano e

⁴⁵ Ibid. p. 12

⁴⁶ “O abandono não é algo que apenas acontece e sai de nossas vidas, se curando como uma febre ou um corte. Uma ferida espiritual tão profunda requer uma resposta não apenas a sua causa particular, mas a natureza de nossas vidas e ao mundo em si.”, Ibid. p. 8

⁴⁷ Ibid. p. 12

⁴⁸ Ibid. p. 14

presente na experiência de todos, também o é a capacidade de abandonar, ser indiferente e fazer sofrer. O personagem que olhou-se no espelho conhece seus pecados e suas falhas e sabe que elas também estão presentes na pessoa por quem desejam ser amados.

Ao virar-se para alguém, estabelecemos um jogo de espelhos em que se reflete nossa condição de seres abandonados, repletos de falhar, erros e vulnerabilidade. Para que isso se estabeleça, é fundamental que as máscaras tenham sido retiradas e aquele que se volta esteja realmente despido de seus artifícios e disfarces. Em muitos filmes, personagens chegarão a se virar para o outro, mas são incapazes de fazê-lo estando completamente expostos, carregam algum tipo de defesa que torna impossível o verdadeiro contato: é o caso do bispo Vergerus em **Fanny e Alexander**. Em outros, alguém desnuda-se para alguém que se recusa a tirar a máscara, como em **Persona**.

Dessa maneira, virar-se verdadeiramente significa retornar à posição de abandono, lembrar da primeira decepção e resignar-se, aceitá-la para que seja possível tentar um novo contato. Para alcançar algum sentido e alguma misericórdia, o personagem bergmaniano deve transcender sua própria dor e, sobretudo, abandonar o egoísmo. Virar-se significa se expor enquanto um ser incompleto e que precisa de contato, mas é também enxergar o outro como tal, dar a ele o que necessita ao invés de tentar apenas tampar a própria ferida.

Essa é, afinal, a pergunta moral do universo do cineasta: esse ser humano é capaz de sair de si mesmo, abandonar a própria dor e enxergar as necessidades alheias? Estabelecer um contato verdadeiro e não egoísta? A pergunta que responde ao julgamento colocado no início e cuja resposta envia o personagem ao inferno ou a salvação parece ser: “foram capazes de amar?” Foram capazes de ser diferente do que foram com eles?

Essa pergunta é tão fundamental porque, para Bergman, é apenas no contato com o outro que o ser humano pode existir plenamente, fora da angústia de uma morte em vida. O cineasta diz:

A maior parte das pessoas nesses [...] filmes está morta, completamente morta. Eles não sabem como amar ou como sentir alguma emoção. Elas estão perdidas porque não conseguem alcançar ninguém fora delas mesmas⁴⁹

⁴⁹ BERGMAN in: SHARGEL (org.), 2007, p. 45

Virar-se significa assim ser capaz de caminhar na direção do sentido e da misericórdia.

Se sair de si mesmo e voltar-se para o outro é tão difícil, se os personagens resistem tão fortemente a reconhecerem seus próprios erros e mudarem suas vidas, o que, finalmente, os impulsiona?

Para Kalin, são dois aspectos: a repugnância causada pelo reconhecimento dos próprios erros e a visão de algo melhor.⁵⁰ Ao olharem para si mesmos e verem a forma como se comportaram, os personagens são acometidos de um forte sentimento de repugnância, nojo e, finalmente, vergonha. A repugnância se transforma em vergonha quando se combina com a consciência de terem falhado, de não terem tentado ser o melhor que poderiam ser.

Dessa forma a vergonha “projeta um ideal do que deveria ser, de algo que deve ser buscado e atingido por que é notavelmente melhor e mais necessário.”⁵¹ Kalin diz ainda: “ver a falha da vida como, de alguma maneira, sua própria falha, faz com que alguém acorde novamente para aqueles com quem realmente se importa e ama.”⁵²

A vergonha é responsável pela percepção de que não é apenas o mundo que é frio, cruel e causador de sofrimento, mas nós mesmos também. O sentimento de vergonha é aquele que finalmente empurrará o personagem para fora do ciclo de abandono.

A vergonha tem como contraparte no cinema de Bergman a humilhação, mas enquanto a primeira consiste em um movimento interno, proveniente de um autojulgamento, a segunda vem de fora: o personagem é perseguido por um agente externo, acuado e exposto em suas falhas. . A humilhação, especialmente nos primeiros filmes do cineasta, pode ser benéfica: a exposição retira as máscaras e expõe o personagem em sua vulnerabilidade, deixando-o finalmente acessível ao toque do outro. Por outro lado, ela também pode levá-lo mais para dentro de si mesmo, para fora do mundo e para longe do que o persegue e humilha.

Para Hubert L. Cohen, “obviamente, a humilhação é a arma/ferramenta perfeita e natural para um artista cujo tema principal é o narcisismo”.⁵³ Ele afirma que,

⁵⁰ KALIN, 2003, p. 16

⁵¹ Ibid. p. 18

⁵² Ibid. p. 19

⁵³ COHEN, Hubert L, 1993, p. 114

especialmente nas comédias de Bergman, antes que o protagonista possa ser reunido com aquele que ama e que o fará feliz, sendo arrancado do deserto emocional, é preciso que seu orgulho e dignidade sejam sacrificados⁵⁴. Despir o personagem desses bens ajuda-o a se ver como realmente é, sem enganos ou ilusões e a poder buscar seu interlocutor com mais honestidade.

A humilhação também está presente nas tragédias do diretor, mas nesse caso é mais provável que ela seja vivida como um sofrimento duro demais, que empurra o personagem mais para dentro de si e para longe do mundo que o persegue. É em **Noites de Circo**, uma tragicomédia, que a humilhação é mais evidente e onde melhor cumpre seu papel revelador.

Em muitos dos filmes de Bergman a mudança de atitude por parte dos personagens requer um sacrifício: em seus primeiros filmes, ainda mais próximos de uma tradição melodramática, uma jovem será literalmente sacrificada para que um homem narcisista, com quem ela estava envolvida, possa perceber seu próprio narcisismo. Nas comédias o orgulho e a dignidade de um egocêntrico servem essa função e portanto a humilhação assume um papel central.

Entretanto, a transformação dos personagens através da vergonha oferece um empecilho: especialmente nos filmes produzidos a partir de 1960, Bergman passa a representar o mundo, e não apenas o comportamento individual, como vergonhoso. Há em seu cinema uma relação intrínseca entre modernidade e esvaziamento de sentido: de todos os filmes que oferecem uma saída verdadeiramente otimista, apenas **Morangos Silvestres** é situado na contemporaneidade, todos os outros são alocados na Idade Média ou no início do século XX, um passado distante ainda não contaminado. Nos filmes dos anos 60 e 70 o contexto externo passa a ser cada vez mais significativo e cenários de guerra (**Vergonha**, **O Silêncio**) e ditadura (**O Ovo da Serpente**) aparecem.

Se o mundo todo é vergonhoso, ou se o contexto empurra o personagem para ações vergonhosas, então a repugnância que sente em relação a si próprio, e a autoconsciência proveniente dela, enfraquecem. Cada vez mais os personagens sofrem humilhações estéreis, que acabam por isolá-los ainda mais e o mundo assume um caráter hostil e predatório. Nesse universo essencialmente repugnante, Deus passa a ser

⁵⁴ Ibid. p. 113

visto como seu igual, uma vez que é seu criador e assume finalmente a aparência do deus-aranha visto por Karin em *Através de um Espelho*.⁵⁵

Fica claro nesses filmes que a vergonha sozinha não basta para reorientar o personagem, é necessário que além de rejeitar suas atitudes ele vislumbre uma nova possibilidade. Se a vergonha advém da consciência de falha, então é preciso enxergar o ideal com o qual se falhou.

É esse vislumbre de uma nova possibilidade, ao qual Kalin dá o nome de visão, o responsável por mover os personagens em uma direção melhor. No entanto, essa percepção é sempre extremamente frágil e fugidia, tão sutil que muitas vezes passa despercebida pelo protagonista.

Muitas vezes, essa visão ocorre em um sonho, ou recordação, que reforça seu caráter ambíguo e coloca em questão sua viabilidade no mundo real. Kalin diz:

essas experiências são, talvez, os elementos mais frágeis e efêmeros nos filmes de Bergman e normalmente ocorrem na forma ambígua de memórias, sonhos, visões ou histórias (ambíguas porque podem ser suspeitas como ficcionalizações).⁵⁶

Os momentos de visão possuem sempre uma aura mágica, como algo que ocorre fora do tempo e da esfera mundana, uma revelação que precisa ser percebida pelo personagem, mas nem sempre o é. Bergman torna o momento mais claro para seu espectador do que para os envolvidos, criando filmes cuja narrativa reside justamente na incapacidade de alguém em sair de si mesmo e ver aquilo que, para nós, se coloca tão claramente diante dele.

Para enxergar o que lhe é dado, é preciso que o personagem tenha sido realmente capaz de sair de si mesmo e perceber aqueles a sua volta como seres humanos iguais, com falhas, pecados e fraquezas, é preciso que ele tenha realmente feito um movimento para fora. Sair de si mesmo significa abandonar a própria ferida e olhar para além do próprio abandono, o que muitas vezes inclui abandonar a pergunta a respeito de Deus e seu silêncio.

⁵⁵ “Eu sustento que qualquer concepção de um deus divino criada por seres humanos deve ser monstruosa, um monstro de duas faces ou, como Karin coloca, um deus-aranha” BERGMAN, 2007, p. 238

⁵⁶ KALIN, 2003, p. 22

Se o silêncio de Deus é vivido como abandono, e a maior parte dos personagens às voltas com essa questão sente esse abandono como pessoal, então para encontrar algum sentido e alguma misericórdia, que para Bergman encontram-se apenas no amor, é preciso que o personagem abandone essa questão. O diretor chega a afirmar que “nós somos salvos não por Deus, mas pelo amor. Isso é o melhor que podemos esperar.”⁵⁷ Mas para tal é preciso ser capaz de procurar a salvação onde ela pode realmente estar.

Mesmo em seus momentos mais pessimistas, Bergman nunca nega a seus personagens a possibilidade de sentido e mudança, mas torna-os incapaz de ver. A verdadeira tragédia do mundo, para o diretor, não reside na impossibilidade de amor, mas em nossa incapacidade de enxergar. Na metáfora da vida como teatro, tão cara ao cineasta, sempre são oferecidas duas narrativas, mas nem sempre é possível fazer a escolha pelo melhor delas. É isso que torna tão frágeis esses momentos de visão: se tratam de vislumbres, não de certezas.

Contudo, se essa outra possibilidade não fosse real, não haveria lugar para a vergonha em nossas vidas.⁵⁸ Se a vergonha surge como a consciência da falha em relação a um ideal, é preciso que esse ideal exista. E o ideal é um lugar fora do ciclo de abandono e sofrimento, um lugar onde a conexão e o contato são possíveis e o amor preenche a existência antes tão vazia. Para Gibson, ao afirmar que Deus e, portanto o sentido, deixaram a vida do homem moderno, o que Bergman afirma é sua essencial falta de amor.⁵⁹

E esse sentido é igualmente restaurado pela presença do amor. “O que acontece nesses ‘espaços encantados’ é sempre alguma forma de compartilhar a vida juntos, de apoiar e cuidar um do outro”⁶⁰. A procura por Deus e o rancor com seu silêncio são, nesse universo, profundamente egoístas e, portanto, incapazes de oferecer resposta. A única chance de sentido que esses personagens possuem está em transcender o próprio abandono, inclusive o abandono por Deus, e buscar um outro ser humano, no presente e no concreto.

⁵⁷ BERGMAN, in: SHARGEL, 2007, p. 45

⁵⁸ KALIN, 2003, p. 22

⁵⁹ “Mas o fio e o tema geral é simplesmente a falta de amor [...], Bergman está nos dizendo [...] que a falta de amor é igualmente típica desse mesmo homem moderno”, GIBSON, 1969 p. 42

⁶⁰ KALIN, 2003, p. 25

2.5. A Imanência da Salvação

Ainda que a busca por Deus se mostre infrutífera nos filmes de Bergman, eles não estão desprovidos de sacralidade. O próprio diretor afirma: “Eu imbuí esses personagens [...] com algo que era muito importante para mim: o conceito de sacralidade do ser humano.”⁶¹

Há uma salvação, mas ela é deslocada para o terreno. O único ser transcendente a aparecer em sua filmografia (e que não se trata de alguma alucinação ou pesadelo) é a Morte de **O Sétimo Selo** e ela é categórica ao afirmar que não possui respostas. Bergman chega mesmo a dizer: “eu acredito que um ser humano carrega sua própria sacralidade, que está nos domínios da terra; não existem explicações de outro mundo.”⁶²

Não existem explicações de outro mundo, todas as respostas encontram-se na terra e nos seres humanos. Segundo Gibson, embora os filmes iniciem com a pergunta “Deus está aí?” eles se encerram com a resposta “Não, agora ele está aqui!”⁶³. Mas Deus não está aqui porque finalmente se manifesta e sim porque a experiência de sentido e plenitude que deveria emanar dele encontra-se aqui.

A busca desses personagens por Deus nasce de uma experiência de abandono e da subsequente percepção de que o mundo é permeado de sofrimento, dor e incompreensão. Um mundo que permite uma experiência de falta de sentido tão profunda só pode ser um mundo abandonado e o Deus que o criou para o abandono no mínimo indiferente, mas em última instância efetivamente cruel. O Deus que os homens de Bergman podem ver só pode ser um deus-aranha.

Entretanto, ao serem confrontados com a própria mortalidade e, conseqüentemente, com a própria existência, esses personagens podem se ver como parte desse mundo, não vítima isolada. A consciência da própria responsabilidade torna possível o deslocamento da queixa: de um outro cruel, ou um Deus indiferente sobre o qual não se tem controle, para uma estrutura da qual o personagem é participante e sobre a qual pode agir. Essa mudança é crucial: se a responsabilidade pelo mal no mundo não está na transcendência, também sua solução pode ser encontrada aqui.

A visão que Bergman oferece é uma de amor e sentido e, principalmente, de salvação. Kalin também afirma que na imagem oferecida pelo diretor está uma imagem

⁶¹ BERGMAN, 2007, p. 238

⁶² Ibid. p. 238

⁶³ GIBSON, 1969, p. 14

de paraíso terrestre e salvação.⁶⁴ É digno de nota que frequentemente esse momento de visão ocorre em uma refeição, quase sempre ao ar livre, em que indivíduos partilham o que têm e convivem harmonicamente entre si e com a natureza ao seu redor. Outro símbolo frequente são os morangos silvestres: presentes em muitas dessas refeições de comunhão, os morangos aparecem como representação daquilo que é dado de graça, símbolos da possibilidade de bondade e altruísmo no mundo.

Dessa forma estabelece-se os conceitos chaves da análise que se segue: o cinema de Ingmar Bergman como uma redução metafísica, um estudo do ser humano no que ele possui de mais essencial e comum; o arco narrativo proposto por Kalin, com seus cinco pontos que evidenciam a jornada da alma proposta pelo diretor; o silêncio de Deus como abandono; a salvação na imanência, a possibilidade de sentido e resposta no amor e nas relações humanas.

⁶⁴ KALIN, 2003, p. 29

3. Análise Fílmica

3.1 Morangos Silvestres

3.1.1 Sinopse

Isak Borg é um médico idoso que vive em Estocolmo com sua criada de muitos anos. Ao longo de sua vida, ele acabou isolando-se: sua mulher está morta há muito tempo, sua relação com o filho é distante, ele tem poucos amigos e quase nenhum relacionamento próximo.

Ao completar 50 anos de exercício da carreira, ele deve retornar a Lund, sua cidade natal, para receber uma homenagem. Na manhã de sua viagem, Borg tem um sonho que lhe parece anunciar sua morte, perturbado, ele decide não tomar o avião e empreender o trajeto de carro. Marianne, sua nora que vem se hospedando em sua casa após uma briga com o marido, Evald, pede para acompanhá-lo e ambos iniciam então a viagem entre Estocolmo e Lund.

Durante o trajeto, Marianne revela o motivo de sua briga com Evald e Isak a leva para conhecer a casa de sua infância. Aos poucos, os dois passam a estabelecer um vínculo afetivo e de confidências e Isak começa a sair de sua casca de isolamento. Ao pararem na casa onde Borg passava os verões na adolescência, os personagens encontram Sara, uma jovem que viaja com dois amigos e se junta a eles, transformando a viagem do protagonista a Lund em uma viagem para fora de si mesmo.

Em **Imagens**, Bergman relembra que durante a concepção de **Morangos Silvestres** ele se encontrava em um período de intenso conflito com seus pais: ele e o pai não se falavam e com a mãe a relação era permeada por fantasmas, ressentimentos e rancores. Essa situação, ele conta, foi um dos motores do filme, cujo cerne é a relação entre pais e filhos.⁶⁵

Bergman cita ainda sua relação com Victor Sjöström: **Morangos Silvestres** é, ele admite, o menos seu de todos os seus filmes, ele é tanto uma obra de Sjöström quanto de Bergman. Segundo o cineasta, o ator infundiu seu personagem com toda sua “dor, misantropia, brutalidade, arrependimento, medo, solidão, frieza, calor, dureza e

⁶⁵ BERGMAN, 2007, p. 17

tédio”⁶⁶ sentimentos que guiam a experiência do protagonista e espectador de **Morangos Silvestres**.

Para Kalin, **Morangos Silvestres** é “um drama de renascimento (misericórdia e significado) através da reapropriação e substituição daquilo que foi perdido”⁶⁷.

3.1.2 O primeiro sonho

A primeira imagem que temos, assim que o filme começa, é Isak Borg sentado em sua mesa de trabalho com um cachorro aos seus pés. A atmosfera geral é de recolhimento: o quarto é redondo, fechado em si mesmo, coberto de livros e tapetes que formam um ambiente acolhedor, mas solitário.

O protagonista inicia sua narração em off, na qual afirma que afastou-se voluntariamente de toda vida social. Sua velhice, ele diz, tornou-se solitária. Nessa frase, a câmera aproxima-se de seu rosto, que apresenta uma expressão contemplativa e um tanto triste. Borg conta ainda que mergulhou em seu trabalho, uma das saídas comuns para os personagens de Bergman: o trabalho permite um tipo de satisfação autossuficiente e narcisista, preenchendo o isolamento que de outra forma se tornaria tedioso.⁶⁸

Borg apresenta seu filho, Evald, que podemos ver em um retrato: o rosto sério, acusador, ao lado de um retrato de Marianne, sua esposa, que aparece calorosa e sorridente. Na foto em que ambos aparecem juntos, novamente Evald olha acusadoramente, para o pai e o espectador, enquanto Marianne se volta para ele com suavidade e amor.

Kalin identifica no filme um “eixo de virada”: o movimento dos personagens de voltarem-se, emocionalmente, um para o outro, ou para dentro de si mesmos, é refletida no eixo de seus olhares. Os rostos, que no cinema de Bergman aparecem com frequência em primeiro plano, dando às emoções e aos movimentos internos o lugar central da narrativa cinematográfica, olham para o interlocutor ou para longe dele, de acordo com o movimento emocional daquele que olha.⁶⁹

⁶⁶ Ibid. p. 24

⁶⁷ KALIN, 2003, p. 57

⁶⁸ Ibid. p. 09

⁶⁹ Ibid. p. 73

Nesse primeiro retrato de Marianne e Evald já podemos identificar esse “eixo de virada” e a dinâmica emocional do casal: ela olha para ele, mas ele olha acusadoramente para aquele que julga responsável por seu sofrimento. Aparecem ainda fotografias da mãe do personagem e Karin, sua esposa falecida há muitos anos.

O protagonista é interrompido pela empregada, que entra no quarto e o chama para jantar. É importante notar que, embora trabalhe para ele há muitos anos, vivendo sob o mesmo teto, Borg não a apresenta pelo nome, não estabelece qualquer vínculo pessoal com ela nesse momento.

O espectador nota então que a narração era um relato escrito que vinha sendo composto pelo personagem: ao ser chamado, ele solta uma caneta e arruma um maço de páginas. A frase seguinte marca o tempo dessa apresentação: “Meu nome é Eberhard Isak Borg, e tenho 78 anos. Amanhã, receberei o Título Honorário na Catedral de Lund.”⁷⁰

É apenas após essa introdução que os créditos do filme aparecem e a narrativa de **Morangos Silvestres** efetivamente começa.

O primeiro plano traz Isak Borg dormindo, seu rosto iluminado por um foco de luz enquanto o resto da tela permanece escuro. Seu sono é agitado, perturbado, ele revira o rosto tenso de um lado para o outro. A reminiscência segue e informa que na noite de primeiro de junho, o protagonista teve um sonho estranho.

A narração conta: “Sonhei que durante minha caminhada matinal, eu me perdi numa parte desconhecida da cidade... com ruas desertas e casas em ruínas”⁷¹. Na imagem, vê-se Isak Borg entrar em campo, vestido de preto e usando um chapéu também preto, sua silhueta escurecida, enquanto atrás o cenário é iluminado por um branco ofuscante. Ele olha para os lados, confuso, e caminha para o fundo do cenário, sua imagem ganhando contornos mais nítidos.

“O ambiente ensolarado e macabro, sem qualquer calor e a ausência de todo som ambiente criam a impressão de que Isak está na cidade dos mortos-vivos, desconectado do mundo.”⁷²

Acima da porta de uma loja, ele vê um relógio sem ponteiros. Perturbado, busca seu relógio de bolso e percebe que também ele não possui ponteiros. O protagonista

⁷⁰ MORANGOS Silvestres. Direção: Ingmar Bergman; Versátil; 1 dvd; 00:02:06

⁷¹ Ibid. 00:03:50

⁷² COHEN, 1993, p. 136

assusta-se e ouve-se um som ritmado, denso, como batidas do coração em um estetoscópio. O som que parece ser o coração acelerado de Isak também se assemelha ao tic-tac de um relógio, o som incômodo que indica o tempo que passa. Os relógios, no entanto, não possuem ponteiros, já não há mais tempo.

Borg então caminha, absolutamente sozinho, pela rua. O próximo plano é um close de seu rosto onde se inverte o jogo de cores: o personagem encontra-se iluminado, enquanto o resto é escuridão. O super-close de um rosto é uma das escolhas estéticas mais características de Bergman, um recurso estilístico útil para um diretor cujo campo de investigação são as emoções humanas⁷³.

Nesse momento o ator está virado de perfil, olhando para longe do espectador, daquele que busca compreendê-lo. Mas em seguida vira-se e a câmera assume seu olhar: vemos novamente a rua, mas dessa vez ela tem uma gama de cinzas.

Após esse breve alívio, o cenário volta ao alto contraste e o protagonista enxerga um homem de sobretudo e chapéu virado de costas. Ele tenta se aproximar, estabelecer algum contato, mas esse homem não possui olhos e sua boca está grudada. Nenhuma comunicação é possível⁷⁴. Logo em seguida, o homem cai no chão, parece desaparecer e de sua roupa sai um líquido escuro. Sangue, ou decomposição são imagens possíveis.

Nesse momento Isak Borg escuta o badalar de um relógio, há tempo afinal e é hora de alguma coisa. Ele olha pela esquina, de onde vem uma carruagem toda negra. Ao passar pelo personagem, a carruagem enrosca em um poste, sua roda se solta e o objeto que carrega, um caixão, escorrega para fora. Há um braço para fora da tampa, e Isak aproxima-se para ver, o braço agarra o seu e faz esforço para içar-se para fora. Ao fazê-lo, o protagonista pode ver: é ele mesmo dentro do caixão.

É clara a influência expressionista nessa sequência e o expressionismo busca pela deformação dos cenários e da estética, criar uma atmosfera de pesadelo que revele os medos profundos de seus personagens. O primeiro pesadelo de Isak Borg lhe revela sua solidão, sua incomunicabilidade e sua morte. Contudo, após enxergar a si mesmo dentro de um caixão, ele acorda e olha em seu despertador: ele tem ponteiros e funciona, Isak Borg ainda está vivo, ainda há tempo.⁷⁵

⁷³ “De todas as técnicas que Bergman emprega, o close-up, é claro, e especialmente o ultradramático e gigante close-up, é sua assinatura mais reconhecível.” Ibid. p. 79

⁷⁴ Ibid. p. 136

⁷⁵ KALIN, 2003, p. 69

Segundo Kalin, “tecida nessas histórias [em **Morangos Silvestres** e **O Sétimo Selo**] está o tema das duas mortes. A primeira é a do espírito, que ocorre após o primeiro abandono e a destruição do transcendente, e é a mais mortal.”⁷⁶ O sonho anuncia duas coisas a Isak Borg: sua morte iminente e seu encarceramento em si mesmo. O personagem começa a perceber que sua vida não se alongará muito mais, mas que, pior que isso, em espírito, ele já está morto.⁷⁷

Sobre o prêmio que Borg irá receber, Kalin diz:

Esse não é um prêmio honorário mas ocorre normalmente ‘no quinquagésimo aniversário da formatura da universidade’(ver Gado, p. 212). Isso sugere tanto que a honra está em viver por tanto tempo quanto que, talvez, que qualquer vida assim seria naturalmente valiosa⁷⁸

Na manhã em que irá receber esse prêmio, após um sonho em que se vê dentro de um caixão, Isak Borg é obrigado a se perguntar: minha vida valeu a pena? O que é essa vida que deixarei para trás em um futuro próximo?

Após abrir a janela e contemplar o mundo lá fora por alguns segundos, Isak veste apressado seu robe e anuncia a sua criada Agda (é a primeira vez que seu nome é dito) que irá viajar de carro. Segue-se um diálogo em que Agda ganha contornos como uma personagem significativa, não apenas uma empregada. Agda ofende-se com a decisão do patrão de ir de carro, desconsiderando todo o planejamento que ela teve que fazer e ameaça que, caso ele mantenha sua decisão, ela não irá, embora tenha afirmado um pouco antes que passou o ano todo esperando para ver o doutor receber seu título. Borg não se afeta, o orgulho ferido de Agda não o toca e ele repete friamente sua decisão. É da boca da personagem que ouvimos pela primeira vez que o protagonista é um “velho egoísta que só pensa em si mesmo e esquece dos que o serviram lealmente por 40 anos.”⁷⁹

Entretanto, apesar da aparente desconsideração de Borg para com Agda, a viagem se faz necessária para que a pergunta colocada pelo primeiro sonho possa ser explorada. O personagem colocou-se em lugar de julgamento, voltou os olhos para si

⁷⁶ Ibid. p 57

⁷⁷ Ibid. p. 212

⁷⁸ Ibid. p. 212

⁷⁹ MORANGOS Silvestres. Direção: Ingmar Bergman; Versátil; 1 dvd; 00:07:14

mesmo, agora é preciso ouvir as acusações e para isso é preciso olhar para trás, rememorar a vida que será celebrada ao fim do dia. Nas palavras de Cohen: “o pesadelo faz com que ele quisesse fazer um desvio em direção ao passado para tentar entender o que seu inconsciente está lhe dizendo.”⁸⁰

Isak Borg já começou a acordar para sua indiferença, aquela que é sua “falha trágica”⁸¹: quando Agda se levanta, começa a arrumar sua mala e lhe oferece torradas, ele sorri e tenta ser gentil com ela. É um sorriso carinhoso e podemos ver que a empregada se importa com ele, ainda assim, ela o ignora e segue em silêncio para cozinha. Suas palavras gentis não são ouvidas, ou levadas em conta.

Quando sua criada sai, o protagonista murmura: “Título honorário, que estupidez. Deveria receber o título de idiota honorário.”⁸² Ele sabe que sua vida não merece ser premiada. Por outro lado, ele afirma “não faria mal a uma mosca”⁸³ mostrando-se totalmente ignorante do mal que causou a sua volta por sua frieza e indiferença.

Na mesa do café da manhã, Isak segue tentando ser gentil com Agda e sendo recebido com frieza. Porque não pode ver como se comportou com ela ao longo dos anos, ele se surpreende. Marianne entra em cena pela primeira vez nesse momento, ela sai de seu quarto e pergunta se, já que o sogro irá para Lund de carro, ela poderia ir junto. Ela está decidida, firmemente, a voltar para o marido.

3.1.3 Os Morangos Silvestres

No carro, ambos olham para frente e, mesmo quando Isak se volta para Marianne e fala com ela, a moça segue olhando para frente. A primeira interação entre os dois viajantes é ríspida: ele pede que ela não fume no carro, pois odeia cigarros, e ela responde friamente que se esqueceu. Ele segue falando sobre leis contra cigarros, ignorando a possível ofensa que causa a Marianne, cujo rosto expressa irritação e impaciência.

Isak Borg mostra-se ainda mais desagradável ao mencionar que os vícios para as mulheres seriam “chorar, engravidar e ficar fofocando”⁸⁴. Marianne se mostra espirituosa e pergunta ao sogro quantos ele tem, com um sorriso irônico. Borg percebe a manobra e afirma que sabe que ela não gosta dele, não há necessidade de fingimentos,

⁸⁰ COHEN, 1993, p. 138

⁸¹ YOUNG, 1971, p. 161

⁸² MORANGOS Silvestres. Direção: Ingmar Bergman; Versátil; 1 dvd; 00:08:12

⁸³ Ibid. 00:08:36

⁸⁴ Ibid. 00:14:09

ao que ela afirma “eu te conheço apenas como sogro”⁸⁵. Ele pergunta por que ela decidiu voltar, e ela responde que por um impulso, então Isak afirma que ele e Evald são parecidos, respeitam certos princípios e Marianne concorda. É a primeira menção ao filho e àquilo que ele herdou do pai: os princípios, é o que Borg afirma, mas o espectador pode desconfiar de que também a dureza e a indiferença foram passadas para frente.

Durante essa conversa, ambos os personagens olham para frente, nunca um para o outro e o espaço entre eles é claro e enorme. Borg menciona um empréstimo que fez ao filho e que Marianne pensa que deveria ser perdoado, uma vez que ele é rico e não precisa do dinheiro, mas que, por honra, pai e filho querem quitar. “Sei que Evald me respeita”, afirma o protagonista, “talvez, mas também o odeia”, diz Marianne.⁸⁶

Essa fala é a segunda acusação e a primeira verdadeiramente dolorida no julgamento de Isak Borg. A câmera aproxima-se de seu rosto em um super-close que exprime dor e espanto. No plano seguinte, Marianne olha para fora, ainda mais distante do homem ao seu lado.⁸⁷ Mas Isak abre uma brecha e pergunta à nora o que ela tem contra ele, afirmando que deseja uma resposta sincera. “É um velho egoísta” é a primeira coisa que ela diz, “não tem consideração e só ouve a si mesmo[...]apesar de ser chamado de grande amigo da humanidade.”⁸⁸

Após essa fala, a câmera aproxima-se do rosto de Marianne e ela deixa de fazer acusações para ferir o sogro e passa a falar de seus sentimentos como um desabafo. Seu rosto está em close, exprimindo tristeza e ela se volta para Isak, oferecendo seu íntimo, ela lhe pergunta se ele lembra o que disse quando ela se mudou, “que era bem vinda”, é a resposta. Nesse momento a câmera retorna a Borg, que, apesar do rosto de Marianne voltado em sua direção, olha para frente, recusando a abertura que ela lhe oferece. “Deve ter se esquecido, mas disse ‘não tente me envolver nos seus problemas conjugais. Cada um resolve seus problemas’”⁸⁹

Ao ouvir isso, o rosto do protagonista mostra novamente dor e espanto. Ele escuta o que diz a nora, suas palavras o ferem, ele já não é tão indiferente quanto declarou no início do filme. Marianne segue citando as palavras cruéis que lhe foram

⁸⁵ Ibid. 00:14:30

⁸⁶ Ibid. 00:15:10

⁸⁷ KALIN, 2003, p. 74

⁸⁸ MORANGOS Silvestres. Direção: Ingmar Bergman; Versátil; 1 dvd; 00:15:35

⁸⁹ Ibid. 00:16:19

ditas, enquanto o rosto de Isak demonstra cada vez mais dor, espanto e uma falta de reconhecimento pela pessoa que se tornou. O close volta para Marianne, agora com uma raiva visível enquanto diz que odiaria depender do sogro.

Com uma gentileza que não havia antes em sua voz, Borg afirma que gosta de Marianne e gostou de sua companhia, lamentando que ela não goste dele. “Não disse que não gosto”, ela responde, “sinto pena do senhor”.⁹⁰ Ele ri dessa possibilidade, não responde e diz que gostaria de contar sobre um sonho que teve durante a manhã. Porém, da mesma forma que ele não se interessa por problemas matrimoniais, Marianne não se interessa por seus sonhos. Novamente, antes que a câmera saia do espaço claustrofóbico do carro, a jovem olha para fora, como que desejando um espaço aberto, aerado, uma saída do carro funerário em que se encontra.

Na cena seguinte, Isak e Marianne estacionam o carro em uma espécie de bosque e começam a caminhar. Se durante a sequência do carro a fotografia era de alto contraste, com os brancos e pretos bem marcados e poucos tons intermediários, agora a tela é formada por diversas tonalidades de cinza, com os personagens quase mesclados com as folhas em volta.

Borg leva a nora até a casa onde passou os verões na infância e adolescência. A imagem é luminosa, clara, com um sol agradável refletindo nos cabelos loiros de Marianne. Ela se afasta para nadar no lago e deixa o protagonista sozinho. A narração retorna e ele confessa que ao ver o canteiro de morangos silvestres, tornou-se nostálgico e passou a pensar em coisas de sua infância. Nesse momento, a câmera se volta novamente para a casa e o dia já não parece ensolarado como antes. Há uma mistura de imagens em tela e o espectador é levado para dentro das lembranças do personagem.

O primeiro plano é um close nos morangos silvestres. Eles são significativos por ser nesse canteiro em que Isak sofre seu primeiro abandono, aquele que destruirá sua transcendência e o fará voltar-se para dentro de si. Paradoxalmente, morangos silvestres podem ser um símbolo de uma generosidade da natureza, ou de Deus: morangos que são dados de graça, não como recompensa ao cultivo. O canteiro de morangos silvestres é o símbolo da generosidade perdida e da possibilidade que ela seja retomada.⁹¹

Após o close no canteiro de morangos, vemos uma jovem, bela, loira, colhendo morangos em uma cestinha. É Sara, prima de Isak, que ele chama alguma vezes, sem

⁹⁰ Ibid. 00:17:19

⁹¹ YOUNG, 1971, p. 167

resposta. O Isak adulto não tem qualquer poder sobre esses acontecimentos, a ele só resta assistir. Após Isak chamá-la, dizendo poeticamente que embora ele seja um velho, ela não mudou nada, a câmera vai para um super-close de seu rosto. Vemos uma expressão de fascínio e nostalgia, um olhar carinhoso que se delicia na visão da beleza, contudo, essa expressão logo se altera para uma face de surpresa e leve terror.⁹²

Há um outro jovem no campo de morangos. Ele trata Sara por “prima” e o espectador pode imaginar tratar-se do jovem Isak. Ela lhe trata por “idiota”, mas de uma forma carinhosa, quase um flerte, e conta que esqueceu de arranjar um presente para o aniversário do tio Aron, por isso lhe dará uma cesta de morangos. O jovem se deita ao lado dela, charmoso e sedutor, come um morango e elogia o pescoço da prima. Ela lhe reprime, diz que ele não deveria fazer isso e o acusa de pretensioso e convencido. Há sinceridade nessas palavras. Contudo, Sara não se afasta, embora seu senso de propriedade lhe diga algo, sua vontade é outra.

“Sou seu primo e adoro você” é a resposta e ele a chama para um beijo. A expressão de Sara muda automaticamente, torna-se também sedutora, sua negação tornando-se mais um jogo do que uma recusa verdadeira. “Se insistir, direi a Isak que está sempre querendo me beijar”⁹³, ela afirma, um pouco antes de contar que ela e Isak estão noivos secretamente. Um segredo que, retruca o outro jovem, “todos já sabem”.

É nesse momento que o espectador pode começar a entender o que acontece: o jovem no canteiro de morangos é outro primo, Isak não se encontra na cena, mas certamente é apaixonado por Sara. “Não sei qual dos quatro irmãos é o mais fútil”, Sara segue dizendo, “Isak é pelo menos o mais simpático”. Não se trata de amor da parte dela, mas de conveniência, ou capricho. Ao primo que se encontra com ela na cena, a moça diz “E você é o mais tolo, mais malvado, mais idiota.” Ela se irrita visivelmente e parece a beira do choro. Entretanto, seu interlocutor conhece a falsidade do discurso e desafia “Admita que você gosta de mim”, ao que ela responde “você cheira a charuto”. No entanto, ao dizer isso, seu rosto aproxima-se do dele, como quem caminha para um beijo. E, ela afirma, as gêmeas disseram a que ele fez coisas horríveis com Berglung, mas novamente, não há um tom verdadeiramente acusatório nessa frase, mas, ao contrário, o indício de uma atração.

⁹² MORANGOS Silvestres. Direção: Ingmar Bergman; Versátil; 1 dvd; 00:20:40

⁹³ Ibid. 00:21:38

O jovem diz estar apaixonado por Sara, ao que ela retruca não ser verdade, e ele exige um beijo. Ela o acusa de mulherengo, dessa vez já nem tentando disfarçar sua excitação, a um sorriso e uma expressão travessa em seu rosto nesse momento. Logo em seguida, o jovem a beija e Sara, ao invés de recuar, atira longe sua cesta de morangos e contribui. Sua generosidade, sua bondade para com Isak foram esquecidos.

No instante seguinte, ela se joga no chão e lamenta o que fez com Isak, que “a ama de verdade”, mas não leva tão a sério a ferida que causará: “você arruinou minha vida. Ou quase isso”, ela diz.

Ouve-se um sino e todos, exceto o jovem Isak e o pai, que estão pescando, se encaminham para o almoço. O velho Isak, invisível aos fantasmas de sua memória, segue também para dentro da casa. A fotografia tornou-se novamente muito contrastada: as zonas claras e escuras nitidamente separadas umas das outras. Enquanto a sala de jantar é iluminada de um branco ofuscante e todos os seus habitantes estão vestidos de cores claras, o velho Borg, vestido de preto, encontra-se na escuridão.

O almoço segue agitado e alegre, com uma senhora, que pode-se supor ser a mãe de Isak, comandando tudo rigidamente. Em determinado momento, as gêmeas afirmam terem visto Sara e Sigfrid no canteiro de morangos, segue-se um comentário geral em tom de brincadeira, até que Sara, visivelmente perturbada, atira algo nas gêmeas e deixa a mesa aos prantos, afirmando que as meninas mentem. A mais velha das moças vai atrás dela, passando pelo velho Borg que permanece no escuro, com uma feição assustada e ferida.

No próximo plano o rosto de Sara está em primeiro plano, em close, emoldurado pelas barras da escada, enquanto sua prima senta-se atrás dela. As duas estão iluminadas, mas o resto da composição é escura. Sara discorre sobre como Isak é sensível, gentil, gosta de poesias e piano e de falar da vida após a morte. “Ele fala do pecado”, ela diz, “é muito melhor do que eu. Não há perdão para mim”.⁹⁴ Entretanto, Sigfrid é “perverso e excitante”. Sara sabe que o que faz é injusto, que se seu amor obedecesse a algum tipo de lei de merecimento, ela não preferiria Sigfrid, no entanto, é isso que acontece.

Durante esse discurso da moça, vemos por duas vezes o rosto do velho Isak Borg. Também ele está iluminado enquanto sua volta permanece escura e seu rosto exprime um misto de dor e compreensão. A Sara das memórias sai para se encontrar

⁹⁴ Ibid. 00:29:03

com o jovem Isak e a voz em off do protagonista retoma sua narração, afirmando que seu coração se encheu de tristeza e vazio.

Sara, ao abandonar Isak, o insere na vida adulta, torna-o aquilo que ele virá a ser.⁹⁵ A escolha de nomes nos filmes de Bergman jamais é gratuita e, nesse caso, há alguns aspectos importantes: Borg é a palavra sueca para fortaleza, ou cidade murada, para Kalin o médico é “uma fortaleza, dedicada a tal exclusão e a fuga de envolvimento verdadeiro com outros.”⁹⁶ Isak Borg também possui as mesmas iniciais de Ingmar Bergman, diz o diretor:

Isak Borg é igual a mim. Eu havia criado uma figura [...] que *era eu, perfeitamente*. Eu tinha trinta e sete anos, separado de todas as relações humanas. Havia sido eu quem tinha realizado o corte, provavelmente em um ato de autoafirmação. Eu era um solitário, uma falha, eu quero dizer, uma falha completa. Embora bem sucedido. E inteligente.⁹⁷

O outro aspecto a ser notado é a origem bíblica dos nomes: no antigo testamento, Sara é a mãe de Isaac. Futuramente no filme, Sara aparecerá como uma futura maternal, mas nesse ponto seu papel é o daquela que dá a luz ao ser de Isak, àquilo que ele constituirá enquanto pessoa ao longo dos anos. O momento no canteiro de morangos silvestres é o que o torna o ser que, a partir do primeiro sonho, foi posto em julgamento.

E o processo de julgamento é justamente o caminho que Isak começa a fazer nesse momento: olhar para trás, para si mesmo, identificar sua conduta para com o próximo. Ao olhar para trás, o protagonista vê seu momento fundamental de abandono, o momento em que, crendo no amor, este lhe abandonou.

O aspecto essencial do abandono de Sara é a sua gratuidade e injustiça: a própria moça assume que Isak é gentil, bom, melhor que seu irmão e a ama de verdade, enquanto Sigfrid não passa de um mulherengo. Ainda assim, ele será abandonado. Ser bom, gentil e temente a Deus não poupa Isak do sofrimento, a lógica do mundo mostra-se falha, indiferente e possivelmente cruel.

⁹⁵ KALIN, 2003, p. 72

⁹⁶ Ibid. p. 58

⁹⁷ BERGMAN, 2007, p. 20

A referência a religiosidade de Borg é sutil, mas importante. Sara menciona que ele fala em pecado e vida após a morte, o protagonista, expressamente, crê em Deus⁹⁸. Embora o desapontamento com Deus não seja tão verbalmente expressado nesse filme, em momento nenhum o protagonista acusará diretamente Deus, como fazem outros personagens de Bergman (Antonius Block e Alexander Ekdhal especialmente), coloca-se um quadro das circunstâncias em que, o jovem religioso, respeitoso à propriedade das coisas e regras do mundo (Isak beijava Sara apenas no escuro) será abandonado por um fútil, desonesto e possivelmente falho em seu respeito a religião.⁹⁹

Crer em Deus e respeitar a religião nada garantiu a Borg. A resposta ao seu amor foi ser deixado a uma ordem das coisas que lhe é, no mínimo, indiferente. A crença em Deus, como o amor a Sara, falharam em dar o que lhe prometiam, abandonando-o. Abandonado e ferido, o personagem se fecha em si mesmo, abandona, por sua vez, as relações humanas e mergulha no trabalho, isolando-se daquilo que pode lhe causar sofrimento.

A fala de Bergman a respeito de sua identificação com o personagem esclarece ainda um aspecto: Isak Borg e Ingmar Bergman são iguais e ambos são uma falha. Bem sucedidos, inteligentes, homens de sucesso profissional e, ainda assim, uma falha. Eles falharam ao isolarem-se, ao cortarem seus relacionamentos e alienarem aqueles que se encontravam em volta. A pergunta colocada após o primeiro sonho pode então ser respondida: a vida que será premiada no fim da tarde não foi válida, sua homenagem não é merecida.

Para Arthur Gibson, o tema central e a manifestação do silêncio de Deus em **Morangos Silvestres** é a falta de amor¹⁰⁰. Ao encontrar-se com a falta de amor, “o homem permite que a mente domine seu coração e acaba em um niilismo estéril.”¹⁰¹ A pergunta por Deus e o incomodo por seu abandono colocam-se então nesse filme, mas a busca “não é por um Deus que satisfará a curiosidade da inteligência humana, mas a solidão d ooração humano.”¹⁰²

⁹⁸ COHEN, 1993, p. 138

⁹⁹ Ibid. p. 188

¹⁰⁰ GIBSON, 1969, p. 42

¹⁰¹ Ibid. p. 53

¹⁰² Ibid. p. 48

3.1.4. “Onde está o amigo que eu busco em toda parte?”

Porém, da mesma forma que ao despertar de seu primeiro sonho Isak descobriu que ainda havia tempo, ao retornar de suas lembranças ele receberá uma segunda chance.

Uma segunda Sara, interpretada, como a primeira, por Bibi Andersson (mulher de Bergman na época das filmagens) desce de uma árvore e acorda o velho médico. Ela é travessa e alegre e lhe pede uma carona até Lund, que Borg fica feliz em conceder. A menina pergunta se, na Bíblia, Isaac e Sara não se casaram na história e Borg lhe responde com um misto de tristeza e conformidade que não, infelizmente, Sara casa-se com outro.¹⁰³

Marianne retorna, os três se dirigem ao carro e Sara lhes apresenta Viktor e Anders, seus companheiros de viagem. Os jovens são animados, alegres e divertidos, riem e brincam durante todo o tempo. Entretanto, em vez de irritar-se, como talvez seria o esperado de seu personagem, Isak olha para eles com nostalgia e carinho, encantado pela vivacidade dos adolescentes.

No carro, Isak, que dirige, olha para frente, enquanto Marianne olha para ele. Sara se move entre seus dois companheiros e curva-se para frente, conectando os viajantes. Já não há a distância glacial da primeira parte da viagem.

Em um primeiro momento de abertura, Borg conta que também teve uma namorada que se chamava Sara e que, na verdade, ela se parecia muito com essa nova Sara. No entanto, e é o primeiro momento em que o espectador descobre o destino da antiga Sara, ela se casou com Sigfrid e teve seis filhos. Mesmo quando a menina sem querer se mostra grosseira, Isak ri e permite que ela lhe acaricie o rosto.

A nova Sara, que não o conhece e portanto não sabe, como Marianne, que se trata de um velho frio e egoísta, oferece a chance de recomeçar, de estabelecer um vínculo baseado em uma generosidade e abertura. A partir da oportunidade oferecida pela garota, o protagonista pode começar a sair de si mesmo e virar-se para um outro. Diz Kalin:

¹⁰³ MORANGOS Silvestres. Direção: Ingmar Bergman; Versátil; 1 dvd; 00:32:11

É a segunda Sara, ela mesma um presente puro, tão selvagem e livre quanto o canteiro de morangos, que começa a reacender, por sua própria vitalidade, uma vivacidade de sentimentos dentro dele que leva a um segundo nascimento.¹⁰⁴

Enquanto os personagens riem e brincam, um outro carro vem desgovernado na direção oposta. Isak desvia assustado, jogando o próprio carro para a grama, mas em segurança, enquanto o outro carro capota. De dentro dele sai o casal Alman: ele se apresenta de forma cordial, mas ela prontamente conta que perdeu o controle porque batia no marido quando uma curva apareceu. Marianne mostra-se visivelmente incomodada e constrangida frente a confissão, enquanto Borg oferece-se para desviar o carro.

Berit, a mulher, chama logo em seguida o marido de egoísta e não se esforça para esconder a hostilidade entre eles: ela é agressiva, ele condescendente. O carro é desvirado, mas como precisa de reparo, os Almans se juntam aos protagonistas, agora com Marianne dirigindo. Alman assovia e esse barulho, ao contrário do produzido pelos jovens, irrita profundamente o médico. Logo, Alman passa a exhibir seu ódio pela mulher: conta que, por se tratar de uma atriz, nunca sabe se ela está chorando de verdade ou fingindo e que por anos ela o fez crer que tinha câncer, apenas porque desejava a atenção.

Marianne vem em defesa de Berit e afirma que tem pena dela por diversas razões.¹⁰⁵ O abandono, o isolamento e a crueldade não são exclusivos da história de Isak Borg nesse filme:¹⁰⁶ nos Almans, Marianne vê aquilo que pode se tornar sua relação com Evald. Diz Bergman: “uma linha atravessa a história em múltiplas variações: falhas, pobreza, vazio, e a ausência de graça.”¹⁰⁷

A nora também, física e emocionalmente, estabelece uma jornada ao longo do filme e sua função é principalmente a de negar essa onipresente falta de amor e resistir a corrente infinita de abandono e sofrimento¹⁰⁸. Ao conviver brevemente com esse casal, Marianne vê uma espécie de espelho futuro de seu próprio casamento e decide, antes de mergulhar na corrente de abandono e sofrimento, virar-se para Evald.

¹⁰⁴ KALIN, 2003, p. 72

¹⁰⁵ MORANGOS Silvestres. Direção: Ingmar Bergman; Versátil; 1 dvd; 00:38:23

¹⁰⁶ “Mas o velho Isak não é um monstro isolado de egoísmo e desejo de morte no universo desse filme. A falta de amor onipresente emerge em círculos progressivamente mais amplos.”, GIBSON, 1969, p. 43

¹⁰⁷ BERGMAN, 2007, p. 20

¹⁰⁸ KALIN, 2003, p. 71

Durante o processo de julgamento do protagonista, a vergonha é um ponto importante para impulsionar a virada iniciada. O casal que se fere mutuamente é, para Borg, um espelho de seu passado, uma lembrança do casamento infeliz em que esteve. Eles começam a lhe mostrar o tipo de marido que foi e o protagonista pode finalmente começar a entender a falha em seu comportamento¹⁰⁹.

A briga continua, com Alman apresentando a imagem de um inferno em conjunto que é sempre uma possibilidade para os casais de Bergman. Viver junto, em uma convivência de agressividade e egoísmo por incapacidade de vivenciar o que seria necessário para separar-se ou melhorar, é um destino que muitos dos personagens de Bergman encontrarão. Em *Morangos Silvestres* a ideia do inferno comum permanece sempre no horizonte, como uma possibilidade a qual os personagens tentarão escapar.

Isak, nesse ponto, olha para fora. Ele vira seu rosto para o que está lhe sendo mostrado, ainda não é capaz de aceitar a admitir o comportamento vergonhoso que lhe está sendo mostrado e que ele lembra ter sido o seu. Novamente, virar-se é sempre uma possibilidade no universo de Bergman e nesse filme a tentação de virar o rosto, simplesmente não ver, se faz sempre presente. Entretanto, virar-se para longe do outro, para dentro de si, é estar morto em vida. Como Isak e, mais tarde será demonstrado, quase como Evald.¹¹⁰

Berit, em desespero e cansada de ser humilhada, bate em seu marido que, recusando-se a vê-la e a reconhecer sua demanda, começa a rir. Nesse momento a insensibilidade alcança um limite e Marianne já não pode virar o rosto, ela para o carro e pede que, em respeito e proteção aos jovens, o casal desça do carro. A mulher, mais consciente do inferno em que se encontra, pede perdão.

A imagem seguinte mostra os dois caminhando juntos, pequeninos no cenário, enquanto o carro se afasta. É uma figura que lembra o início do prólogo de *Noites de Circo*, em que também dois personagens, após machucarem-se cruelmente, são condenados a um inferno conjunto porque a solidão lhes parece mais assustadora.¹¹¹

¹⁰⁹ Ibid. p. 69

¹¹⁰ Ibid. p. 76

¹¹¹ “Embora seu próprio carro tenha quebrado e eles sejam venenosos demais para que seja permitido que viajem com outros, eles ainda preferem estar juntos e consumir um ao outro em sofrimento do que estar completamente sozinhos.”, Ibid. p. 76

“Eles estão vivendo a vida dos condenados, em um tormento insuportável, eternamente presos um ao outro. Eles mordem um ao outro e comem um a alma do outro.”¹¹²

O deslocamento é uma imagem central em *Morangos Silvestres*. Logo após o plano em que os Almans se afastam lenta e melancolicamente, a câmera se desloca para um ponto alto e vemos o carro dos protagonistas cruzando a estrada. De Estocolmo a Lund. Do presente para o passado e de volta para o presente. O carro serpenteia por uma estrada curva, da qual não se pode ver o final.

A voz de Isak Borg conta que a volta a cidade lhe causou sentimentos confusos. Logo na entrada da cidade, eles param em um posto de gasolina onde Borg é logo reconhecido pelo funcionário e anunciado como “o melhor médico do mundo” para os habitantes da cidade.¹¹³ O jovem e sua mulher expressam uma profunda gratidão ao médico, contam que darão seu nome ao filho que vai nascer e confirmam que toda a cidade se sente dessa maneira. Do lado de dentro do carro, Marianne sorri, mas Isak, perdido em pensamentos, murmura que deveria ter permanecido ali.

Antes de se despedir, ele afirma que gostaria de ser o padrinho do bebê. É a introdução do tema da paternidade e da adoção entre pais e filhos que se tornará essencial ao filme. Para Kalin:

Espiritualmente, nossa condição mais elementar é a de órfãos e nós devemos ser adotados. O que é central não é ter filhos, mas aceitá-los como nossos, sejam eles quem forem. Mesmo adultos, nós estamos sujeitos a essa mesma condição.¹¹⁴

Ou seja, *Morangos Silvestres*, como todos os filmes de Bergman, está repleto de crianças abandonadas e pais que se recusam a assumir sua função.¹¹⁵ Adotar alguém como filho é sair de si mesmo e voltar-se para o outro, enxergar e preocupar-se com as necessidades e a existência de um outro ser. Ao convidar Sara e seus amigos para viajarem com ele e ao exprimir o desejo de ser padrinho desse futuro bebê, Borg começa a demonstrar o desejo de adotar aqueles que são efetivamente seus filhos, Evald e Marianne, e abandonar a fortaleza de seu isolamento.

¹¹² BERGMAN, 2007, p. 42

¹¹³ MORANGOS Silvestres. Direção: Ingmar Bergman; Versátil; 1 dvd;00:41:05

¹¹⁴ KALIN, 2003, p. 71

¹¹⁵ O próprio cineasta define as “crianças bergmanianas” como abandonadas – BERGMAN, 2013, p. 304

O encontro com o casal no posto de gasolina é o início da visão que Isak Borg tem de uma vida melhor, mais plena e efetivamente viva. A cena seguinte é o momento fugidio e mágico em que Bergman apresentará a seu protagonista aquilo que a existência pode tornar-se.

Os viajantes sentam-se para almoçar em um terraço ao ar livre. Isak está na cabeceira, seus “filhos adotivos” a sua volta. Ele diz:

Durante o almoço, eu me abri e contei aos jovens sobre meus anos de médico na cidade. Parece que adoraram minhas histórias e não acho que riam por educação. Tomei vinho no almoço, e depois café com vinho do Porto.¹¹⁶

“Eu me abri” é a expressão chave dessa fala. O velho médico finalmente abriu-se para a conexão com os outros, saiu de si mesmo, voltou-se para eles e em troca recebeu carinho, atenção e risadas sinceras. A cena toda fala de um prazer da existência, do estar vivo e com outros em uma mesa onde se pode tomar café e vinho do Porto¹¹⁷.

Quando Isak acende um cigarro, Marianne prontamente se volta na direção dele para proteger o fogo do vento e ele a toca afetuosamente. Esse momento é oposto ao primeiro momento dos dois no carro, agora, ao invés de olhar na direção oposta, ela se volta para o sogro.

Anders começa então a recitar um hino que diz “quando tal beleza se manifesta em cada veio da criação, como deve ser bom ser a primavera imortal” e Sara conta que ele será pastor, enquanto Victor se tornará médico. Victor afirma que eles tinham decidido não discutir sobre Deus e ciência, mas Anders quebrou a promessa ao recitar o hino e pergunta como um homem moderno, que não é um idiota, pode ser pastor. Anders, por sua vez, diz que o racionalismo de Victor é idiota e que o homem moderno compreende sua futilidade. O futuro médico diz que o homem moderno acredita em si mesmo e na morte biológica, enquanto o outro retruca que esse homem moderno existe apenas na imaginação o homem real vê a morte com medo. “Sem dúvida”, é a réplica, “Religião para o povo e ópio para aliviar a dor.”¹¹⁸ Ao que a discussão se encerra e ambos pedem a opinião do “professor”.

¹¹⁶ MORANGOS Silvestres. Direção: Ingmar Bergman; Versátil; 1 dvd; 00:43:22

¹¹⁷ KALIN, 2003, p. 84

¹¹⁸ Ibid. 00:44:18

No universo de Bergman, ambos estão corretos. O homem moderno, o Isak Borg médico e cientista, acredita apenas em si mesmo (não em Deus, não na igreja, nem mesmo no próximo), mas ainda assim vê a morte com medo. O homem moderno de Anders é real, mas ele é morto em vida, vazio, como Borg no início do filme. Deus deixou o homem moderno e este acabou vazio e sem amor.¹¹⁹

A resposta de Isak Borg é recitar um outro hino:

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. Um fogo invade meu coração. Sinto sua presença. Vejo Sua glória poderosa onde nascem as flores. As flores têm perfume, e as montanhas se elevam. Seu amor está no ar que respiro. Ouço Sua voz sussurrando no vento do verão...¹²⁰

Ele começa o poema com um ar sonhador, a câmera se aproxima e enquadra Victor Sjöström bem no meio da tela. Nesse momento, o alto contraste da maior parte de filme dá lugar a uma gama agradável de cinzas, toda a cena é luminosa, porém agradável ao olhar. Quando chega em “quando o dia se vai...” o protagonista esquece a continuação e Marianne vem a seu auxílio, em um gesto de apoio e conexão. Anders continua e Victor o interrompe para perguntar se o professor é religioso. Isak ignora a pergunta, faz uma expressão de certa impaciência e retoma a recitação, dessa vez virado de frente para o espectador, falando com ele. Ao final, ele sustenta o olhar enquanto bebe um cálice de vinho do Porto.

Marianne recita o último verso e Anders comenta que não está nada mal para um poema de amor. Embora seu comentário seja irônico, ele não está errado. O poema, que se trata na verdade de um hino bastante popular na Suécia¹²¹, responde a questão da religiosidade de Isak Borg e do silêncio de Deus.

Deus, esse Deus que não respondeu ao jovem e religioso Isak e que não responde ao cavaleiro de **O Sétimo Selo**, não é silencioso por crueldade ou indiferença, mas porque pode ser ouvido em toda parte como um “fogo que invade meu coração”. Sua presença deve ser sentida, não apreendida racionalmente, sua fala está nas flores, nas montanhas e, também, no amor.

¹¹⁹ GIBSON, 1969, p. 51

¹²⁰ MORANGOS Silvestres. Direção: Ingmar Bergman; Versátil; 1 dvd; 00:44:48

¹²¹ KALIN, 2003, p. 84

Diz Bergman: “o amor como o melhor da vida. O amor como o significado mais profundo de viver”¹²² e “Deus é amor e amor é Deus. Uma pessoa cercada pelo Amor também está cercada por Deus.”¹²³. O significado que falta ao homem moderno descrito por Victor não se encontra no Deus silencioso da igreja de Anders, mas nesse Deus que fala através da natureza, da beleza e da possibilidade de amor em sua criação. E é esse amor a possibilidade que resta aos personagens de serem “ressuscitados”, resgatados de sua morte em vida.¹²⁴ O próprio Bergman diz: “O que mais importa na vida é ser capaz de fazer... contato com outro ser humano. De outra forma você está morto.”¹²⁵

3.1.5 O Segundo Sonho

Após terminar de recitar o poema, Isak diz que precisa ir visitar sua mãe. Marianne pergunta se pode acompanhá-lo e os dois deixam a mesa. Se o momento no posto de gasolina e o almoço no terraço corresponderam a visão de Isak Borg de uma existência mais válida, mais viva, a visita a casa de sua mãe mostra, a ele e a Marianne, o lado oposto.

Quando ambos entram na casa, a câmera se fixa em um close no rosto da jovem, as vozes de Isak e sua mãe podem ser ouvidas, mas estão fora de quadro. A expressão dela vai, gradualmente, adquirindo um ar de dor e, mais que tudo, medo. Quando a câmera se vira, afinal vemos a senhora e ela finalmente nota Marianne “essa é sua esposa, Isak? Não quero falar com ela. Ela já nos causou muitas dores.”¹²⁶ É a primeira referência a Karin e ao casamento de Isak feita no filme e a única informação dada ao espectador é de que ela lhe causou sofrimento.

A senhora é direta e informa que teve dez filhos. Esse momento é crucial para Marianne: embora tenha tido muitos filhos, a mãe de Borg não os adotou, não foi realmente uma mãe.¹²⁷ Marianne quer, e isso se tornará mais claro um pouco mais adiante, quebrar o ciclo de crianças abandonadas pelo filme.

A velha pede a Marianne que traga uma caixa onde estão antigos brinquedos de seus filhos. De vinte netos, apenas Evald a visita. Ela mal lembra quais brinquedos

¹²² BERGMAN, 2013, p. 241

¹²³ Idem, 2007, p. 248

¹²⁴ COHEN, 1993. P. 225

¹²⁵ COHEN, 1993, p. 226

¹²⁶ MORANGOS Silvestres. Direção: Ingmar Bergman; Versátil; 1 dvd; 00:46:38

¹²⁷ KALIN, 2003, p. 71

eram de quem e em um livro de colorir Há declarações de amor das crianças ao pai, mas não a ela. Por último ela retira um relógio, sem ponteiros como os do sonho de Isak, e oferece a ele. No rosto do personagem se vê medo e recusa, enquanto sua mãe diz que o comprou para o filho de Sigbritt, aquele bebê que o espectador viu na casa de verão e para quem Sara costumava cantar.

A visita à própria mãe oferece a ele a visão da frieza e indiferença, da solidão e morte em vida, que o aguardam se ele seguir nesse caminho. Tudo que essa escolha lhe pode ofertar é um relógio sem ponteiros, o fim de seu tempo. Esse é o início da vergonha no processo de julgamento de Isak Borg. Após ter entrado em contato com uma existência plena de amor e significado ele precisará entender o quanto suas ações privaram a ele e a outros dessa possibilidade.

Quando partem novamente, com Marianne dirigindo, Isak pega no sono, mas dessa vez seus sonhos foram “tangíveis e humilhantes”, mas penetraram em seu íntimo “com muita determinação”¹²⁸. As primeiras imagens do segundo sonho são uma revoada de corvos e os morangos silvestres que a primeira Sara derrubou no canteiro¹²⁹. Em seguida, o velho Isak aparece sentado em frente à jovem Sara que pergunta se ele já se olhou em um espelho e então levanta um na direção de seu rosto. “É um velho assustado que logo morrerá”¹³⁰, ela sentencia. Ela pede perdão por tê-lo ofendido, ele diz que não se ofendeu, mas sua voz beira o choro. “Claro que está”, ela continua falando, “pois não suporta a verdade. Tentei ser uma pessoa razoável e acabei sendo cruel.” Ele diz entender, mas ela afirma que não entende, eles não falam a mesma língua e mais uma vez levanta o espelho, pedindo que ele não desvie o olhar. Ela então lhe conta que se casará com Sigfrid. Em tela vemos seu rosto e, em um espelho, a face do velho Isak Borg, ela pede que sorria, mas ele chora. “Como professor, devia saber por que dói, mas não sabe. Pensou saber tanto, mas não sabe de nada.” Com essas palavras, Sara o deixa para cuidar do filho de Sigbritt. Ela corre para a criança que chora, atrás de Sara o cenário é sempre composto por árvores secas, em silhueta, como a paisagem de um filme de terror. Ela entra na casa e novamente há a revoada de corvos, Isak se aproxima do berço do bebê, mas não olha para dentro, a câmera faz um

¹²⁸ MORANGOS Silvestres. Direção: Ingmar Bergman; Versátil; 1 dvd; 00:53:33

¹²⁹ “E assim, os morangos silvestres são derrubados e sua chance para o amor é perdida”, GIBSON, 1969, p. 46

¹³⁰ MORANGOS Silvestres. Direção: Ingmar Bergman; Versátil; 1 dvd; 00:54:18

close em mais galhos ressecados. O protagonista então caminha até a casa de verão e olha pela janela. O lado de fora, onde ele se encontra, está escuro, mas lá dentro há uma luz branca radiante. Do lado de dentro também há Sara, elegantemente vestida, tocando piano e Sigfrid ao seu lado. Ele beija o pescoço da moça de forma sensual e em seguida seus lábios, ambos sentam-se à mesa e a câmera se afasta, a imagem escurece e já não se pode ver nada.

Nesse momento, as luzes que encobrem a lua começam a se abrir, iluminando Isak, que bate na porta sem ser ouvido. Sem querer, ele machuca sua mão em um prego e Alman lhe abre a porta e pede que entre. Dentro da casa não há móveis e tudo está escuro, incluindo os dois personagens, há apenas alguns quadrados de luz formados pela luminosidade que entra pelas janelas. Eles passam pela sala, tão viva nas memórias de Isak e agora completamente vazia, morta¹³¹, e chegam a um corredor. Alman abre uma das portas e entra, mas Borg hesita, espanto e preocupação são visíveis em seu rosto. É uma sala de aula, há alguns alunos esparsos e Sara, não está claro qual das duas, está sentada na primeira fileira.

Alman se senta na mesa do professor, atrás dele, na lousa, está uma inscrição em uma língua não identificável. Ele pede que Borg identifique a bactéria no microscópio, porém, quando o médico se inclina sobre o aparelho, a câmera não mostra o que haveria ali, mas seu próprio olho. Ele afirma que há algo errado, Alman experimenta e diz que não, está tudo certo. “Não vejo nada” é a resposta do protagonista¹³². Alman então aparece em close, com uma expressão severa e pede que seu “aluno” leia a inscrição na lousa.

Isak lê em voz alta, mas não pode dizer o que aquilo significa, “sou médico, não filólogo”, é sua resposta. Ao que o examinador replica: “pois nesta lousa está escrito o primeiro dever de um médico. Sabe qual é?”. O médico tenta responder a questão, mas não pode, Alman lhe responde então que “o primeiro dever de um médico é pedir perdão”¹³³. O protagonista ri, afirmando que agora se lembrou, mas ao se voltar para a classe encontra apenas rostos sérios, impassíveis. Ele volta o rosto para Alman e em sua expressão há um terror imenso, este afirma categoricamente que ele foi “acusado de culpa”, uma acusação, segundo ele, bastante séria.

¹³¹ COHEN, 1993, p. 140

¹³² MORANGOS Silvestres. Direção: Ingmar Bergman; Versátil; 1 dvd; 01:01:45

¹³³ Ibid. 01:03:01

O acusado tenta encher um copo d'água e levar a boca, mas suas mãos tremem incontrolavelmente. “Sofro do coração. Sou um velho, inspetor Alman. Deveria me poupar.” Entretanto, nos papéis que o inspetor consulta, não há nada a respeito disso. Ele pode parar o exame, mas Isak pede que isso não aconteça.

Na próxima “prova” ele deve fazer o diagnóstico de uma paciente. Após ajeitar a luz, Isak afirma que ela está morta, no mesmo instante a mulher na sua frente começa a rir sardonicamente, ironizando a incapacidade do grande médico de reconhecer a vida. Alman lhe dá então o resultado final: incompetência. “Foi acusado de pequenos delitos, porém graves. Indiferença, egoísmo, falta de consideração. Sua esposa faz as acusações. Terá que confrontá-la.”¹³⁴

Ambos deixam a sala de aula e vemos seus reflexos em um lago. Reflexos são uma imagem recorrente na filmografia de Bergman: o ser humano que olha para si mesmo, a imagem refletida que devolve ao que olha tudo que ele é, sem concessões. Eles estão de volta ao canteiro de morangos silvestres, escondidos atrás de árvores, quando uma mulher entra rindo, um outro homem junto com ela. Esse homem a beija. Ela também se olha no espelho, hesitante. Quando a câmera se volta para o protagonista, ele está a beira das lágrimas. O homem avança sobre a mulher, que o rejeita, tenta fugir e cai no chão em um choro que logo se transforma em riso. O mesmo riso maldoso da paciente a ser diagnosticada. O homem estranho cai sobre ela e a câmera se volta para Borg e Alman.

Alman diz: “muitos esquecem uma mulher morta há 30 anos. Alguns guardam uma imagem frágil. Mas sua mente sempre guardará está imagem.”¹³⁵ Em seguida ele conta ao espectador que a cena realmente aconteceu, Isak Borg viu o que sua mulher fez com outro homem. É a primeira informação que o espectador tem sobre Karin, que ela, como Sara, foi infiel.

Karin, então fala. Diz que contará a Isak o que houve e que ele responderá com pena, “como se ele fosse Deus” que não há o que ser perdoado. “Mas ele é um homem frio”. Segue uma descrição das brigas e dos ferimentos mútuos do casal, da compreensão distante e burocrática do marido. Karin se levanta para sair e Alman

¹³⁴ Ibid. 01:04:45

¹³⁵ Ibid. 01:07:43

afirma que ela se foi, tudo se foi,¹³⁶ e a pena para a condenação de Isak será “a mesma de sempre”: a solidão. Depois desse momento o sonho termina e câmera volta ao carro.

Se no primeiro sonho, Isak entrou em contato com a sua necessidade de julgamento, neste ele se dá de fato. Alman, que já havia oferecido a ele uma imagem de seu próprio casamento, o acompanha na acusação de sua suprema falta de amor, feita por sua própria mulher. “A sequência do sonhos revela a Isak a razão verdadeira para a inconstância e infidelidade de sua mulher: sua própria frieza.”¹³⁷

A descoberta não se dá no canteiro de morangos silvestres apenas por um paralelo com a primeira traição, ambos os abandonos (de Sara e Karin) não são apenas coincidência, mas causa um do outro. O primeiro abandono, a dor que leva Isak a fechar-se em si mesmo causa o segundo, a infidelidade de sua mulher, ferida pela frieza do marido.

O momento de vergonha vem opor-se às cenas anteriores. Após poder entrever um ideal de existência, o personagem é confrontado com a realidade de suas ações, com a consequência de seu isolamento. O momento é importante porque coloca o sofrimento em perspectiva: Isak pode ver que causou a outros a mesma dor que sofreu, pode entender o abandono não como um castigo de um Deus indiferente, mas como uma ação dos homens.

O que está sendo verdadeiramente examinado é Isak enquanto ser humano e ele falhou: não sabe pedir perdão e não sabe diferenciar a vida da morte, não sabe ver que está morto em vida. O segundo sonho demonstra ao protagonista sua própria culpa na dor e sofrimento que varrem o mundo e a ele mesmo, permitindo que a partir daí, e da visão de algo melhor oferecida anteriormente, ele faça alguma mudança. “O problema verdadeiramente crucial é que o homem quer permanecer ele mesmo e ser amado e confortado como tal.”¹³⁸ Contudo, no universo de Bergman isso raramente ocorre: o amor e o conforto, para personagens como Isak Borg, só podem vir através de uma mudança.

¹³⁶ Ibid. 01:08:18

¹³⁷ GIBSON, 1969, p. 45

¹³⁸ Ibid. p. 93

3.1.6 – A Cerimônia

Isak acorda assustado, há em seu rosto surpresa e entendimento, a trilha traz um som dramático, como em um filme de terror ou suspense, até que ele vê Marianne terminando um cigarro e se acalma. Como a visão do relógio funcionando após o primeiro sono, a nora ao seu lado lhe mostra que ainda há tempo, sua solidão não é definitiva.

Os jovens estão do lado de fora, colhendo flores silvestres para homenagear Isak. Como os morangos, as flores são selvagens, dadas de graça pela natureza.¹³⁹ Marianne lhe pergunta se dormiu bem, ele diz que sim, mas que tem tido sonhos estranhos e ela lhe pergunta “como assim?”¹⁴⁰

Embora Marianne ainda olhe para fora, para Sara e seus amigos, essa cena reverte a primeira vez em que os dois personagens estiveram no carro e ela lhe disse que não se interessava por seus sonhos. Agora, eles lhe interessam, há uma conexão estabelecida entre eles.¹⁴¹

Ele responde: “Parece que quero me dizer algo que não quero ouvir acordado. Que estou morto, apesar de vivo.” Ao ouvir isso, Marianne se volta e olha diretamente para Isak. “Você e Evald são idênticos”, ela diz e afirma que ele lhe falou a mesma coisa. “Vai se chatear se eu contar?” pergunta Marianne para o sogro que não desejava ouvir sobre seus problemas conjuntais, porém neste momento Isak responde “claro que não”¹⁴²

Assim, Marianne começa a narrativa de sua briga com Evald. Assim que a câmera sai dela, vemos Evald no mesmo lugar onde estava Isak, acentuando a semelhança entre eles¹⁴³, ele diz: “o que queria me dizer? Com certeza algo desagradável”, demonstrando sua aversão a conversas sinceras, a momentos de troca e entrega. Evald é agressivo, mas acima de tudo, frio, sugerindo sem qualquer dificuldade que Marianne possa ter encontrado outro. Ela conta que está grávida, embora Evald olhe diretamente para ela, Marianne olha para frente, quando ela finalmente o encara,

¹³⁹ “Uma linha atravessa a história em múltiplas variações: falhas, pobreza, vazios e a ausência de graça”, BERGMAN, 2007, p. 20

¹⁴⁰ MORANGOS Silvestres. Direção: Ingmar Bergman; Versátil; 1 dvd; 01:11:40

¹⁴¹ “O último encontro de Marianne e Isak antes de Lund é ao mesmo tempo uma repetição e continuação do primeiro. Mas, embora seja composto da mesma maneira, é também uma segunda chance”, KALIN, 2003, p. 77

¹⁴² MORANGOS Silvestres. Direção: Ingmar Bergman; Versátil; 1 dvd; 01:12:10

¹⁴³ KALIN, 2003, p. 77

ele se volta para a frente do carro. Mas a confissão de Marianne não é a gravidez, mas a sua decisão de ter o filho.

Ao ouvir isso, Evald sai do carro batendo a porta, Marianne vai atrás dele e ambos se colocam, na chuva, em frente a uma árvore seca¹⁴⁴. Evald está de costas para a câmera e se recusa a fitar sua mulher, ele não quer o filho e ela terá que optar entre os dois. Marianne diz “pobre Evald” ecoando o tratamento que Borg dava a sua mulher, ao que ele se irrita e finalmente a olha, já não mais frio, mas raivoso. “É absurdo trazer uma criança para este mundo e mais absurdo é achar que ela viverá bem. Eu fui um filho indesejado de um casamento infernal. Será que sou filho do meu pai?”¹⁴⁵

Marianne é categórica ao afirmar que seu sofrimento não dá ao marido o direito de se comportar assim. Ela, diferentemente de Evald ou Isak, enxerga a falha no egoísmo, a opção além da dor e do isolamento. Ele, que é também médico, precisa ir ao hospital e não tem tempo de discutir isso. Ela o acusa de covarde, ao que ele diz “tem razão. Acho está vida um lixo e não quero ser forçado a viver mais do que desejo.”¹⁴⁶

Eles voltam para o carro e Marianne afirma que isso é errado e Evald lhe responde que não existe certo e errado, vive-se apenas segundo o necessário. Para Marianne existe uma necessidade de viver, existir, procriar, mas para ele é necessário simplesmente morrer. A câmera se aproxima suavemente do rosto de Evald, colocando-o em close e em seguida se move para um close de Marianne chorando, novamente no carro do sogro.

Para Gibson, Marianne aparece como “uma jovem mulher que emerge como uma guardiã da vida e campeã da proposição de que existir é melhor que não existir e existir é amar,”¹⁴⁷ sua gravidez representando aquilo que vive e a possibilidade de triunfo contra a morte, espiritual e real, que lhe circunda.¹⁴⁸ Evald, o filho abandonado por pai e mãe que se abandonam mutuamente escolhe virar o rosto, fechar-se em si mesmo, isolar-se como forma de evitar seu próprio sofrimento e de abandonar um outro ser. Marianne recusa essa alternativa e Bergman parece se alinhar com ela: há um erro, uma falha, nessa alternativa. Há no cineasta um julgamento moral da negação da vida, a

¹⁴⁴ “A imagem da árvore seca é recorrente durante o filme e é associada com ambos, Isak e Evald, como uma figura de suas próprias vidas murchas e sem sentimentos.”, Ibid. p. 68

¹⁴⁵¹⁴⁵ MORANGOS Silvestres. Direção: Ingmar Bergman; Versátil; 1 dvd; 01:13:55

¹⁴⁶ Ibid. 01:14:25

¹⁴⁷ GIBSON, 1969, p. 44

¹⁴⁸ BERGMAN, 2007, p. 38

alternativa correta, a única capaz de evitar a morte em vida é amar. Quebrar a corrente de abandono não pelo isolamento, mas por uma virada, para fora de si mesmo e em direção ao outro¹⁴⁹.

Após ouvir a narrativa de Marianne, Isak, em uma forma um pouco desajeitada e sutil de demonstrar abertura, afirma que ela pode fumar no carro, se quiser. Ele pergunta por que ela lhe contou isso, e a moça diz:

Quando o vi com sua mãe, senti muito medo. Eu pensei: esta é sua mãe, uma velha fria como gelo, de certa forma mais assustadora do que a própria morte. Este é seu filho e entre eles há uma grande distância. Ele se sente um morto-vivo. E Evald se sente no limiar do frio e da morte. Então pensei no frio que carrego. Pensei, não existe nada além do frio, da morte e da solidão. Deve haver algum motivo¹⁵⁰.

Marianne, ao contrário de todos os outros personagens, é capaz de ver o abandono e a dor como um fruto de suas escolhas e decide interrompê-los. Ela pode ver “a falha da vida como, de alguma forma, sua própria falha”¹⁵¹ e decide alterá-la. Ela irá manter o filho, mesmo que isso signifique discordar de Evald, “a pessoa que mais ama”¹⁵² porque é preciso se impor contra o frio, a morte, a solidão e o abandono.

A virada de Isak Borg é marcada nesse minuto, quando ele pergunta se pode ajudá-la. Embora Marianne diga que ninguém pode ajudá-la, isso não é verdade. Isak, o pai, pode adotar emocionalmente seu filho Evald, ajudando a provar que há algo além da frieza que ele conheceu. Ainda que a jovem mulher diga que já não há tempo e estão todos velhos demais, Bergman concede uma segunda chance até ao mais velho de seus personagens, é possível voltar a vida mesmo no limiar da morte física.

Kalin nota que Isaac é “promessa de Deus a Abraão de futuras gerações”, porém, ele é também aquele que é pedido em sacrifício, “toda continuidade da vida e a realização da promessa de Deus - depende de algum milagre, de que haja misericórdia e Isaac escape da morte.”¹⁵³ Que Isak escape de sua morte em vida, e possa conectar-se

¹⁴⁹ “Enquanto a morte física é normalmente natural e sua inevitabilidade moralmente neutra, o suicídio não é nenhuma das duas coisas. É uma falha moral, ao menos nos contextos que Bergman explora, porque entende o sofrimento como apenas isso, sem cura ou cancelamento, e toma como permanente a morte do espírito que se instala após o abandono.”, KALIN, 2003, p. 10

¹⁵⁰ MORANGOS Silvestres. Direção: Ingmar Bergman; Versátil; 1 dvd; 01:15:35

¹⁵¹ KALIN, 2003, p. 19

¹⁵² MORANGOS Silvestres. Direção: Ingmar Bergman; Versátil; 1 dvd; 01:16:36

¹⁵³ KALIN, 2003, p. 72

amorosamente com seu filho e sua nora, é fundamental para que a vida retorne a esses personagens e continue na forma do filho de Marianne.

Marianne afirma ainda que não quer viver como os Almans, Isak confessa que vinha pensando neles e que lhe fizeram lembrar seu próprio casamento. O tipo de vida que se espalha e Marianne rejeita. De forma espontânea e urgente, como quem proclama um grito de guerra, ela diz que ama Evald. Seu personagem é a “campeã da vida” pela coragem de amar, mesmo que esse amor seja dirigido a alguém que não pode senti-lo. “Para amar, é preciso ser corajoso e generoso; para ser amado, é preciso amar”¹⁵⁴, o que é necessário para salvar os personagens de Bergman, é um amor desinteressado, um amor na escuridão¹⁵⁵, que toma a coragem de virar-se para o outro mesmo sem garantia de algum retorno.

Após essa afirmação, quase como uma prova de que pode existir afeto desinteressado e gratuito, os jovens aparecem na janela, cantando e carregando um buquê de flores silvestres. Sara diz que estão impressionados por Isak ser médico há 50 anos, que ele deve “conhecer tudo da vida e sempre foi muito dedicado”¹⁵⁶. Ao ouvir isso, ele olha no relógio: há pouco tempo, mas ainda é possível chegar à cerimônia sendo a pessoa que os jovens imaginam.

Contudo, a cena se escurece e apenas o rosto do protagonista fica iluminado, seu rosto em interrogação. Ainda há tempo, mas será possível empreender a mudança?

Na próxima cena pode-se ouvir os sinos da igreja: já é hora. Isak Borg, com as flores em mãos, caminha ao encontro de Agda, mas não deixa que ela carregue sua mala. Uma delicadeza que provavelmente não lhe ocorreria no início do filme. Ele fica genuinamente feliz por ela estar ali, embora de sua forma debochada, a criada responda que “era seu dever” e “ele não pode estragar sua diversão.”¹⁵⁷

Quando entra e se encontra com Evald, Isak, na tentativa de ajudar o casal, lhe mostra que trouxe Marianne. Ela sorri afetuosamente, mas ele lhe dá um oi rápido e segue falando com o pai, ignorando-a. Quando ela pergunta se pode levar suas coisas, não há resposta. Ainda não se sabe se Marianne pode retornar ao lar.

¹⁵⁴ GIBSON, 1969, p. 47

¹⁵⁵ Ibid. p. 53

¹⁵⁶ MORANGOS Silvestres. Direção: Ingmar Bergman; Versátil; 1 dvd; 01:18:14

¹⁵⁷ Ibid. 01:19:15

Isak entra em seu quarto de hóspedes e ouve a discussão entre o filho e sua mulher. Ela afirma que irá embora no dia seguinte e ele pede que vá para um hotel, Marianne se indigna que não possam dividir o quarto por uma noite. Ao ouvir isso, Evald afirma que é bom vê-la, com um sorriso. Nesse momento, Borg e Agda trocam um olhar de cumplicidade, preocupados com o destino dos mais jovens.

Na cena seguinte, vemos o médico em seu traje de gala, caminhando entre outros, sua figura digna e altiva. No entanto, ao passar por uma moita, ele ouve o chamado de Sara que o chama de “Pai Isak” e lhe acena e sorri com seus companheiros. Esta é a verdadeira honra que será recebida: Isak foi adotado como pai e adotou aqueles jovens, a homenagem a seus anos nesse mundo não é, afinal, vazia.

Ao ouvir seu nome na igreja, Borg olha para cima e se levanta. É uma retomada do julgamento do sonho. Assim que ele se levanta, a câmera corta para os rostos sorridente de Marianne e emocionado de Agda, dessa vez, Isak Borg é aprovado.

A narração recomeça e o protagonista conta que durante a cerimônia se pegou pensando nos eventos de seu dia e decidiu escrever tudo que acontecera. “Notei que nesses eventos tão ligados, havia uma casualidade memorável.”¹⁵⁸ Borg finalmente compreendeu a cadeia de eventos, a ligação profunda entre o abandono no canteiro de morangos silvestres e o bebê de Marianne.

Ao voltar para casa, em vez de ser simplesmente cuidado burocraticamente por sua empregada, Isak se preocupa com ela e pede desculpas pelo que fez mais cedo. Surpreendida, ela chega mesmo a perguntar se ele está doente. “É tão estranho eu pedir desculpas?”¹⁵⁹ e a resposta é apenas um sorriso irônico.

Em seguida ele reconhece que nesses anos todos os dois não se tornaram amigos e pede que se chamem apenas pelo primeiro nome. Ela nega, porque “o que diriam se começássemos a nos chamar pelos nomes?”¹⁶⁰ Contudo, isso é dito com carinho e ela deixará a porta para seu quarto aberta.

Isak apaga a luz, mas ouve vozes que cantam. Seu rosto se ilumina em um sorriso e ele vai até a varanda, seus três jovens companheiros de viagem cantam em seu jardim. Eles vieram se despedir e dizer que estão “orgulhosos de o conhecer”, antes de partir

¹⁵⁸ Ibid. 01:22:08

¹⁵⁹ Ibid. 01:23:32

¹⁶⁰ Ibid. 01:24:42

Sara o chama novamente de “pai Isak” e diz que o ama muito¹⁶¹. Ele se lembrará disso, do amor gratuito e restaurador da segunda Sara.¹⁶²

Isak é acordado pelo barulho de Evald e Marianne, que passam em casa antes de irem ao baile. Quando o pai lhe pergunta se irão, Evald se mostra um pouco surpreso com o interesse, da mesma forma que Agda mais cedo. Borg convida-o a sentar-se perto de sua cama e pergunta o que acontecerá entre ele e Marianne. Evald diz que pediu a ela que ficasse, pois não pode viver sem ela.¹⁶³ No contexto do filme, essa afirmação é especialmente significativa: sem Marianne, embora ainda vivo, há apenas morte para Evald.

“Não quer ficar sozinho”, acusa o pai, “não posso viver sem ela”, diz o filho. Não se pode, em *Morangos Silvestres*, estar vivo na solidão. Ela, por sua vez, irá pensar, algum acordo e comunicação entre os dois deverá ser acertado. Isak então menciona o empréstimo, seu filho diz que o pagará e ele afirma “não foi isso que quis dizer”. O espectador pode imaginar que ele iria perdoar a dívida, estender um gesto de gratidão e cuidado, entretanto, os velhos hábitos da frieza e distância estão tão arraigados que Evald se limita a dizer categoricamente que irá devolver o dinheiro.

Neste momento, Marianne entra, sorridente e afetuosa, tratando seu sogro também por “Pai Isak”. Ela lhe pede opinião sobre o sapato que usa e inclina-se para beijá-lo, ela o acaricia e ele, em uma confissão análoga a de Sara, diz que gosta muito dela. “Também gosto do senhor”¹⁶⁴ é a resposta.

Isak estabeleceu um vínculo com Sara, Marianne e mesmo Agda, no entanto, reverter um abandono já cometido, como no caso de Evald, é mais difícil. Permanecer em si mesmo, ou olhar para o outro lado, é sempre uma tentação¹⁶⁵ e reestabelecer o laço já quebrado é mais difícil do que fundar novos.

Quando eles saem, Isak descansa a cabeça no travesseiro e diz que quando fica preocupado ou triste, tenta relaxar com as memórias de sua infância¹⁶⁶, de um tempo antes de seu abandono. A imagem de seu rosto se desfaz e o espectador é mergulhado em um último sonho em que diversas figuras vestidas de branco saem da casa de verão. A

¹⁶¹ Ibid. 01:26:27

¹⁶² COHEN, 1993, p. 142

¹⁶³ MORANGOS Silvestres. Direção: Ingmar Bergman; Versátil; 1 dvd; 01:28:03

¹⁶⁴ Ibid. 01:28:54

¹⁶⁵ KALIN, 2003, p. 76

¹⁶⁶ MORANGOS Silvestres. Direção: Ingmar Bergman; Versátil; 1 dvd; 01:29:07

antiga Sara, ainda jovem, corre em sua direção e, tratando-o por “Isak querido” diz que já não sobrou nenhum morango e é preciso encontrar os pais dele. O velho Isak diz que procurou por ambos, mas não pode encontrá-los e dessa vez é ouvido, a prima diz que vai ajudá-lo e toma sua mão. As figuras de branco, sua família, estão a caminho de um barco, riem e brincam.

Sara o puxa pela mão, através de um jardim até que ele possa finalmente ver seus pais, sentados calmamente à beira de um lago. Ela sai correndo, seu lugar não é ali, enquanto o protagonista pode contemplar a cena. Há então um close no rosto do velho médico, sonhador, nostálgico e emocionado. Esse close se funde com o rosto do personagem em sua cama em Lund, sorrindo pensativamente e é essa a última imagem do filme.

Já não há morangos silvestres. Já não há nada dado de graça, como um presente livre e sem amarras da criação¹⁶⁷. Isak precisa encontrar seus pais, sua história e a si mesmo para que, então, possa haver vida, felicidade e sobretudo paz na vida que será deixada. Porque ele ainda é um velho que irá morrer logo, a diferença é que ele tem a chance de deixar para trás uma vida realmente e não uma que já era há muito tempo espiritualmente morta.

Contudo, não há garantias. No universo de Bergman virar-se para si mesmo ou para o outro é sempre uma questão em aberto, um desafio para os personagens. Nós vemos a intenção de Borg, Evald e Marianne de virarem-se, mas se as conexões realmente serão feitas é deixado em aberto.¹⁶⁸

O que fica claro ao final do filme é o silêncio verdadeiramente apavorante e “o fim absoluto de toda comunicação, mesmo entre mortais”¹⁶⁹ e que a única possibilidade de se encontrar a vida, o sentido e a misericórdia é sair de si mesmo e olhar para o outro. O amigo que se busca em toda parte está no concreto, nas flores, nas montanhas e, principalmente, no amor.

¹⁶⁷ GIBSON, 1969, p. 52

¹⁶⁸ KALIN, 2003, p. 81

¹⁶⁹ GIBSON, 1969, p. 119

3.2 O Sétimo Selo

3.2.1 Sinopse

O filme se passa na Suécia medieval, Antonius Block e seu escudeiro, Jons, retornam ao país após passarem dez anos nas cruzadas. Ao pararem para descansar em uma praia, a Morte se apresenta a Block, afirmando que sua hora chegou. Ele lhe propõe um jogo de xadrez, para ganhar tempo, e enquanto isso tentará levar em segurança a seu castelo uma família de atores.

A grande questão de Antonius Block, elaborada bastante verbalmente ao longo do filme, é sobre a indiferença de Deus frente a peste e a guerra que ele vê em todos os cantos e seu desejo é encontrar uma resposta antes que seu tempo acabe. O filme é, segundo o próprio Bergman¹⁷⁰, inspirado em baladas e alegorias medievais o que resulta em sua estrutura simples, quase teatral. Entretanto, é também aquele em que o cineasta afirma ter desenvolvido mais plenamente seus principais temas¹⁷¹. Para Kalin, a narrativa de **O Sétimo Selo** é organizada para que, ao final, seja demonstrado onde realmente está a misericórdia de Deus¹⁷² e ele classifica o filme como uma “peça moral”, onde os personagens existem mais como tipos do que seres autônomos.¹⁷³

3.2.2 O jogo de xadrez

A primeira imagem do filme é um plano do céu, repleto de nuvens carregadas, logo em seguida, surge uma ave negra, em seguida as encostas rochosas e escurecidas de uma praia sueca. Uma narração em off, com uma voz que mais tarde o espectador poderá identificar como sendo a da Morte, recita o Apocalipse 8:1-6 em que é mencionada a abertura do Sétimo Selo.¹⁷⁴

A imagem seguinte mostra um cavaleiro reclinado sobre as pedras, um tabuleiro de xadrez ao seu lado. Um outro homem, em vestes mais simples, dorme sobre as mesmas pedras, e dois cavalos negros bebem água do mar. Após situar o espectador na cena, a câmera se aproxima do rosto do cavaleiro, ele olha para além da tela,

¹⁷⁰ BERGMAN, 2007, p. 232

¹⁷¹ Ibid. p. 235

¹⁷² KALIN, 2003, p. 59

¹⁷³ Ibid. p. 63

¹⁷⁴ “Quando o Cordeiro abriu o sétimo selo, houve um silêncio no céu por cerca de meia hora. Eu vi sete anjos diante de Deus e a eles foram dadas sete trombetas.” SÉTIMO Selo, o, Direção: Ingmar Bergman; Versátil; 1 dvd; 00:01:19

melancólico e contemplativo, em seguida seus olhos se voltam para o céu e ele suspira. Ele vai até o mar lavar o rosto, suas roupas escuras se fundem com as rochas e contrastam com seu cabelo muito loiro e a água do mar. Os pretos e brancos nesse momento são fortemente contrastados, com poucas zonas de cinza. Quando a câmera se afasta, o personagem se torna uma figura escura e muito pequena, perto da imensidão do mar e da praia, ele cai de joelhos e leva as mãos em posição de reza.

A câmera volta a se aproximar, metade do rosto de Antonius Block está na luz, a outra metade na sombra. Ele aproxima o rosto das mãos, mas logo o afasta, parecendo desconcentrado e incapaz de sentir algo em sua prece, as mãos saem de posição e tornam-se punhos, em um gesto acusatório, e ele levanta, a câmera se move para um close do tabuleiro de xadrez. Por alguns segundos a imagem do jogo e do mar se sobrepõe e então surge em tela uma figura alta, toda de preto, com o rosto muito branco.

O cavaleiro a vê, se mostra muito assustado e pergunta “quem é você?”, a resposta é: “eu sou a morte”¹⁷⁵. Ela afirma que anda com ele há muito tempo, e pergunta se está preparado, “meu corpo está, mas eu, não”, é a resposta. Block pode entender que seu tempo acabou, que seu corpo deve morrer, ainda assim, não consegue aceitar. Bergman afirma que seu enorme medo da morte foi um dos principais motores desse filme e representar a morte como uma figura palpável, que conversa e joga xadrez, foi seu primeiro movimento para construir uma narrativa em que a superação desse medo fosse movimento central.¹⁷⁶

Há um close no rosto da Morte e ela parece implacável, afirmando em seguida que “não pode adiar”, não há escapatória. Block, no entanto, propõe um jogo de xadrez, pois viu nas pinturas que a Morte joga, ela aceita, afirmando que joga muito bem e pergunta por que sua vítima deseja fazê-lo, “isto é problema meu” é a resposta de Block. A Morte aceita e ambos se sentam para o jogo, o cavaleiro revela então o seu desejo: “se eu vencer, viverei. Se for xeque-mate, me deixará em paz.”¹⁷⁷

Eles começam a jogar, a Morte com as peças pretas. Ela se senta em uma posição mais elevada que Antonius Block, olhando-o de cima, a fotografia cria um contraste quase incômodo entre as peças brancas, o rosto da Morte, o cabelo do

¹⁷⁵ Ibid. 00:03:40

¹⁷⁶ BERGMAN, 2007, p. 240

¹⁷⁷ SÉTIMO Selo, o, Direção: Ingmar Bergman; Versátil; 1 dvd; 00:04:30

cavaleiro e todo o resto. Ao fundo, o mar é negro enquanto o céu é branco, e nuvens ameaçadoras seguem passando.

A imagem se desfaz e vemos Block andando pela praia e acordando seu escudeiro, ambos montam os cavalos e partem, novamente pequenas silhuetas em uma paisagem imensa. Jons, o escudeiro, canta músicas irônicas e indecentes, enquanto seu cavaleiro permanece silencioso e reflexivo. Uma das canções diz “Deus está lá em cima, Ele está tão longe. Mas o seu irmão Diabo, encontramos por todo lado.”¹⁷⁸

Esse pequeno verso, cantado por Jons em tom despreocupado, resume o questionamento de Block. A morte se mostrou para ele, como para Isak Borg, seu tempo é curto e ele passa a ponderar que tipo de existência deixará para trás. O mundo está repleto de misérias, como seu próprio escudeiro logo anuncia ao contar os rumores de caos e apocalipse que vem ouvindo¹⁷⁹ e ele, que acaba de voltar de dez anos na Palestina, se pergunta o que fez a respeito disso.

Jons desce do cavalo para pedir informação a um viajante, ao virar seu rosto, porém, percebe que o homem está morto, apodrecido. Seu choque e asco são visíveis, ainda assim, ele retorna ao cavalo com o mesmo senso de humor cínico e despreocupado. Quando Block lhe pergunta se o viajante sabia o caminho, sua resposta é “não exatamente” e afirma que, embora fosse mudo, o homem foi “bastante eloquente”.¹⁸⁰ A Morte, e os mortos, em o Sétimo Selo são de fato eloquentes, embora nada digam. É sua proximidade que pode revelar aos personagens aquilo que eles perguntam, mesmo que ela mesma não lhes diga a resposta.¹⁸¹ Contudo, é um discurso eloquente, “mas melancólico”.

3.2.3 A Sagrada Família

A sequência seguinte abandona os dois personagens e entra no interior de uma carroça onde três pessoas, dois homens e uma mulher, dormem. Um deles acorda e sai para fora, a fotografia nesse momento abandona a contraste forte para assumir toda a gama de cinzas intermediários, de forma análoga ao que acontece quando Isak Borg penetra o bosque de sua infância. Jof, o ator, dá cambalhotas na grama, bebe água e faz

¹⁷⁸ Ibid. 00:06:18

¹⁷⁹ “Ontem, foram vistos mais de um sol no céu”, Ibid. 00:06:43

¹⁸⁰ Ibid. 00:07:43

¹⁸¹ KALIN, 2003, p. 60

graça com seu cavalo e então se vira na direção da câmera, seu rosto se ilumina e o plano assume sua subjetiva: uma mulher, vestida de rainha, brinca com uma criança em um pedaço de grama iluminado pelo sol.

Ele entra na carroça apressado e acorda Mía, sua mulher, para contar-lhe sua visão. Ela está acostumada às visões do marido, que dessa vez afirma ter visto a Virgem Maria. Para Jof, em oposição a Block, a divindade não é distante e silenciosa, mas presente, palpável, e o silêncio que recai após o sumiço de sua visão não é o silêncio da indiferença, mas da plenitude. “E, de repente, ela sumiu. Então, um silêncio se espalhou por toda parte. Pelo céu e pela terra.”¹⁸²

O silêncio de Jof é o mesmo silêncio que se faz após a abertura do sétimo selo, aquele que revela Deus aos seus fiéis.¹⁸³ Embora Mía diga não acreditar nele, ela sorri ao ouvi-lo contar, o mundo deles é povoado da presença de Deus, ao contrário daquele em que habita o cavaleiro.

O casal sai para o ar livre com um bebê. Ao contrário das cenas iniciais, em que víamos homens isolados em uma paisagem árida, agora nunca há um personagem sozinho e o cenário é fértil e verdejante¹⁸⁴. O paralelo entre essa família e a Sagrada Família pode ser feito¹⁸⁵ e a ideia da presença do divino no simples ato do amor começa a aparecer.

Ainda contrastando com a cena anterior, Skat, o chefe da trupe de atores, surge usando uma máscara de caveira. Entretanto, ao contrário da imagem da Morte ou do homem morto, sua figura é cômica e não causa qualquer impressão nos companheiros. Quando Skat volta a entrar, Mía diz a Jof que o ama, ele se vira para ela e a cena termina com um olhando para o outro. Há contato entre os dois personagens, eles viram-se um para outro e tocam-se o tempo todo, existe entre eles uma conexão real.

3.2.4 O Silêncio de Deus

A imagem seguinte já traz de volta o cavaleiro e seu assistente. Jons entra em uma capela em reforma e pergunta ao pintor o que significa a imagem na parede, ele conta que é a dança da Morte, em que ela “dança com todos”¹⁸⁶. O escudeiro pergunta

¹⁸² SÉTIMO Selo, o, Direção: Ingmar Bergman; Versátil; 1 dvd; 00:11:28

¹⁸³ COHEN, 1993, p. 124

¹⁸⁴ Ibid. p. 126

¹⁸⁵ KALIN, 2003, P. 62

¹⁸⁶ SÉTIMO Selo, o, Direção: Ingmar Bergman; Versátil; 1 dvd; 00:16:18

por que essa imagem e o pintor lhe responde que é para que todos se lembrem de que morrerão, mesmo que isso seja algo que prefiram não saber e, ao ouvir que não olharão sua pintura, retruca que “um crânio é mais interessante que uma mulher nua”.

As imagens da Dança da Morte, ou Dança Macabra, surgiram de fato como um *memento mori* horripilante, mas reconfortante de alguma forma. Nessas imagens, a Morte arrastava consigo “o papa, o imperador, o nobre, o trabalhador, o religioso, a criança pequena, o louco e todas as profissões e posições sociais.”¹⁸⁷ Uma advertência sobre a transitoriedade do terreno e da inevitabilidade da morte, algo que os personagens de Bergman com frequência esquecem. Eles precisam que a finitude se mostre explicitamente para eles, para poderem enfim ver sua existência em perspectiva.

Na imagem da igreja, Jons vê o quão horrível é a peste e se perturba, embora afirme não estar assustado. Mais incômoda é a descoberta de que algumas pessoas se flagelam por acreditarem que a peste é uma punição pelo pecado: o Deus que fala nos filmes de Bergman, o Deus que se manifesta pelas Igrejas e pastores, só pode ser um Deus-aranha, ativamente cruel.

Jons, embora livre das indagações metafísicas de seu chefe, é sensível ao próximo e a revelação dos horrores que assolam sua terra o perturbam. Contudo, ele não mergulha em questionamentos egocêntricos, mas esforça-se para fazer boas ações a partir desse momento.

Separado de seu escudeiro, está Antonius Block. O cavaleiro se ajoelha frente ao Cristo na cruz e a câmera traça paralelos entre o personagem e a imagem sofredora. A frase “Meu Deus! Meu Deus! Por que me abandonaste?” é aquela que o protagonista quer gritar para Deus. Ele, como o Cristo nesse momento, se sente “absolutamente sozinho e abandonado, esperando que a voz de Deus lhe diga que não é assim, uma voz que nunca vem.”¹⁸⁸

Ele vê então um padre no confessionário e se dirige a ele, o monólogo que se segue formula a questão do silêncio de Deus no filme, assim como a falta de sentido e o vazio provindo do isolamento vivido pelo protagonista.

Ele começa dizendo: “quero confessar com sinceridade, mas meu coração está vazio. O vazio é um espelho que reflete no meu rosto.”¹⁸⁹ Ele já iniciou o processo de

¹⁸⁷ HUIZINGA, 2010, p. 236

¹⁸⁸ KALIN, 2003, p. 62

¹⁸⁹ SÉTIMO Selo, o, Direção: Ingmar Bergman; Versátil; 1 dvd: 00:18:52

juízo, de olhada para dentro de si, a aparição da Morte apenas exige uma resposta imediata ao processo. Mas ao olhar para si, como Borg, Antonius Block encontra apenas silêncio.

O paralelo entre os personagens é evidente até mesmo na construção de seus nomes, Borg é uma fortaleza, Block significa “tijolo”, aquilo de que é feita a impenetrabilidade do velho médico.¹⁹⁰ Ele segue dizendo: “vejo minha própria imagem e sinto repugnância e medo. Pela indiferença ao próximo, fui rejeitado por ele”¹⁹¹, seu mundo é vazio porque ele retirou-se do contato humano, nesse momento, também o cavaleiro soa como o médico, em sua narração inicial.

O confessor pergunta se Block deseja, então, morrer. “Sim, eu quero”, é a resposta e nesse momento o rosto do personagem se move, revelando que aquele para quem ele confessa é a própria Morte, que lhe pergunta “por que espera?” ao que a resposta é “pelo conhecimento”. Nesse momento, a câmera corta para o rosto do Cristo de madeira, especialmente deformado e sofrido¹⁹²: é para esse sofrimento que Block busca uma resposta. Ele reconhece que está morto em vida e teme deixar o mundo dessa forma, entretanto, ele ainda pensa que aquilo que dará sentido e preencherá o vazio é o conhecimento racional, a certeza.

“É tão inconcebível tentar compreender Deus?” ele pergunta, ajoelhado e emoldurado pelas sombras da grade do confessionário, que lembram tanto o tabuleiro de xadrez quanto uma prisão¹⁹³. “Por que Ele se esconde em promessas e milagres que não vemos?”¹⁹⁴, Block, como Borg, se afastou dos seres humanos e fechou-se em si mesmo, mas o abandono que ele sofre é de Deus. Após dez anos na Terra Santa, Deus não se aproximou dele para responder qual o sentido de todo o sofrimento que pode ser visto, o cavaleiro “deu sua vida para que Deus a usasse como parte de Seu desígnio cósmico, mas Ele não deu sinais de existir”.¹⁹⁵ Para Block, “Deus deve ser palpável, definido, conhecível como uma outra pessoa, alguém que responde perguntas e pode provar a Si mesmo.”¹⁹⁶

¹⁹⁰ KALIN, 2003, p. 57

¹⁹¹ SÉTIMO Selo, o, Direção: Ingmar Bergman; Versátil; 1 dvd: 00:19:08

¹⁹² COHEN, 1993, p. 127

¹⁹³ Ibid. p. 127

¹⁹⁴ SÉTIMO Selo, o, Direção: Ingmar Bergman; Versátil; 1 dvd; 00:19:50

¹⁹⁵ Ibid. p. 127

¹⁹⁶ KALIN, 2003, p. 59

Ele entende Deus como uma falsa realidade, uma ilusão na qual ele, sendo “educado e moderno”¹⁹⁷, não pode acreditar. Entretanto diz: “não posso tirá-lo de dentro de mim” e se pergunta por que não pode ficar livre desse engano. Block não pode abandonar sua pergunta, não pode tornar-se um cínico despreocupado como Jons, o silêncio de Deus não se torna a afirmação positiva do ateísmo, como já foi dito por Gibson¹⁹⁸. A ausência de Deus é um vazio claramente sentido: “uma ausência enorme, quase palpavelmente sentida.”¹⁹⁹

O silêncio de Deus assume então a face de um abandono, de uma ação deliberada e cruel daquele que, vendo suas criaturas sofrendo, permanece afastado²⁰⁰. Antonius Block deseja “conhecimento, não fé ou presunção”, ele diz: “quero que Deus estenda as mãos para mim, que mostre Seu rosto, que fale comigo. Mas Ele fica em silêncio. Eu O chamo no escuro, mas parece que ninguém me ouve.”²⁰¹ Block busca consolo, compreensão, sentido e nada disso lhe é dado.

Provocadora, a Morte afirma “talvez não haja ninguém.” E seu interlocutor lhe responde: “A vida é um horror. Ninguém consegue conviver com a morte e na ignorância de tudo.”²⁰² Block não pode abandonar suas perguntas, não pode se tornar Jons, porque um mundo assim é “de fato, inumano e inabitável – sem Deus”²⁰³

Para Gibson expressa-se nessa cena “uma incerteza inicial opressiva, uma dúvida angustiante, e uma forte sugestão de total falta de sentido”²⁰⁴. Se Deus não existe, então o vazio é absoluto. Mas a própria Morte diz que as pessoas raramente pensam nela, “mas um dia na vida terão de olhar para a escuridão.”O próprio Block anuncia o processo que a proximidade da morte desencadeia em tantos personagens de Bergman.

Raivoso, ele enuncia: “temos de imaginar como é o medo e chamar esta imagem de Deus.”²⁰⁵ O Deus que Block pode ver, o Deus chamado assim pelas pessoas, pela Igreja, só pode ser a imagem do medo, como o deus-aranha imaginado por Karin alguns anos mais tarde em **Através de Um Espelho**. Diz Bergman: “eu mantenho que toda

¹⁹⁷ Ibid. p. 59

¹⁹⁸ GIBSON, 1969, p. 19

¹⁹⁹ Ibid. p. 20

²⁰⁰ “É o silêncio de Deus que ele entende como abandono e traição”, KALIN, 2003, p. 58

²⁰¹ SÉTIMO Selo, o, Direção: Ingmar Bergman; Versátil; 1 dvd; 00:20:31

²⁰² Ibid. 00:20:54

²⁰³ KALINS, 2003, p. 59

²⁰⁴ GIBSON, 1969. P. 25

²⁰⁵ SÉTIMO Selo, o, Direção: Ingmar Bergman; Versátil; 1 dvd; 00:21:16

concepção de um deus divino criado por seres humanos deve ser um monstro, um monstro com duas faces, ou, como Karin coloca, um deus-aranha”²⁰⁶

Block conta então que a morte lhe visitou nesta manhã e eles estão jogando xadrez. Durante essa parte da fala, o espectador está ao lado da Morte, do lado de dentro do confessionário e o protagonista agarra as grades, parecendo com um prisioneiro que deseja a liberdade. Ele quer ganhar tempo para resolver uma questão importante: sua vida até aqui foi sem sentido, cheia de buscas vazias e sem conexões verdadeiras. Ele “não fala isso com amargura ou reprovação”, Block já empreendeu o processo de julgamento, ele já percebeu que falhou ao se tornar distante e indiferente aos outros seres humanos e que por isso está morto em vida, seu desejo é apenas usar o tempo que lhe resta para fazer algo bom, algo que tenha sentido.

Em seguida, ainda achando que se confessa a um padre, o cavaleiro conta como fará para ganhar da Morte. Após ouvir isto, ela se revela, irônica e despreocupada, enquanto Block torna-se raivoso e afirma que encontrará uma saída. Impassível, a Morte lhe diz que se encontrarão e continuarão o jogo, não há como escapar dela. Quando a morte se retira, Block parece orgulhoso, quase feliz, de sua existência corpórea, de sua vida e do desafio que impõe à Morte.²⁰⁷

O filme retorna então a Jons, que segue conversando com o pintor enquanto pinta algo em um pedaço de madeira. Ele lhe conta que ele e seu senhor passaram dez anos na Terra Santa, nas cruzadas, sofrendo todo tipo de incômodo e risco pela “glória de Deus” É a primeira referência explícita às cruzadas, que o escudeiro chama de “uma tolice que só um idealista inventaria.”²⁰⁸

Block, com sua decisão de ir à Cruzada e sua busca pelo conhecimento de Deus, é um idealista. Jons, por outro lado, preocupa-se com a concretude das coisas, com a existência prática. Bêbado, ele mostra seu desenho e afirma:

Sou o escudeiro Jons. Desprezo a morte, zombo de Deus, rio de mim mesmo e sorrio para as mulheres. Meu mundo é meu e só acredito em mim mesmo. Ridículo para todos, até para mim mesmo, sem sentido para o céu e indiferente para o inferno.²⁰⁹

²⁰⁶ BERGMAN, 2007, p. 238

²⁰⁷ “Essa é minha mão. Posso mexê-la. O sangue pulsa nela. O sol está alto no céu e eu, e eu, Antonius Block, jogo xadrez com a Morte.” SÉTIMO Selo, o, Direção: Ingmar Bergman; Versátil; 1 dvd; 00:23:00

²⁰⁸ Ibid. 00:24:00

²⁰⁹ Ibid. 00:24:32

Para Gibson, a fala de Jons é uma articulação da “total falta de sentido”, e sua postura de um “cinismo sagaz, mas com compaixão e um egoísmo cuidadoso”²¹⁰. Bergman conta que nesse filme colocou “duas crenças opostas lado a lado, permitindo a cada uma expor seu caso de sua própria maneira.”²¹¹ Assim, o escudeiro opõe-se de fato ao seu senhor: ao contrário de Block, ele não se preocupa se existe ou não um Deus e acha mesmo que o mundo seria um lugar melhor sem ele. Por outro lado, enquanto o cavaleiro afirma que se isolou de seus semelhantes, Jons demonstra simpatia e abertura para com aqueles a sua volta.

Antonius Block, com suas dúvidas incessantes e necessidade de um conhecimento absoluto de Deus, vive uma existência vazia enquanto procura por seu sentido. Jons, despreocupado com respostas absolutas, existe no concreto e não tem a experiência de morte em vida de seu senhor.

Ao saírem da igreja, os dois encontram padres e soldados que vigiam uma moça acorrentada que será queimada ao amanhecer por ter tido relações sexuais com o diabo. Block se aproxima dela e pergunta se ela realmente viu o diabo, pois, se ele existe, se ele foi visto, Deus também deve existir.²¹² Um dos padres pede que ele se afaste, pois ela é a causa da peste que assola a região. Em todos os filmes de Bergman, padres e pastores encontram-se em crise de fé ou são seres cegos, cruéis e executores de uma fé falsa. Os membros da igreja (católica no caso do medieval **O Sétimo Selo**, luterana nos outros) que não estão em crise de fé são porta-vozes do deus-aranha. Nesse caso, os padres são aqueles que Block acusa de darem uma imagem ao medo e chamarem de Deus.

Quando Block e Jons se afastam, é possível ouvir, muito alto, os gemidos de sofrimento da jovem. Ela certamente não merece o sofrimento que lhe será imposto por “homens de Deus”, ela está sozinha, abandonada, tanto por Deus quanto pelo demônio. O espectador pode ver o cavaleiro se afastar, assombrado pelos gritos que alimentam suas perguntas.

Os dois seguem cavalgando, Jons canta e seu companheiro lhe pergunta se isso é mesmo necessário. Sua despreocupação, sua determinação em tornar agradável o pouco que lhe cabem o ofende.

²¹⁰ GIBSON, 1969, p. 24

²¹¹ BERGMAN, 2007, p. 235

²¹² “Ele – o Diabo – deve saber sobre Deus, se alguém sabe”, KALIN, 2003, p. 59

Eventualmente, eles param em um vilarejo abandonado e Jons sai em busca de água. Ele entra em uma casa e a fotografia torna-se ainda mais contrastada: tudo é escuro, exceto por uma janela no teto e um raio de sol que incide na face do ator. Ele vê uma mulher deitada no chão, morta, ouve um barulho e se esconde. Logo, um segundo homem entra na casa e rouba a pulseira de ouro da mulher morta, Jons o vê, mas não faz nada. Em seguida, o ladrão se dirige para uma menina que o olha assustada e afirma que rouba dos mortos pois “cada um cuida da própria vida. É muito simples.” Em seguida diz para ela: “não adianta gritar. Nem mesmo Deus irá ouvi-la”, contudo, nesse momento Jons sai de seu esconderijo e o interrompe. É a primeira indicação de que há uma resposta em *O Sétimo Selo*: a resposta da compaixão e da preocupação dos seres humanos uns com os outros.

Embora o discurso do escudeiro seja cínico, ele não permite a violência contra a garota inocente. Jons acredita apenas em si mesmo, como os diversos personagens abandonados de Bergman que se voltam para si mesmo, no entanto, ele não é indiferente. Ao acreditar em si mesmo ele acredita na possibilidade de resposta individual e terrena.

Além de interromper o homem, Jons o reconhece: é Raval, o estudante de teologia que, dez anos atrás, convenceu seu patrão de que era preciso partir nas cruzadas. Embora afirme que não se importa com Deus, Jons diz:

agora entendo o sentido dos anos que achei terem sido inúteis. Estávamos muito bem, muito satisfeitos, e Deus quis nos punir por isto. Ele enviou o veneno celestial para os cavaleiros!²¹³

Deus, mesmo para aquele que afirma lhe ser indiferente, aparece como cruel. Ravel afirma ter feito o que fez de boa fé, Jons concorda, mas é um Deus cruel e seus porta-vozes não podem ser diferentes. Ser um ladrão é, como afirma o escudeiro, uma ocupação mais apropriada para esse tipo de gente.

Ao dizer isso, ele joga o ladrão sobre uma mesa e encosta uma faca em sua garganta, a garota grita, seu único som ao longo de todo o filme. Mas Jons, ao contrário do Deus que ele vê, é misericordioso e permite que Raval vá embora, apenas advertendo-o sobre uma próxima vez.

²¹³ SÉTIMO Selo, o, Direção: Ingmar Bergman; Versátil; 1 dvd; 00:30:03

Jons sai com a garota para buscar água e se apresenta animadamente, como um homem que “só fez coisas belas e nobres” e em seguida tenta beijá-la. A moça o repele e Jons apenas se despede, lembrando-a que poderia tê-la estuprado, “mas não acredita neste tipo de amor.” Por mais cínico que seja, Jons não quer o contato tomado pela violência, não lhe interessa o sexo tomado pela força, apenas o que for dado espontaneamente. No entanto, apesar da rejeição dela, o escudeiro não pode abandonar a garota a sua própria sorte, para que o próximo Raval a viole. Ele a convida para ser governanta em sua casa ao que ela inicialmente recusa. Ele afirma que ela lhe deve isso por ter salvado sua vida, mas sai sem machuca-la.

O convite de Jons é um ato de bondade, uma forma, ainda que torta, de estender a mão ao próximo. E ele o faz apesar da rejeição inicial, realizando nessa cena, em pequena escala, aquilo que os protagonistas de Bergman devem empreender mais largamente em suas vidas: ele transcende um primeiro abandono e faz, mesmo assim, um convite à conexão. A dinâmica de **Morangos Silvestres**, em que os personagens estavam sempre se virando para perto, ou longe, uns dos outros, se repete nessa cena: a garota se vira de costa para Jons, enquanto ele olha diretamente para ela; após sua recusa ele se vira e ela, por sua vez, corre atrás dele, aceitando finalmente o apoio que lhe foi oferecido.

A cena seguinte retoma à trupe de atores que se apresenta em um palco improvisado no vilarejo tomado pela peste. A população reage friamente ao espetáculo animado e os soldados jogam tomates no chefe da companhia. Enquanto Mia e Jof cantam uma canção obscena, Skat flerta com uma mulher da aldeia e foge com ela para o meio da floresta.

A apresentação, absolutamente pagã, é interrompida por uma procissão de monges que entra na cidade. Eles carregam o mesmo Cristo deformado e contorcido que estava na igreja onde Block fez sua confissão e são seguidos por aleijados, provavelmente vítimas da peste, e pessoas que chicoteiam outras. Um close no rosto dos habitantes da aldeia mostra uma mistura de expressões piedosas, obedientes e assustadas. Mais uma vez os servidores de Deus são seres cruéis, violentos, indiferentes ao próximo e que lhe infligem sofrimento.

Em seguida, a câmera realiza um close de cada um dos personagens centrais e, por último, do rosto do Cristo, estabelecendo a conexão entre eles. Para Kalin, esse Jesus

crucificado é a representação da paixão e sofrimento humanos e a imagem mostrada é o momento logo após o grito desesperado: “Meu Deus, meu Deus, por que me abandonaste?”²¹⁴ Para o autor:

Ele [o Cristo], como Block, está congelado, dominado por um sentimento de absoluta solidão e abandono, esperando que a voz de Deus lhe diga que não é assim, uma voz que nunca vem.

Talvez seja essa imagem e seu grito eterno para Deus que impeça que Block procure em outro lugar. Em sua busca, ele está imitando Cristo na cruz, sozinho, esperando uma resposta transcendental.²¹⁵

Ao fixar-se na imagem, no Deus de sofrimento carregado por servos cruéis, Block perde o verdadeiro sentido do sofrimento e daquilo que é representado na cruz. Ao sobrepor o rosto de seus protagonistas àquele do Cristo sofredor, Bergman estabelece um paralelo entre o sofrimento da imagem e o das pessoas de verdade. São elas que sentem dor e abandono e clamam por um alívio que nunca vem.

Um dos monges começa a falar: ele anuncia que todos morrerão de peste e isso é um castigo divino pelos pecados cometidos, pede então a Deus que seja misericordioso e não lhes dê o castigo que merecem. Os flagelantes retomam suas posições e a procissão se retira. Bergman a enquadra do alto, como se Deus observasse seus fieis arrastando-se pela terra. O que sobra após a passagem da procissão, em um plano sustentado por um longo tempo, é uma terra arrasada, a grama destruída.

A ideia de uma punição de Deus para a humanidade é estabelecida já no título do filme: a alusão é ao momento em que Deus convocará todos para se mostrarem diante dele como realmente são²¹⁶. Entretanto, o verdadeiro julgamento não é o feito por Deus, mas pelos próprios homens e a praga permanece como símbolo de um sofrimento gratuito, desmerecido.

Quando a procissão se vai, Jons, indignado, pergunta: “Esta história de condenação! É disto que o povo gosta? Eles acham que levamos isto a sério?”, Block o olha com um ar zombeteiro e ele afirma que, embora o patrão ria dele, já ouviu a maior parte das histórias populares sobre anjos, demônios, Deus e o Diabo e não se

²¹⁴ KALIN, 2003, p. 62

²¹⁵ Ibid. p. 62

²¹⁶ KALIN, 2003, p. 64

impressionou. Block, em toda sua angústia quanto ao silêncio de Deus, não emite nada a respeito do sofrimento daquelas pessoas, mas para Jons o que ele presenciou é inaceitável. Neste momento, entra em cena um ferreiro que pergunta ao escudeiro se viu sua mulher que diz que não a viu.

3.2.5 Morangos Silvestres

A cena seguinte tem lugar na taverna, onde novamente se fala nos horrores da peste e no início de um apocalipse. A atmosfera de condenação geral é dominante em **O Sétimo Selo**. Raval tenta vender a Jof o bracelete roubado e o ferreiro pergunta sobre sua mulher e conta a Jof que ela fugiu com um ator e que, se os encontrar, pretende matar os dois. O ator, buscando evitar problemas, esconde sua profissão, até que Raval, em um ato de crueldade deliberada, a revela, afirmando que foi o companheiro dele que fugiu com a mulher do ferreiro.

Raval, ecoando a ameaça de Jons, sugere que lhe marquem com uma faca “como se faz com os safados”. Jof pergunta “Querem me machucar? Por que? Fiz algo que aborresse alguém?” Seu sofrimento, como o das vítimas da peste, da menina bruxa e da moça resgatada pelo escudeiro, será gratuito. Ele nada fez para merecer ser torturado, mas será uma vítima da crueldade de Raval e da vontade dele de se vingar de Jons, contra quem sabe ser indefeso. Raval e os outros presentes na hospedaria começam a ameaçá-lo, humilhá-lo, forçando-o a imitar um urso. A vergonha é um ponto importante da jornada interior dos personagens de Bergman, é ao sentir vergonha da forma como tratou a mulher e o filho, que Isak Borg pode começar a sair de si mesmo e virar-se em direção ao próximo; Antonius Block reconhece, com vergonha, que isolou-se de seus semelhantes, tornou-se indiferente e agora vive uma existência estéril, desprovida de sentido.

No entanto, a vergonha pode assumir a face da humilhação e, nesse caso, ela deixa de ser uma chave para a mudança, para um contato mais genuíno com o próximo, e se mostra como exemplo da falha do mundo. “O que é vergonhoso agora não é mais apenas as relações domésticas e nosso próprio comportamento, mas a vida em si.”²¹⁷, diz o autor, e ainda: “que a existência em si, e não apenas nosso comportamento como

²¹⁷ Ibid. p. 19

homens e mulheres, possa ser vergonhosa e assim intrinsecamente humilhante.”²¹⁸ E Deus passa a aparecer não apenas como indiferente, mas “monstruoso e maligno” como as coisas que ele permite.²¹⁹

Durante a cena, há closes no rosto de Jof, iluminado e contrastando com um fundo escuro e os rostos dos outros presentes, sempre escurecidos. Seu lugar como homem puro, bom, diferente daqueles que o torturam, é assim visualmente marcado. “Exausto de terror, Jof olha para o céu e levanta suas mãos em uma oração: nesse instante, a porta se abre e Jons entra.”²²⁰

Torturado, humilhado, Jof pede a Deus que termine seus sofrimentos e ele responde. A resposta não é aquela que Antonius Block espera, mas a entrada de um homem com compaixão. Dessa forma, Deus fala em **O Sétimo Selo**, mas sua resposta torna-o “imane e idêntico ao espiritual no homem”²²¹. Kalin diz: “como notado antes, o sofrimento para Bergman é a necessidade e, dessa forma, o convite para uma resposta de compaixão, de virar-se para o outro. Essa é a misericórdia de Deus (e Sua resposta)”²²²

Jons vê Jof, olhos ainda voltados para o céu, cair de cansaço. Em um momento de cumplicidade, ele olha para o rosto de Jons, que sustenta seu olhar com humanidade, rouba o bracelete que Raval lhe tentou vender e foge. Raval tenta segui-lo, mas o escudeiro o interrompe e cumpre sua promessa de marcar o rosto do ladrão caso o encontrasse novamente.

Em contraste com a atmosfera claustrofóbica e escura da taverna, onde ocorre a cena de humilhação, o espectador é transportado para um grande campo aberto onde se dará o seu oposto: Bergman fornecerá a Block a possibilidade de uma visão de algo melhor, do sentido que tanto procura.²²³

Antonius Block está deitado na grama, estudando o tabuleiro de xadrez, quando vê Mia e o bebê. Seu rosto se ilumina imediatamente e ele se aproxima. Ele é gentil, elogia a apresentação e a beleza da moça, ela lhe conta que Skat fugiu e agora só restaram ela e o marido. Ela faz uma piada e rapidamente nota que Block não está feliz,

²¹⁸ Ibid. p. 20

²¹⁹ Ibid. p. 20

²²⁰ COHEN, 1993, p. 129

²²¹ KALIN, 2003, p. 61

²²² Ibid. p. 62

²²³ COHEN, 1993, p. 129

mesmo tendo acabado de conhecê-lo, Mia é sensível suficiente para perceber o sofrimento alheio e estender-lhe a possibilidade de conforto.

Ele conta que não anda em boa companhia, mas essa companhia é ele mesmo. Mia diz compreender e o cavaleiro se surpreende. Ela diz que sim o entende, muito bem e se pergunta “por que as pessoas se atormentam tanto.”²²⁴ Nesse momento, Jof reaparece, machucado e com as roupas rasgadas e Mia corre preocupada ao seu encontro. Mia limpa seus machucados e o repreende por fazer coisas de que “as pessoas não gostam”, mas ele nega ter feito qualquer coisa e lhe dá o bracelete roubado. Ela desconfia levemente da aquisição, mas aceita e abraça-o: Jof e Mia não são “bons demais para serem verdadeiros”²²⁵, eles não estão imunes a pequenas desonestidades e vaidades, mas a sua sensibilidade e abertura às outras pessoas os tornam, dentro do filme, ideias de seres humanos. Na verdade, “eles são a verdadeira sagrada família e possuem toda a divindade que Maria e Jesus tem”²²⁶, porque possuem amor, abertura e conexão verdadeira entre eles e com os outros.

Jof se deita no colo de Mia e conta, sinceramente, sua humilhação. Ela ri e o acaricia: ambos são capazes de enxergar e admitir suas próprias falhas e vergonhas, mas seguem juntos, apesar disso. É importante notar que Antonius Block assiste essa cena, ele vê o amor que eles sentem um pelo outro e o consolo que Mia pode oferecer ao marido. Mikael, o bebê, começa a balbuciar e Jof se levanta para ir até ele. Nesse momento a atriz lembra de apresentar seu convidado e eles lhe oferecem morangos que ela apanhou durante a tarde, com um pouco de leite.

Como em **Morangos Silvestres**, as frutas são aqui “um lembrete da bondade humana, de algo compartilhado”²²⁷ e a relação entre os atores poderia ensinar a Block que o conforto e as respostas que ele busca em seu relacionamento com Deus poderiam estar em sua esposa abandonada,²²⁸ entretanto, essa é uma verdade que o cavaleiro não será capaz de ver. Enquanto Mia busca a comida, Jof conta que planejam ir a Elsinore, mas Block o alerta de que lá a peste é mais forte e sugere que o acompanhem pela floresta até seu castelo.

²²⁴ SÉTIMO Selo, o, Direção: Ingmar Bergman; Versátil; 1 dvd; 00:50:05

²²⁵ COHEN, 1993, p. 129

²²⁶ KALIN, 2003, p. 62

²²⁷ YOUNG, 1971, p. 157

²²⁸ KALIN, 2003, p. 58

Mia chega então com os morangos que crescem nas colinas, frescos e cheirosos. Contudo, atrás dos personagens há uma máscara pendurada que se assemelha fortemente a um crânio humano: a morte segue perto e ela chega para todos, embora possa ser ignorada por alguns instantes²²⁹. Mia zomba do marido, os três riem e Jons e a garota resgatada se juntam a eles.

A atriz comenta o quanto é bom esse momento, mas Block a lembra de que isso é breve. Ela sabe: “Todos os dias são iguais. Não há nada de diferente. Mas o verão é melhor que o inverno, pois não sentimos frio. Mas a primavera é melhor que tudo”²³⁰. Enquanto a moça pronuncia isso, a câmera faz um close de seu rosto deitado na relva, ela sorri e fala em tom sonhador, seus cabelos se misturando com a grama. Mia enxerga as dádivas da natureza e a brevidade dos momentos e reconhece a possibilidade de fazê-los o melhor possível. Jof busca seu alaúde e o cavaleiro comenta que as pessoas vivem preocupadas, ao que Mia responde “por isso é melhor viver a dois.”²³¹

Ela compreende a resposta que será dada por Bergman, é melhor viver a dois, amar-se, apoiar-se. Mia enxerga as durezas da vida, mas não vê nelas o vazio e o desespero. Ela pergunta a Block se ele não tem ninguém e ele diz que acha que sim, mas não sabe bem onde ela está, eles eram recém-casados, felizes, apaixonados e sua casa era cheia de vida. O protagonista diz: “a fé é uma aflição dolorosa. É como amar alguém que está no escuro e não sai quando chama”²³², enquanto isso, Mia lhe estende um morango, o símbolo imagético da compreensão e do contato.

Block deixou sua mulher pela fé, em busca desse Deus que não lhe responde ele abandonou seu lar em direção à Palestina e, como consequência, a vida lhe abandonou. A busca do cavaleiro por uma resposta de Deus é egoísta: ele deseja tocá-lo com seus sentidos, uma resposta pessoal e direta. Suas perguntas não são deslocadas do sofrimento ao seu redor, mas, sua origem e seu cerne permanecem no desejo do personagem de aplacar sua própria angústia. Por ser incapaz de realmente alimentar sua relação com a esposa, por não conseguir sair de si mesmo e transcender seu próprio abandono por Deus para virar-se para o próximo, Block é condenado, como Borg em seu sonho, a uma vida de solidão e vazio.

²²⁹ COHEN, 1993, p. 130

²³⁰ SÉTIMO Selo, o, Direção: Ingmar Bergman; Versátil; 1 dvd; 00:51:53

²³¹ Ibid. 00:54:37

²³² SÉTIMO Selo, o, Direção: Ingmar Bergman; Versátil; 1 dvd; 00:55:08

Ao aceitar a tigela de leite das mãos de Mia, ele diz:

Não me esquecerei disto. O silêncio, a tigela de morangos e o leite. Seus rostos na luz do entardecer. Mikael dormindo na carroça, Jof com sua canção. Tentarei lembrar do que dissemos e levar esta lembrança entre minhas mãos com cuidado, como se fosse uma tigela cheia de leite. Isto será um símbolo para mim e uma grande ajuda.²³³

Enquanto ele pronuncia essas frases, a tigela de leite é passada de mão em mão, compartilhada, até que chega de volta ao cavaleiro e a câmera se fixa em um close do seu rosto, antes de pronunciar a última frase, ele bebe do líquido que lhe foi dado. Antonius Block começa o filme em julgamento: na iminência da morte, ele já reexaminou sua vida e encontrou a fonte de seu abandono e como isso o fez agir de uma forma vergonhosa para com aqueles em volta de si. Nesse momento lhe é oferecida a visão que deve contrapor-se a essa vergonha: uma vida compartilhada, um momento de beleza e conexão.

Essa cena, em especial o último plano, é análoga ao almoço em **Morangos Silvestres**. Ao recitar seu poema, Isak Borg foi enquadrado da mesma maneira que Antonius Block aqui e, ao concluir, ele bebe um gole de seu vinho do porto, como em um brinde, um acordo com aquilo que lhe é dado, ou a conclusão de um ritual.²³⁴

Para Kalin, nesse momento Antonius Block recebe a resposta que buscava, mas não a enxerga realmente:

Essa é a resposta positiva que é difícil para Block enxergar. Ao compartilhar os morangos silvestres com Mia e Jof ele está, pelo momento, contente, e todo o resto não parece importante. Ao ver Mia e Mikael ele é tomado por sua beleza e reconhece o amor e afeição que abençoam o casamento de Mia e Jof.²³⁵

Embora ele participe de um momento de “comunhão e epifania”²³⁶, seus olhos estão muito voltados para o além, e de certa forma para si mesmo, para enxergar o que lhe foi mostrado: “entender isso é virar nossa atenção do que está além da vida para o

²³³ Ibid. 00:55:35

²³⁴ Hubert L. Cohen chega a chamar esse momento de uma “missa secular” (COHEN, 1993, p. 130) e alguns comentaristas referem-se a ela como lembrando a Última Ceia (YOUNG, 1971, P. 156)

²³⁵ KALIN, 2003, p. 60

²³⁶ Ibid. p. 60

que está dentro dela. Esse é o verdadeiro reino do espírito e onde as respostas de Deus podem ser vistas e ouvidas.”²³⁷ Mas Antonius Block não as ouve.

Após terminar sua fala, ele se levanta, abandonando o grupo. A câmera se afasta, mostrando o conjunto de pessoas e Block alheio a ele, separado e afastando-se cada vez mais. O próximo plano o mostra, branco e loiro, contra uma montanha inteira enegrecida, um close muito próximo em seu rosto mostrando o retorno da expressão angustiada. O momento de paz foi perdido. Block sai de quadro e seu rosto é substituído pelo da Morte: ela segue cada passo seu.

Ambos retomam o jogo e a Morte se surpreende com a felicidade do oponente, ele lhe dá um xeque, mas recusa-se a contar o que o faz sorrir. A Morte pergunta se ele pretende escoltar a família de atores pela floresta essa noite e o sorriso de Block se apaga, ele não pode enganar a Morte, ou escapar dela.

3.2.6 A Floresta

Na próxima cena, todos estão na aldeia se preparando para partir. Dentro da taverna, Jons vê Plog, o ferreiro, chorando em uma mesa. Provando mais uma vez seu interesse nos outros (oposta a alegada indiferença de seu mestre), o escudeiro senta-se ao lado de Plog e lhe pergunta o que houve, embora não possa fazer nada prático, Jons conta piadas e tenta, de forma bem humorada, convencer o ferreiro de que está melhor sem sua mulher. No entanto, durante sua fala cínica, ele diz: “se tudo é imperfeito neste mundo imperfeito, então, o amor é perfeito... em sua imperfeição.”²³⁸ Essa fala vai de acordo com a postura de Bergman a respeito dos relacionamentos: há desencontros e sofrimentos, mas o amor é a única forma possível de sentido no mundo tal como ele é. Jons também aceita que Plog os acompanhe “desde que pare com essa choradeira”, mostrando mais uma vez a compaixão por baixo de seu cinismo.

O grupo começa a atravessar a floresta quando encontram Lisa, a mulher do ferreiro, e Skat. Os dois homens se perseguem e se insultam e Lisa retorna, chorosa e ofendida, para o marido. Plog então ameaça matar Skat que diz: “amigo, enfiarei esta adaga no meu peito e minha realidade logo será outra. A absoluta tangibilidade de um

²³⁷ Ibid. p. 60

²³⁸ SÉTIMO Selo, o, Direção: Ingmar Bergman; Versátil; 1 dvd; 01:00:19

cadáver.”²³⁹ Mesmo em uma brincadeira, a Morte segue sendo a única coisa certa e tangível no universo de **O Sétimo Selo**.

Plog se arrepende da ameaça, mas Skat finge enfiar a adaga no coração mesmo assim. Sabendo se tratar de um truque, Jof e Jons tratam a morte do ator como algo completamente casual, que se deve esquecer e seguir em frente. Não fica claro se Lisa também compreende a farsa, mas ela tampouco se abala. A Morte chega, mas é preciso seguir em frente.

A salvo de Plog, Skat retira seu disfarce e parte para buscar uma árvore para subir. Entretanto, assim que ele sai de cena, a Morte aparece por entre as folhagens. Assustado, o ator tenta se acalmar fazendo planos para o futuro e cantando uma canção, quando vê que a Morte está serrando sua árvore. Diz Bergman: “a Morte derruba a árvore da Vida, um pobre coitado aterrorizado está sentado no cume e torce suas mãos.”²⁴⁰

Skat está de fato aterrorizado e pergunta a morte se não há um perdão especial, ou exceção para atores. Mas como lembra a Dança da Morte, ela chega para todos e “no final, sua arte não te salva. Não importa que trabalhos sublimes você tenha fabricado [...] eles não te protegem.”²⁴¹ Entretanto, essa cena anuncia de certa forma o final do filme, e a posição de Bergman: “a vida supera a morte; imediatamente, um esquilo pula sobre o toco de árvore iluminado pela lua.”²⁴²

Kalin diz: “a vida escapa à Morte e escapará sempre a morte, pois é algo que é sempre possível na vida em si.”²⁴³ A Morte sempre chega em **O Sétimo Selo** e sempre implacável e inflexível, mas não absoluta, a vida segue apesar daqueles que ela leva.

Apesar da morte de Skat, a caravana segue pela floresta onde tudo é silêncio, não há qualquer som, de raposas ou corujas para lhes dar um sinal de vida.²⁴⁴ Contudo, um som chega: os monges vem carregando Tyan, a menina bruxa, em uma cela. Suas figuras são negras, apenas silhuetas contra o cinza da floresta e o cavalo que puxa a carroça gradeada, em oposição ao animais calmos e comportados que transportam os protagonistas, se contorce e relincha.

²³⁹ Ibid. 01:05:53

²⁴⁰ BERGMAN, 2013, p. 288

²⁴¹ ALLEN in: BERGMAN, 2007, p. 3

²⁴² COHEN, 1993, p. 131

²⁴³ KALIN, 2003, p. 67

²⁴⁴ SÉTIMO Selo, o, Direção: Ingmar Bergman; Versátil; 1 dvd; 01:10:43

Jons ajuda os guardas a tirarem da lama a carroça atolada e pergunta, irônico, se irão executá-la no meio da noite para que ninguém possa ver. Eles vão até o lugar da execução e Block se aproxima da garota para perguntar sobre o Diabo, ele quer encontrá-lo para perguntar sobre Deus. Novamente, o rosto do cavaleiro é mostrado entre as grades, dando a ideia de que ele continua preso dentro de si.

Tyan lhe responde: “Pode vê-lo quando quiser.”²⁴⁵ Ela diz que para vê-lo é preciso olhar nos olhos dela, mas Block vê neles “muito medo e nada mais.”²⁴⁶ A garota se surpreende e fica nervosa, pergunta algumas vezes se ele não pode mesmo ver nada ou ninguém e diz “mas ele está sempre comigo. Basta que eu estenda minhas mãos para sentir as dele. Ele está comigo agora. O fogo não me machucará.”²⁴⁷ Block pergunta se o Diabo disse isso e ela responde apenas “eu sei”.

Ele acaba decepcionado, Tyan não tem mais conhecimento do que os flagelantes, ou os padres, sua fé é, para Block, cega como a deles. É também importante notar que ela pode ver o Diabo, comunicar-se com ele, mais uma vez, a transcendência que se mostra em Bergman é cruel, maldosa, o símbolo mesmo da maldade.

Block, ao perceber que a menina tem as mãos quebradas, vai até o monge questionar, mas quando este se vira, ele encontra a Morte. “Nunca para de questionar?”, ela pergunta, “nunca vou parar”, ele lhe diz, “mas não tem respostas” é a tréplica.²⁴⁸

Jons se aproxima e, gentil, mas pragmático, diz que pensou em matar os soldados, mas não poderiam salvá-la mesmo assim. Ele dá a um pouco de água a garota, e Block lhe entrega algo para a dor. O cavaleiro segura o rosto da menina e olha fixamente em seus olhos, ainda tentando encontrar o demônio, não pode e cobre com as mãos aqueles olhos que lhe mostram apenas vazio. Entretanto, mais uma vez Block recebeu uma resposta que não pode ver: negativamente, houve resposta nos olhos de Tyan, não há um diabo, não há uma transcendência corpórea que possa ter relações sexuais com uma menina. De forma positiva, há uma resposta semelhante ao momento da refeição de morangos silvestres: Jons e Block dão a ela água e algo para a dor, eles aliviam seu sofrimento e tornam o mundo, ainda que muito brevemente, um lugar melhor para ela. “Eles lhe dão algum conforto e misericórdia, algum alívio da dor e do

²⁴⁵ Ibid. 01:13:30

²⁴⁶ Ibid. 01:13:49

²⁴⁷ Ibid. 01:14:17

²⁴⁸ ibid. 01:15:12

medo. Eles são tudo que ela possui, o que, nesse caso, não é muito, mas é diferente de nada.”²⁴⁹

Os guardas então amarram Tyan a uma escada e a levam para fogueira. Jons, instintivamente, se move para frente, mas Block o detém. Segue o seguinte diálogo entre eles:

Jons: O que ela vê? Pode me dizer?

Block: Já não sente dor.

Jons: Não me respondeu. Quem cuida dela? Um anjo, o diabo, Deus, ou é apenas o vazio? O vazio.

Block: Não pode ser.

Jons: Veja os olhos dela. Ela está descobrindo algo. O vazio sob a lua.

Block: Não.

Jons: Estamos impotentes pois vemos o que ela vê e tememos o mesmo. Pobre criança. Não posso suportar!²⁵⁰

Ao dizer isso, Jons se vira de costas e abandona o mestre, durante sua fala, Block tinha o rosto tomado pelo sofrimento e a agonia. Entretanto, Jons está realmente correto? “Quem olha por essa criança? É realmente apenas o vazio? E Jons e o cavaleiro?”²⁵¹

O terror de todos os personagens nesse filme não é a Morte, mas o vazio que a acompanha. “Vemos o que ela vê e tememos o mesmo”, diz Jons, isto é: o vazio. Se a verdade é “o vazio sob a lua” então “o homem definitivamente não está pronto e é incapaz de aceitá-lo”²⁵², mas os gritos por um sentido permanecem sem resposta.²⁵³

Bergman diz: “Como não posso, nem quero imaginar outra vida, algum tipo de vida do outro lado da linha fronteira, a perspectiva é terrível. De um alguém eu me transformo em ninguém.”²⁵⁴ E afirma que *O Sétimo Selo* foi um filme feito para articular, entender e trabalhar, esse medo do não ser, do vazio, que acompanha a ideia da morte.²⁵⁵

Mas ele próprio responde: “Aquilo que antes havia sido tão enigmático e assustador, mais precisamente, o que poderia existir além desse mundo, não existe. Tudo

²⁴⁹ KALIN, 2003, p. 60

²⁵⁰ SÉTIMO Selo, o, Direção: Ingmar Bergman; Versátil; 1 dvd; 01:16:57

²⁵¹ KALIN, 2003, p. 60

²⁵² GIBSON, 1969, p. 32

²⁵³ Ibid. p. 33

²⁵⁴ BERGMAN, 2013, p. 279

²⁵⁵ BERGMAN, 2007, p. 241

é desse mundo.”²⁵⁶ Há resposta para Bergman, mas ela está em manter os olhos do lado de dentro da vida.

A caravana então remonta seus cavalos e segue viagem, deixando a garota para seu destino. A cena seguinte começa com uma fogueira queimando em meio a escuridão total, uma ponta de luz frente à floresta escura. O grupo se acomoda para passar a noite, juntos (Lisa e Plog, Jons e a garota resgatada, Mia, Jof e a criança), enquanto Antonius Block permanece sozinho, isolado, à espera da Morte em frente ao tabuleiro de xadrez. Neste momento chega Raval, tomado pela peste e implorando por água. Ele, que está à beira da morte, pede pela misericórdia que foi dada à garota executada: um pouco de água, algo para aliviar a dor. Apenas a menina resgatada corre na direção dele, mas é impedida por Jons, que lhe garante que não ajudará em nada.

Como foi ensinado a Isak Borg em seu segundo sonho, a punição pela indiferença e a crueldade é a solidão. Jons é pragmático demais para negar água a Raval por pura vingança, mas ele não merece o risco de se chegar perto. Ao falhar em virar-se para os outros, Raval morre sozinho e em agonia e a ele é negado o pouco que Tyan pode receber.

A Morte finalmente chega para o jogo e Jof, dotado de visões, é o único que pode vê-la sentado em frente ao cavaleiro. Ele acorda Mia e foge com ela, enquanto ambos estão concentrados no jogo. Enquanto isso, Block joga com a Morte, que afirma que nada, nem ninguém, lhe escapa. Em uma última tentativa, o cavaleiro derruba as peças com sua capa e afirma que não se lembra da posição das peças, mas a Morte sabe e remonta calmamente o tabuleiro.

Block vê que Mia e Jof escaparam. Ao jogar com a Morte e ganhar mais tempo, ele de fato realizou sua última boa ação,²⁵⁷ mas esse ato, embora possa dar sentido à sua existência, e mesmo a sua morte, evitando que ela seja apenas a conclusão de alguém já morto em vida, não lhe dá as respostas e a paz que ele busca.²⁵⁸

A Morte ganha o jogo e pergunta se a demora o deixou feliz. Sim, é a resposta de Block, seu objetivo ao ganhar tempo foi cumprido, ainda que ele não enxergue as respostas contidas nele. Porém, seu tempo acabou e a Morte voltará para ele e seus

²⁵⁶ Ibid. p. 241

²⁵⁷ YOUNG, 1971, p. 154

²⁵⁸ KALIN, 2003, p. 60

companheiros. Desesperado, o cavaleiro pergunta se então a Morte contará seus segredos, “não escondo segredo algum” é a resposta, “não sei de nada”.

A Morte de **O Sétimo Selo** é a única criatura verdadeiramente transcendente a aparecer nos filmes de Bergman, o único ser realmente provindo de outra dimensão e que não se trata de uma ilusão, projeção ou delírio. Mas ela não possui respostas.

Ou pelo menos não uma resposta que Antonius Block possa ouvir: “Ela nos diz tudo que há para ser dito sobre o além da vida, tudo que podemos saber: nada. A Morte promete apenas um fim para a vida, apenas escuridão.”²⁵⁹ A Morte é apenas “o fim da vida, uma porta ignorante do que, se algo, está de seu outro lado.”²⁶⁰ Não há respostas na transcendência no universo de Bergman, a única possibilidade de sentido permanece do lado de cá.²⁶¹

3.2.7 Julgamentos Finais

Mia e Jof fogem pela floresta, enquanto Block e o resto chegam ao seu castelo. Dentro do castelo a luz é ainda mais contrastada que durante o resto do filme e a garota resgatada por Jons olha tudo com olhos curiosos e assustados. Karin, a esposa de Block o recebe com aparente frieza, mas afirma que permaneceu enquanto todos fugiam da peste. Em seguida ela sorri e pergunta suavemente se ele não lhe reconhece mais, ela o vê, o rapaz de dez anos atrás, “escondido e assustado” em algum lugar atrás do rosto do cruzado.²⁶²

Block afirma que não se arrepende de nada, mas está cansado. Karin o toca no rosto e ele toca sua mão, mas não há nele a mesma entrega e o mesmo carinho que em sua mulher. No plano seguinte há um close no rosto da garota resgatada, quieta, tensa, quase raivosa, enquanto a voz de Karin repete as palavras que abriram o filme: é o momento final, o momento em que o julgamento foi terminado e os personagens devem receber o veredito. Há uma batida na porta e Jons sai para abri-la, mas não vê ninguém. Aos poucos, tudo se silencia e a Morte entra na sala, a garota caminha em sua direção, olhos vidrados e ansiosos.

²⁵⁹ KALIN, 2003, p. 60

²⁶⁰ COHEN, 1993, p. 132

²⁶¹ BERGMAN, 2007, p. 241

²⁶² SÉTIMO Selo, o, Direção: Ingmar Bergman; Versátil; 1 dvd; 01:28:34

Aos poucos, os personagens se apresentam e oferecem um julgamento sobre si mesmos. “Para Bergman, esse julgamento final deve ser realizado por nós mesmos. A Morte não é um juiz e Deus não é algo separado de sua criação [...] Eles sabem quem são e o que fizeram de suas vidas.”²⁶³

Block, em seu último momento, novamente invoca a Deus e Jons lhe oferece seu julgamento: “Em sua alegada escuridão, onde devemos todos estar, não há ninguém para ouvir suas lamentações e sofrimentos. Limpe suas lágrimas e enxergue sua indiferença.”²⁶⁴ Mas, tomado por sua própria agonia, Block mais uma vez não ouve e segue clamando: “Deus, que está em algum lugar, deve estar, tenha piedade de nós.” Deus deve estar em algum lugar porque seu silêncio é “interpretado pelo homem como evidência de uma ausência radical de Deus e, portanto, de todo sentido.”²⁶⁵ Na perspectiva de Block, se Deus não responde ele está ausente, porque não existe ou, uma perspectiva mais dolorosa, porque é ativamente cruel e indiferente a suas criaturas. O cavaleiro não pode ver todos os momentos em que algum sentido lhe foi apresentado.

Jons segue com o julgamento de seu patrão: “É tarde demais para ser absolvido de seus pecados eternos. Mas, neste último momento, pelo menos sinta o triunfo de enxergar e se mover.”²⁶⁶ Foi oferecido a Block seu momento de visão, seu vislumbre de uma vida melhor e mais cheia de significados, mas ele não pode realmente empreender a virada. Seu reencontro com a esposa é frio, sua relação com Jons segue sendo apenas profissional e seu interesse na garota condenada à morte dizia respeito apenas a suas angústias. Egoísta, Block recebe de fato a condenação da qual Isak Borg foi poupado: a solidão.

Seu retorno a casa não lhe dá a misericórdia e o sentido que procura[...]. No final, tudo se resume à sua incapacidade de ver – a ausência de uma visão diferente, transformadora, na qual coisas ordinárias possam parecer também como algo a mais, algo espiritual.²⁶⁷

Seu escudeiro lhe pede que enxergue, no último momento, a vida para que sua morte não se resuma à morte de alguém que já é um cadáver. Incapaz, Block perde sua

²⁶³ KALIN, 2003, p. 64

²⁶⁴ SÉTIMO Selo, o, Direção: Ingmar Bergman; Versátil; 1 dvd; 01:32:36

²⁶⁵ GIBSON, 1969, p. 32

²⁶⁶ SÉTIMO Selo, o, Direção: Ingmar Bergman; Versátil; 1 dvd; 01:32:46

²⁶⁷ KALIN, 2003, p. 60

chance de uma morte em paz, chance que Isak Borg conquista. A garota silenciosa, seu rosto com uma mistura de medo e felicidade, ajoelha-se. Em seu silêncio ela está pronta a aceitar o que lhe cabe. Pela primeira vez, em todo o filme, se ouve sua voz: “chegou a hora”, ela diz.²⁶⁸ A Morte, por sua vez, permanece em silêncio. Ela não julga, de fato não tem respostas, não profere nada a respeito dos julgamentos que lhe foram oferecidos.

Qual sua punição ou recompensa? Eles já as tiveram. O que vemos no final não é a Morte levando suas vítimas para uma outra vida no Paraíso ou no Inferno, mas simplesmente a morte levando-as para fora desta, para sua própria “terra escura” da não existência.²⁶⁹

Em contraste com o silêncio e a claustrofobia da cena anterior, o próximo plano traz Mia e Jof, iluminados pelo sol nascente, em sua carroça, enquanto passarinhos cantam. Mia parece surpresa e alegre: eles sobreviveram ao juízo final. Quando saem da carroça, eles estão na praia, o espectador retorna ao lugar de início do filme. De repente, Jof afirma que pode vê-los, a todos que não escaparam à morte: Plog, Lisa, o Cavaleiro, Raval, Jons e Skat, sendo levados pela Morte para dançar. A câmera assume a subjetiva de Jof e o plano traz seis silhuetas de mãos dadas, dançando uma dança macabra e contorcida enquanto são levadas pela Morte.

Em seguida, a câmera se volta para a família, Mia zomba do marido e ambos seguem andando, puxando o cavalo. O plano final de *O Sétimo Selo* não é a dança da Morte, mas aqueles que continuaram vivos.

²⁶⁸ SÉTIMO Selo, o, Direção: Ingmar Bergman; Versátil; 1 dvd; 01:33:38

²⁶⁹ KALIN, 2003. P. 64

4. Conclusão

Nas considerações finais de seu livro, Kalin afirma:

Qual é a resposta para a questão original de Bergman a respeito da misericórdia e do sentido: celebração da vida, com suas possibilidades de renascimento e renovação do futuro, ou aceitação de um mundo moderno cinzento e muitas vezes cruel onde nossa maior paz e como observadores estoicos e distantes? A metafísica da existência (na qual o ser humano é visto como eternamente constituído pelo eixo de virada) não pode dar uma resposta. No final, Bergman nos dá uma escolha.²⁷⁰

Com os dois filmes analisados, Bergman oferece uma possibilidade de resposta às perguntas que o motivam como artista. Aos personagens isolados, vazios, mortos em vida ele oferece uma nova visão e uma alternativa: a vida conjunta, celebrada em sua imanência e compartilhada com o próximo é preenchida de sentido. Entretanto, essa resposta depende fundamentalmente da capacidade do personagem de enxergá-la.

Os dois filmes escolhidos apresentam uma estrutura bastante semelhante: um personagem central, isolado de seus semelhantes e às voltas com perguntas a respeito do sentido do sofrimento e da crueldade no mundo é colocado diante da morte de forma inequívoca. Temendo abandonar esse mundo sem ter encontrado algum tipo de paz, ambos voltam-se para dentro e enxergam seu isolamento e solidão como consequência de suas próprias ações e indiferença para com o próximo. Contudo, a partir dessa descoberta, Isak Borg e Antonius Block, personagens análogos e íntimos já na origem de seus nomes, seguem em direções opostas.

Isak Borg é capaz de sair de si mesmo e abandonar suas próprias dúvidas incessantes (por que a prima o abandonou, por exemplo, se ele era um homem melhor do que Sigfrid?) e ao fazê-lo enxerga o momento mágico e a possibilidade de comunhão que o diretor lhe oferece. A Antonius Block é oferecida a mesma chance, em uma cena paralela, mas, por ser incapaz de abandonar sua necessidade de conhecimento, sua pergunta egocêntrica e o desejo de uma resposta particular de Deus, a resposta lhe escapa e sua morte não possui a mesma paz e conformidade com que Isak Borg se encaminha para seu fim.

²⁷⁰ KALIN, 2003, p. 186

E estrutura de uma jornada através do espaço físico, em ambos os filmes, funciona como metáfora pra o processo de investigação interno, terminando, finalmente, em casa.

O que parece ser linear é parte de uma jornada mais complicada que, em essência, começa em casa, vaga para longe dela e, finalmente, retorna ao seu início. Para Bergman, isso representa a tarefa central da vida adulta, retornar ao passado e de alguma forma recuperar algo essencial da vida que se perdeu. É nesse retorno que encontramos nossa segunda chance.²⁷¹

Se a perda de sentido se dá no momento de abandono, no instante em que aquilo que é externo ao personagem falha, em lhe oferecer amor, compreensão, suporte, justificativa, a resposta pode ser encontrada na tentativa de restaurar o momento anterior a essa quebra. É preciso que esses personagens lembrem-se e enxerguem algo que há muito esqueceram: o amor, o contato e a existência dentro desse universo. O abandono segue existindo, assim como o silêncio, mas ao transcendê-lo, ao olhar através da própria dor e da própria ferida, uma resposta é oferecida.

Ao falar sobre sua relação com Deus na juventude, Bergman afirma que o via como “uma versão pior do próprio pai”²⁷²: cruel, mesquinho, indiferente e preso a dogmas que apenas colocavam o filho, ou o fiel, em absoluto silêncio e isolamento. Entretanto, ao seguir com sua autobiografia e discorrer sobre os diversos momentos em que pode estar em um ambiente de amor, o diretor diz ter se reconciliado com a ideia de que:

Um Deus não tem necessariamente que morar entre os nossos caprichosos átomos. Minha compreensão trouxe consigo certa segurança, que decididamente empurrou para longe angústia e tumulto.²⁷³

Bergman buscou expressar essa transformação e retratar em seus filmes que eram “criados nas profundezas da minha alma, em meu coração, meu cérebro, meus nervos, meu sexo, e não menos, em minhas entranhas.”²⁷⁴

O universo bergmaniano é, assim, um em que a transcendência não pode oferecer respostas. Toda fala vinda de um outro mundo é ilusória, gerada na mente dos próprios

²⁷¹ Ibid. p. 57

²⁷² BERGMAN, 2013, p. 92

²⁷³ Ibid. p. 216

²⁷⁴ Idem, 2007, p. 14

seres humanos e, portanto, cruel. O deus-aranha de Karin, os flagelantes de *O Sétimo Selo*, as figuras aterrorizantes de *A Hora do Lobo*, são todas expressões da mesma ideia expressa por Antonius Block: o homem dá face ao medo e o chama de Deus. Padres e pastores aparecem na filmografia de Bergman em duas formas: aqueles que puderam enxergar essa verdade e, portanto, perderam a fé, e aqueles que seguem agarrados ao seu deus do medo e por isso tornam-se monstros. Agarrar-se à ideia de um Deus transcendente, para Bergman, leva apenas à cegueira e ao egocentrismo, mesmo no Cavaleiro.

A transcendência de Bergman, a única verdadeira transcendência de seus filmes, é a Morte e ela não possui respostas. O amor por outro lado, “o amor que existe e é real no mundo das pessoas”²⁷⁵ fala, oferece respostas e provê significado. E nessa presença do amor, nessa restauração de um momento pleno, antes do abandono, é possível identificar, como faz Kalin, uma imanência de Deus.

“Com frequência, e de uma forma mais profunda, Bergman contrapõe [...] uma consideração de Deus como imanente e idêntico ao espiritual no homem”²⁷⁶, diz o comentarista. Essa visão está presente também no hino recitado por Isak Borg: na beleza do mundo, no amor que o cerca, ele pode sentir a presença do amigo que busca em toda parte.

Contudo, embora essa indicação seja possível, ela não constitui a preocupação principal de Bergman ou o lugar onde a resposta para a pergunta inicial deve ser buscada. Embora possa existir a possibilidade de graça na imanência, possivelmente simbolizada nos morangos silvestres, símbolo de um presente da criação, para ouvir a resposta é preciso abandonar a pergunta. Para encontrar sentido e misericórdia, as questões imbuídas na pergunta a respeito do silêncio de Deus, é preciso abandonar a pergunta, retirar os olhos do céu e voltar-se para o terreno. É isso que Antonius Block não faz.

Em entrevista a *Playboy*, em 1963, Bergman disse: “eles [os filmes] não estão tão preocupados com Deus ou Sua ausência, mas com a força salvadora do amor. [...]. Nós somos salvos não por Deus, mas pelo amor. Isso é o melhor que podemos esperar.”²⁷⁷

²⁷⁵ Idem, 2013, p. 230

²⁷⁶ KALIN, 2003, p. 61

²⁷⁷ BERGMAN in: SHARGEL (org.), 2007, p. 45

Há, portanto, salvação para Ingmar Bergman, resposta, sentido e misericórdia além do abandono profundo e do silêncio aterrorizante sentido por seus personagens. Mas ele se encontra não na transcendência, mas justamente no ato de retirar os olhos dela.

Referências Bibliográficas

- BERGMAN, Ingmar, “Images: My Life in Film”, Arcade Publishing Inc. New York, 2007
- BERGMAN, Ingmar, “A Lanterna Mágica”, Cosac Naify, São Paulo, 2013
- COHEN, Hubert L. “Ingmar Bergman: The Art of Confession”, Twayne Publisher, New York, 1993
- GIBSON, Arthur, “The Silence of God: Creative Response to the Films of Ingmar Bergman”, The Edwen Mellen Press, New York, 1969
- HUIZINGA, Johan, “O Outono da Idade Média”, Cosac Naify, São Paulo, 2010
- KALIN, Jesse, “The Films of Ingmar Bergman”, Cambridge University Press, Cambridge, 2003
- LIVINGSTON, Paisley, “Cinema, Philosophy, Bergman”, Oxford University press, Oxford, 2013, edição digital
- SHARGEL, Raphael, org. “Ingmar Bergman: Interviews”, University of Mississippi Press, Jackson, 2007
- YOUNG, Vernon, “Cinema Borealis: Ingmar Bergman and the Swedish Ethos”, Haddon Craftsman Inc. New York, 1971
- MORANGOS SILVESTRES, Direção: Ingmar Bergman, Versátil, São Paulo, 1 DVD, 90 minutos
- O SÉTIMO SELO, Direção: Ingmar Bergman, Versátil, São Paulo, 1 DVD, 12, 97 minutos