

A cenografia bergmaniana: as diversas nuances da cor vermelha e a construção das imagens pictóricas em *Gritos e sussurros*

The Bergmanian Scenography: The Various Nuances of the Red Color and the Construction of Pictorial Images in Cries and Whispers

La Escenografía Bergmaniana: Los Diversos Matices del Color Rojo y la Construcción de Imágenes Pictóricas en Gritos y Susurros

Hellen Silvia Marques Gonçalves¹

Universidade Federal de Minas Gerais

E-mail: hsmgoncalves23@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2285-9321>

RESUMO:

Este artigo tem como objetivo analisar a cenografia do filme *Gritos e Sussurros* (1972) do cineasta sueco Ingmar Bergman, focalizando o uso das diversas nuances da cor vermelha e a constituição de imagens pictóricas que podem ser comparadas às pinturas *O Leito de morte* (1895), *Nu de Paris* (1896) e *Nu* (1896) do artista norueguês Edvard Munch. Para tanto, foi realizada a decupagem das sequências em que ocorre a morte de Agnes e o *flashback* de Karin, com o intuito de averiguar a funcionalidade dos elementos estilísticos. A construção da *mise-en-scène* desencadeou uma narrativa de atmosfera fúnebre e abriu a possibilidade de diálogo com a filosofia existencialista de Søren Aabye Kierkegaard.

Palavras chave: Artes. Cinema. Ingmar Bergman. Cenografia. Edvard Munch.

ABSTRACT:

GONÇALVES, Hellen Silvia Marques. A cenografia bergmaniana: as diversas nuances da cor vermelha e a construção das imagens pictóricas em *Gritos e sussurros*

PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 25, mai-ago. 2022

Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.36115>>

This article aims to analyze the set design of the film *Cries and Whispers* (1972) by Swedish filmmaker Ingmar Bergman, focusing on the use of the various nuances of the color red and the constitution of pictorial images that can be compared to the paintings *The deathbed* (1895), *Paris Nude* (1896) e *Nude* (1896) by the Norwegian artist Edvard Munch. To this end, we performed the decoupage of the sequences in which Agnes' death occurs, and the flashback of Karin, to ascertain the functionality of stylistic elements. The construction of the *mise-en-scène* triggered a narrative of the funeral atmosphere, and also opened the possibility of dialogue within the existentialist philosophy of Søren Aabye Kierkegaard.

Keywords: Art. Cinema. Ingmar Bergman. Scenography. Edvard Munch.

RESUMEN:

Este artículo tiene como objetivo analizar la escenografía de la película *Gritos y susurros* (1972) del cineasta sueco Ingmar Bergman, centrándose en el uso de diferentes tonalidades del color rojo y la constitución de imágenes pictóricas comparables a las pinturas *O leito de morte* (1895), *Nu de Paris* (1896) y *Nu* (1896) del artista noruego Edvard Munch. Para eso, se realizó el decoupage de las secuencias en las que ocurre la muerte de Agnes y el *flashback* de Karin, con el fin de verificar la funcionalidad de los elementos estilísticos. La construcción de la *mise-en-scène* desató una narrativa con atmósfera fúnebre y también abrió la posibilidad de un diálogo con la filosofía existencialista de Søren Aabye Kierkegaard.

Palabras clave: Arte. Cine. Ingmar Bergman. Escenografía. Edvard Munch.

Artigo recebido em: 17/09/2021
Artigo aprovado em: 26/05/2022

Introdução

Ao perpassar a filmografia do cineasta sueco Ingmar Bergman, um dos elementos mais notáveis é a preferência pelo uso do monocromático nas películas e a obsessão pela luz, sendo geralmente caracterizada por uma resistência frente às modas e estéticas sucessoras. O cinema do diretor sueco parece ter ignorado muitas das inovações técnicas que o meio cinematográfico experimentou na segunda metade do século XX, proporcionando a ideia de que, em algumas ocasiões, o discurso² empregado em seus filmes pertence a um estilo próprio de outro tempo.

Essa demonstração pode ser realizada a partir do emprego da cor no cinema por Bergman, já que seu primeiro filme colorido foi realizado somente em 1964, três décadas após a aparição da cor no celuloide. Tal aspecto pode ser visualizado de modo quantitativo em sua filmografia, dado que esta totaliza mais de 50 filmes, em que somente 13 se constituem como coloridos: *Para não falar de todas essas mulheres* (1964), *A paixão de Ana* (1969), *A hora do amor* (1971), *Gritos e sussurros* (1972), *Cenas de um casamento* (1973), *A flauta mágica* (1974), *Face a face* (1976), *O ovo da serpente* (1977), *Sonata de outono* (1978), *Fanny e Alexander* (1982), *Depois de um ensaio* (1984), *Na presença de um palhaço* (1997) e *Sarabanda* (2003).

Apesar dessa circunstância, o diretor sueco sempre manteve um tom vanguardista em seu discurso cinematográfico, independente das especificações técnicas utilizadas, situação que ocorre devido à maneira peculiar de Bergman para abordar a obra de arte, formando uma iconografia visual específica que leva o espectador a buscar a sua interioridade. De fato, o cineasta, em seus escritos e entrevistas, salienta que todos os seus filmes poderiam ser filmados em preto e branco, exceto *Gritos e sussurros*, tópico que corrobora a utilização das diversas nuances da cor vermelha (BERGMAN, 1996, p. 90).

Gritos e sussurros situa a sua narrativa por meio da vida de um grupo de cinco mulheres: três irmãs – Maria (Liv Ullmann), Karin (Ingrid Thulin) e Agnes (Harriet Andersson) –, a falecida mãe e Anna (Kari Sylwan), a empregada. Em uma casa no campo, Agnes está bastante enferma e recebe cuidados de suas duas irmãs e de Anna, que precocemente perdera sua filha e por isso extravasa seu amor de mãe, dando o maior carinho possível para aquela mulher tão debilitada com câncer abdominal.

O filme pode ser dividido em três movimentos, em que o primeiro destaca um *flashback* de Maria, o segundo recorda algumas memórias de Karin e o terceiro parte de Anna com a volta do túmulo de Agnes (BERGMAN, 1996, p. 89). Efetivamente, o vermelho toma conta da cenografia, comportando-se como um tom indiscutivelmente perturbador, ao conceber os objetos em um estranho conjunto onírico. Além do mais, no roteiro, Ingmar Bergman coloca em evidência a importância do uso do vermelho para os objetivos a serem alcançados no filme:

Há, não obstante, uma particularidade: – Todos nossos interiores são vermelhos, em diferentes nuances. Não me perguntem porque razão deve ser assim, pois não o sei. Eu mesmo meditei sobre o motivo e acabei achando que uma explicação era mais

cômica do que a outra. A mais absurda, mas também a mais consistente, é que, tudo isto, vem a ser, possivelmente, alguma coisa de interiorizado, e que eu, desde a infância, sempre me figurei o lado de dentro da alma como uma membrana úmida, em nuances vermelhas (BERGMAN, 1973, p. 12-13).

No discurso fílmico, a seleção das imagens se concretiza em função do enquadramento, sendo que a cultura teatral, à qual Bergman está incontestavelmente ligado, o levou a escolher, dentre vários títulos, como *Uma lição de amor* (1954), *Gritos e sussurros* e *Fanny e Alexander*, enquadramentos que chegam a coincidir com o ponto de vista que teria um suposto espectador na plateia de um teatro (LÓPEZ, 2007, p. 86). Em *Gritos e sussurros*, a necessidade do uso da cor vermelha e o emprego da luz se aproximam mais dessa questão cenográfica, que está aliada ao estilo, à direção de arte e sintonizada com o projeto estético e os aspectos relevantes desejados para o filme.

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

A *mise-en-scène* aí defendida é um pensamento em ação, a encarnação de uma ideia, a organização e a disposição de um mundo para o espectador. Acima de tudo, trata-se de uma arte de colocar os corpos em relação no espaço e de evidenciar a presença do homem no mundo ao registrá-lo em meio a ações, cenários e objetos que dão consistência e sensação de realidade à sua vida. Expressão cunhada, em sua origem, para designar uma prática teatral, a *mise-en-scène* adquire no cinema essa dimensão fenomenológica: mostrar os dramas humanos esculpindo-os na própria matéria sensível do mundo (OLIVEIRA JR., 2013, p. 7).

O levantamento quantitativo referente à utilização do colorido por Bergman revela o caráter qualitativo condizente com a tendência em priorizar a estética e a funcionalidade dos elementos a serem ressaltados na narrativa como um todo. Essa característica corrobora a complexidade da filmografia bergmaniana, que abarca as demais estratégias narrativas, como foi analisado por Antônio Álder Teixeira na tese *Estratégias narrativas na filmografia de Ingmar Bergman: o diálogo entre o clássico e o moderno*. O autor procurou abordar a obra sob o ponto de vista das estratégias narrativas adotadas em face do que se estabelece como cinema clássico, investigando os pontos estéticos que evidenciam os índices relativos à presença da modernidade, demonstrando os parâmetros de flexibilidade e salientando que o diretor sueco desenvolveu sua obra a tal ponto que se tornou um artista complexo, transformando sua classificação como clássico simplificadora, já que seus filmes convivem entre o clássico e o moderno.

A estética bergmaniana, dada a interdisciplinaridade e a transcendentalidade, dialoga também com a questão do ser no mundo. Os críticos e estudiosos classificam a obra de acordo com os pressupostos existencialistas, porém as exceções são recorrentes. Jordi López, ao tentar categorizar o cinema bergmaniano³, inseriu *Gritos e sussurros* na quarta fase da filmografia, caracterizada por uma desesperança referente ao divino (LÓPEZ, 2007, p. 67). No entanto, em decorrência de uma cena em que é possível visualizar a percepção da reprodução e a associação simbólica da escultura *Pietà* (1499), do artista renascentista Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simon, a narrativa se desdobra em uma auréola de esperança que poderia ser chamada de “santidade humana”, sugerindo uma ligeira oscilação entre a angústia existencial e o olhar nostálgico em direção a uma fé, de longe, já perdida (LÓPEZ, 2007, p. 62).

Esses exemplos ratificam que Bergman não possui a pretensão de limitar a sua arte, independente do aparato tecnológico ou dos temas utilizados, sempre privilegiando o Cinema: “Quando descobrimos que estamos fazendo alguma coisa que arrasta consigo grandes complicações de ordem técnica, e que começa a influir negativamente no resultado final, tornando-se mais um impedimento do que outra coisa, então devemos abandonar essa ideia” (BERGMAN, 1996, p. 86).

Em *Gritos e sussurros*, em que o morto não pode morrer e, então, é obrigado a perturbar os vivos, o retorno do divino aliado à esperança reaproxima os elementos estilísticos do pensamento existencialista de Søren Aabye Kierkegaard, afastando-os da predominância do existencialismo agnóstico. A estética de comoção interior inicia o filme com uma tela de um vermelho vivo, que por meio de suas nuances proporciona a constituição das imagens pictóricas. A partir da decupagem, algumas dessas imagens podem ser comparadas às pinturas do artista norueguês Edvard Munch, como *O leito de morte* (1895), *Nu de Paris* (1896) e *Nu* (1896), estabelecendo um problema para a análise.

A construção das imagens pictóricas em *Gritos e sussurros*

Em dado momento do filme, Karin, que está lendo um livro, ouve algo e inicia o seguinte diálogo:

Karin: Anna, você ouviu?

Anna: Só ouço os ventos e o relógio.

Karin: Não, é outra coisa.

Anna: Não ouço mais nada.

Karin: Estou com frio. Boa noite!

Durante essa conversa, o sussurrar do vento é evidenciado, como se esse ruído antecipasse o restante do conteúdo da sequência. Após Karin sair do campo, Agnes chama Anna e neste momento o toque do relógio torna-se reverberativo e estridente. A moribunda fala da sua dor extrema e a empregada a conforta com o seu próprio corpo, mas a dor de Agnes aumenta, sua respiração se dá de modo agonizante e Anna chama Karin e Maria. Com o passar das horas, o sofrimento de Agnes se intensifica e as outras três mulheres procuram confortá-la, dando-lhe um banho e lendo algo para ela.

Ao amanhecer, uma luz preenche o quarto conferindo a Agnes seus últimos gritos de dor e suspiros. Os raios de luz adentram no cômodo de modo abrupto, formando uma função simbólica e divina, concedendo sentido, que à primeira vista pode se comportar como um princípio banal, porém é perceptível seu vínculo com o sobrenatural, o sobre-humano, a graça e a transcendência (AUMONT, 2004, p. 173).

Os elementos cenográficos dos quadros do leito de morte de Agnes (figuras 1 e 2), no momento em que o pastor realiza seu discurso, revelam como Ingmar Bergman fundamentou suas composições cromáticas nas pinturas de Edvard Munch, principalmente a obra *O leito de morte* (1895) (Figura 3). O cineasta, ao fazer uso do vermelho com grande abrangência simbólica, abre a possibilidade de que a concepção cênica do filme é análoga às primeiras pinturas de Munch, nas quais o leito de morte é frequentemente representado (GAGE, 2012, p. 179).



Fig 1. Primeiro fotograma do leito de morte de Agnes. Fonte: Retirado de *Gritos e sussurros* (1972).



Fig 2. Segundo fotograma do leito de morte de Agnes. Fonte: Retirado de *Gritos e sussurros* (1972).



Fig. 3. Edvard Munch, *O leito de morte* (1895). Disponível em: [https://www.edvardmunch.org/edvard-munch-paintings.jsp#prettyPhoto\[paintings\]/141/](https://www.edvardmunch.org/edvard-munch-paintings.jsp#prettyPhoto[paintings]/141/). Acesso em: 28 ago. 2019.

A obra vista anteriormente compõe a série intitulada *O friso da vida*, forma infatigável do artista de pintar uma obra que abrangesse todas as fases da vida humana e concepção magistral do coração da sua arte (BISCHOFF, 2007, p. 28). Segundo Ulrich Bischoff (2007), as primeiras obras datam de 1886, período no qual Munch havia deixado para trás o Naturalismo em *Christina*, o Impressionismo em Paris e o Simbolismo em Berlim, para, somente então, caminhar ao encontro da sua nova linguagem formal, que era capaz de formular de modo muito mais funcional a sua busca por uma expressão apropriada, qualidades que ficam evidentes devido aos cenários dinamarqueses escolhidos.

As obras finais da série consagraram a figura da morte, que se constituem em *A câmara da morte*, *Vida e morte*, *A morte e a criança*, *A morte na câmara doente*, *O leito de morte* e *A mãe morta e a criança*. Em *O leito de morte*, Munch retornou ao tema da sua primeira obra-prima, *A criança doente*, porém a doente não é mais o elemento central, uma vez que a atenção do olhar se direciona para as cabeças e as mãos dos membros da família, ao lado da cama, sendo iluminadas em contraste

com uma imperturbável área de preto (BISCHOFF, 2007, p. 55). O pintor, ao representar a cama da doente por meio de um ângulo plano e esboçado, acaba por incluir o observador aos pés da cama como uma testemunha dessa morte: a “lividez da cama branca contrasta com a expressiva tonalidade castanha das paredes e, a partir da direita, a sombra negra da Morte invade tudo, exceto os rostos e as mãos brilhantes da família de pé contra a escuridão” (BISCHOFF, 2007, p. 56).

As pessoas retratadas no quadro caracterizam-se artisticamente por uma simplicidade e uma forma esboçada, dificultando a sua identificação, porém o pai do pintor pode ser considerado o orador fervoroso e a figura que se encontra ao seu lado, o próprio artista. Ulrich Bischoff (2007) não afirma, mas deixa em aberto que as mulheres podem ser sua tia Karen Bjølstad, que, após a morte da mãe de Munch, tornou-se matriarca da família, apoiando e encorajando o jovem artista; e, em segundo plano, a irmã Inger ou Laura. A habilidade de Munch em transmitir sentimentos adquire uma forma assombrosa, a atmosfera de tristeza foi obtida pelo contraste da cor branca do leito da pessoa morta com a vestimenta e aura preta que circunda a família, além das diversas nuances da cor vermelha que integram o fundo, conferindo maior dramaticidade.

Munch criou cenários teatrais na década de 1890 e nesses quadros finais de *O friso da vida*, pode-se sentir as tensões comoventes de um August Strindberg, em que as personagens dialogam mais com a plateia do que entre si (GAGE, 2012, p. 179). Como apontado anteriormente, em *Gritos e sussurros*, a movimentação dos artistas em cena coincide com o ponto de vista de um espectador em uma plateia de teatro, a câmera praticamente não se desloca e mesmo quando realiza algum movimento desencadeia uma sensação de agonia e ansiedade naquele que assiste ao espetáculo.

Para Luiz Carlos Oliveira Jr. (2013), a liberdade sob a óptica da câmera juntamente com os elementos que formam a especificidade técnica do Cinema provocariam uma separação, em teoria, do Teatro. No espetáculo teatral, a união é derivada dos componentes tradicionalmente considerados superiores ou artísticos (o texto e os atores) aos de uma camada inferior, aqueles arraigados na técnica. O Cinema, posto como herdeiro desse modelo artístico do Teatro, demanda que a técnica seja abordada desde o início por um olhar criador, uma vez que o cinematográfico não se reduz a uma ferramenta, ele é aquilo que transforma o espetáculo possível (OLIVEIRA JR., 2013, p. 31).

A necessidade do enquadramento e a possibilidade de variar o ponto de vista sobre a cena, assim, determinam no cinema um novo estatuto para a realização cênica. Mas são justamente essa necessidade e essa possibilidade que permitirão à *mise-en-scène* cinematográfica ser mais que uma técnica [...]. Por meio desse quadro, a *mise-en-scène* cinematográfica se faz não apenas uma colocação em cena, mas, acima de tudo, um olhar sobre o mundo (OLIVEIRA JR., 2013, p. 32-33).

A *mise-en-scène* articula também a discussão alusiva ao colorido, dado que a cor é uma parte decisiva para a construção do enquadramento. As incertezas e instabilidades inerentes à interpretação dos efeitos das cores acabam por torná-las, de modo incomparável, apropriadas à expressão de emoções instáveis. Apenas na primeira década do século XX, na Alemanha, surgiu uma arte programática que exprimia emoções, porém a sua atuação já estava presente na estética de Vincent Van Gogh e Edvard Munch, pois ambos foram expostos à nova estética devido às transformações dos seus estados psicológicos em Paris (GAGE, 2012, p. 69). O uso da cor por Munch era bem menos sistemático e acima de tudo lírico, “ele sente as cores e revela seus sentimentos através delas; nada indica que ele as veja isoladamente. Ele não vê apenas o amarelo, o vermelho, o azul e o violeta; vê tristeza, gritos, melancolia e decadência” (OBSTFELDER, 1893 *apud* GAGE, 2012, p. 69).

Munch interiorizou suas cores no mais alto grau possível, porém não possuía uma concepção definida sobre o seu simbolismo e nessas pinturas a cor dominante pode ser tanto o vermelho quanto o verde (GAGE, 2012, p. 179). Contudo, em *Gritos e sussurros*, cabe ao vermelho quase toda a responsabilidade de transportar para a tela a sensação insuportável de claustrofobia e a violência sangrenta de um diálogo que nunca ocorre.

Para Pamela Howard (2015, p. 125), a cor e a composição são pontos cruciais para a arte de um cenógrafo, em que, após a pesquisa do texto e do conhecimento do espaço cênico, o próximo desafio é compor e colorir o local com figuras e formas, criando uma visualidade cinética para o espetáculo. A conciliação entre a composição e a cor resulta na direção do olhar do espectador para os pontos focais de cada cena durante o transcorrer da obra.

Nos quadros posteriores ao discurso do pastor referente à passagem de Agnes, a cor preta da vestimenta de luto das personagens se opõe ao branco que impregna toda a cama, além do chão e o papel de parede vermelho que sobrecarregam a atmosfera fúnebre, levando ao questionamento interior.

O desenvolvimento da composição cenográfica ambiciona que o espectador unifique os atores e os objetos em um encadeamento de enunciados poéticos, em que, de maneira análoga às formas e aos formatos, as cores possam se equilibrar no espaço. Estas podem direcionar a percepção do espectador para determinado ponto focal e orientá-lo para o significado da composição em face do posicionamento cuidadoso do enquadramento. Assiduamente, a compreensão da cor pode ser vista como um truque do olhar, uma vez que o que pode ser enxergado a distância pelo observador como uma única cor, na prática pode ser constituído por diversas cores, apenas visíveis de perto (HOWARD, 2015, p. 126), e o seu uso pode ser direcionado para liberar uma ressonância emocional (HOWARD, 2015, p. 127).

A movimentação de cena dos atores e a montagem permitem ao espectador sempre visualizar o corpo de Agnes já sem vida, exceto no plano em que o pastor retoma seu discurso sobre sua própria relação com a moribunda, enquanto as demais mulheres são vistas apenas de costas – seus rostos nunca são mostrados nesses quadros.

A cor – sua concepção e manipulação dentro da composição da imagem – é a ferramenta que modifica de maneira fluente e orgânica o espaço cênico. Os atores [...] podem ser vistos como ícones coloridos em movimento [...]. Eles têm o potencial, se assim dirigidos, para utilizar seus figurinos como elementos cênicos em movimento, o que é um grande recurso para o criador (HOWARD, 2015, p. 143).

As cores, quando colocadas dentro de uma composição do espaço, estando totalmente unidas, não por acaso, mas por uma concepção e investigação rigorosa, podem apresentar uma qualidade metafísica de quietude, salientando o arranjo dos planos e as formas. Esses aspectos levantam o questionamento de que os elementos cenográficos desses quadros podem resultar em uma extrema contradição, que remete à própria fé e às indagações que podem ocorrer naqueles que estão muito próximos da figura da morte.

Um fator interessante e imprescindível para esse ideário é que o som do relógio onipresente simplesmente cessa no exato momento em que o pastor se ajoelha ao lado da cama; após esse instante o seu ruído é extinguido da trilha sonora, com exceção dos momentos que apresentam *flashbacks* e/ou sonhos. Logo, a contradição desencadeada por esses componentes da narrativa recai estritamente na figura do pastor, único personagem extremamente exposto na cena e que entra em contato próximo com o corpo de Agnes. A crítica de Ingmar Bergman à religião institucio-

nalizada, que adentra o ambiente burguês, comporta-se de modo inusitado em referência à própria profissão da personagem, que exige uma máxima espiritualidade e retoma o tema de *Luz de inverno* (1962), segundo filme da trilogia dos filmes de câmara⁴.

O pastor, na segunda parte do seu discurso no leito de morte de Agnes, diz a seguinte passagem:

Que você reúna nosso sofrimento em agonia no seu corpo. Que você possa avançar com esse sofrimento através da morte. Que você se encontre com Deus quando chegar a essa outra Terra. Que você possa encontrar Seu semblante voltado em sua direção. Que você possa saber que língua falar para que você possa ouvir e entender. Que você possa então falar com Deus e que Ele a ouça. Que você reze por nós. Agnes, querida filha, ouça, por favor. Ouça o que tenho a lhe dizer agora. Reze por nós que fomos deixados na escuridão, deixados para trás nessa Terra miserável com o céu acima de nós, impiedoso e vazio. Deposite seu fardo aos pés de Deus, todo o seu sofrimento e peça a Ele que nos perdoe. Peça a Ele que nos liberte da nossa ansiedade e do nosso cansaço das nossas apreensões e medos. Peça que Ele dê significado e sentido a nossas vidas. Agnes, você que suportou a angústia e o sofrimento por tanto tempo é, com certeza, digna de defender a nossa causa. Ela foi minha afilhada na Crisma. Nós tivemos muitas conversas durante esses anos. A fé dela era mais forte que a minha.

Aparentemente, pelas palavras proferidas, o pastor se encontra em uma crise existencial permeada pelo questionamento do ser no mundo que se encontra desamparado pelo próprio Deus. A personagem não objeta a existência metafísica; entretanto, a sua fé perpassa por elementos contraditórios, como se os indivíduos que permanecem no plano terreno estivessem abandonados devido à culpa e ao sofrimento que carregam, destilando uma angústia sem esperança, que tem sua expressão em uma existência humana vazia e totalmente desprovida de significado. Devido a esse argumento levantado, o sacerdote de *Gritos e sussurros* se aproxima do pastor Tomas Ericsson, um dos protagonistas do filme *Luz de inverno*, que passa por uma crise de fé e que tende a resistir ao seu Cristianismo.

Ingmar Bergman, depois de sofrer uma crise no plano sentimental (a separação de Käbi Laretei) e no religioso (novas dúvidas sobre a existência de Deus), expressou sua decisão de tomar partido de uma forma quase definitiva pelo agnosticismo por meio da trilogia dos filmes de câmara (LÓPEZ, 2007, p. 60). Esse colapso do cineasta sueco, que afetou o seu físico e psíquico, foi acentuado em 1964, após a realização de *Para não falar de todas essas mulheres*, e um novo ponto de inflexão na vida e na obra bergmaniana ocorreu em 1965, com a realização do filme seguinte, *Persona* (1966),

cujo roteiro foi escrito por Bergman, enquanto ele foi internado em uma clínica, assumindo o trânsito em direção a uma perspectiva propensa ao desespero, que pode ser descrita como pessimismo ontológico (LÓPEZ, 2007, p. 118).

Com a trilogia dos filmes de câmara, Bergman pareceu querer demonstrar que não se sente interessado pelo problema de Deus, mas unicamente pelo problema do homem e convencido de que a mera possibilidade constitui a própria essência do existente. O cineasta sueco passa a tratá-lo como um ser problemático, incerto, ambíguo e essencialmente instável. Prova disso são os problemas de comunicação e a falha intrínseca que a instituição familiar carrega e o próprio homem como um projeto individual (LÓPEZ, 2007, p. 62). O silêncio de Deus foi o gatilho para a angústia sofrida pelo clérigo luterano de *Prisão* (1949) e pelo pastor Ericsson, e existe pelo menos uma alusão a este conceito em todas as películas de Bergman de conteúdo religioso, como em *O sétimo selo* (1956), em que o cavaleiro cruzado se lamenta na capela pelo “silêncio de Deus” (LÓPEZ, 2007, p. 144).

Em *Luz de inverno*, não somente os diálogos, mas as anotações de Bergman explicam “o silêncio de Deus”. Quando Thomas Ericsson está prestes a cair em angústia e olha para o crucifixo, Bergman escreve sobre o silêncio de Deus, o rosto convulsionado do Cristo, o choro silencioso por trás de seus dentes nus e o sangue em sua testa e mãos (STAEHLIN, 1968 *apud* LÓPEZ, 2007, p. 148). Esse período de reflexão do diretor, que tomou como ponto de partida o mutismo do divino, foi finalizado com o mais amargo desespero, tendo encontrado no “homem sem Deus” pouco mais que a crueldade e o medo (LÓPEZ, 2007, p. 154).

Ericsson, após a morte da esposa, transformou-se em um homem pouco receptivo, confuso e descrente, o seu dom da palavra é exclusivamente uma maneira de (in)expressão marcada pela descrença da fé (RODRIGUES, 2018, p. 134). O estado apático da personagem demonstra as contingências e divergências essenciais ao exercício da vida e da experiência cotidiana (RODRIGUES, 2018, p. 135), permeando a diferença distinguida por Kierkegaard entre a verdade triunfante, a fé propriamente dita, e a verdade perseguida, dúvida em superar os problemas por seus próprios meios. A justificativa para a condição da dependência humana no filme não se fundamenta, pois “se é dependente porque se vive no limite entre a aceitação e a não aceitação de si em relação ao mundo e aos outros. Ao se contestar a própria crença, surge a falta de sentido e a presença do sagrado se torna incoerente” (RODRIGUES, 2018, p. 136).

Esse passo não será definitivo, pois, uma vez alcançada a plena maturidade, Bergman abrirá uma nova etapa em que a referência ao religioso retoma, mais uma vez, uma relevância justificada. Diante da impossibilidade de encontrar uma resposta concreta ao problema da vida e da morte a partir do agnosticismo, um repensar levou a uma nova largada para a busca do divino e de certos aspectos irracionais do ser (LÓPEZ, 2007, p. 155). Entretanto, o pastor de *Gritos e sussurros* não se encontra no mesmo limiar que Tomas Ericsson: sua fé está abalada pela proximidade física e emocional do corpo morto de Agnes, o que faz contradizer a existência metafísica através da aflição, da angústia e do sofrimento pelos quais todos os indivíduos perpassam ao longo de sua vida. A comunicabilidade com o divino não procede do pastor e até mesmo da moribunda e insere essa responsabilidade na figura de Anna, eventualidade que pode ser vista na sequência em que Agnes não consegue deixar o campo material.

Já em outro instante do filme, no movimento de Karin, quem norteia o espectador é Ingmar Bergman: “Alguns anos antes, Karin e seu marido, Fredrik, seguiam a carreira diplomática. Durante uma visita eles se hospedaram por alguns meses na propriedade rural”. Simultaneamente à voz do diretor, é visualizado um plano conjunto de Karin e Fredrik jantando à mesa, sendo servidos por Anna. Os assuntos abordados pelo casal se constituem por meio de banalidades do cotidiano, demonstrando certa frieza consequente de um casamento sem amor. Em dado momento, Karin derruba uma taça de vidro, a objetiva enquadra os cacos de vidro e a bebida que encharca o pano branco da mesa. O marido e Anna retiram-se da cena, ao passo que Karin segura um dos cacos de vidro e fala: “Não passa de uma série de mentiras. Tudo.”

Plano-detulhe da mão de Karin colocando o caco de vidro em uma bandeja e retirando seus anéis, seguido por um corte. Nesse instante, o espectador se depara com um plano conjunto de Anna e Karin, a câmera se posiciona de um modo que enquadra as personagens de perfil, no entanto tem-se uma penteadeira na frente das duas mulheres com três espelhos e um relógio de pêndulo, revelando-se como ponto de escuta desse ruído. Através do reflexo do corpo de Karin em dois espelhos, torna-se possível vê-la em três ângulos diferentes, enquanto a imagem de Anna é apenas refletida no espelho central, onde o observador pode visualizá-la olhando fixamente para frente. Karin ergue seu olhar para Anna por meio do espelho e diz: “Não me encare!”

Close-up nas duas personagens: Anna está olhando para baixo e Karin, que até então olhava para frente, dirige seu olhar para a parte inferior do quadro, ao passo que a empregada ergue a sua cabeça e a outra mulher olha para frente se virando. *Close-up* de perfil de Karin, que continua pedindo para Anna não a encarar e simultaneamente desfere um golpe na serviçal, a câmera se move acompanhando toda a movimentação de Karin e enquadra Anna em um *close-up*. Nesse momento, são dispostos três contracampos mesclados com *close-ups*, em que Karin pede desculpas para Anna, que balança a cabeça em sinal negativo. Plano médio de Anna, ela anda em direção a Karin com a objetiva acompanhando-a, fechando um *close-up* em Karin. A empregada começa a ajudar Karin a se despir, a câmera, que até esse instante estava enquadrando Karin, realiza um movimento para frente e destaca o rosto de Anna.

Plano americano das duas mulheres, Anna está atrás de Karin, retirando seu vestido preto, acabando por revelar a roupa de baixo branca da personagem, sendo possível ver o seu reflexo nos três espelhos para posteriormente vê-la nua. Plano próximo de Anna e Karin, que se move ficando fora do campo e a câmera fixa-se em Anna, que está pegando as roupas do chão. Plano conjunto, Karin está sentada, retirando suas meias pretas, Anna arruma as roupas e se movimenta saindo do quadro. Karin fica nua sozinha na tela (Figura 4).



Fig. 4. Fotografia do nu de costas de Karin. Fonte: Retirado de *Gritos e sussurros* (1972).

No *frame* destacado na imagem anterior, pode ser observada a composição cenográfica, em que o vermelho, a cor predominante, estende-se pelo chão, pelas paredes, pelos estofados dos móveis e até mesmo no reflexo dos espelhos, entrando em contraste com o branco da porta e da parte de madeira da parede, sendo o cômodo demasiadamente mobiliado. Karin está sentada em um banco que está ao lado da penteadeira, o vermelho do acolchoado salienta a cor alva da sua pele e as suas meias pretas dirigem a atenção do espectador da coxa para cima, evidenciando a sua forma corporal. A personagem está parcialmente de costas, seus seios não são mostrados, mas parte de suas nádegas está claramente visível, o que revela um pudor comedido na cena. O seu corpo também apresenta marcas que se prolongam da coxa até suas costas, oferecendo a ideia de um torso genuíno e que concomitantemente se contrapõe com o penteado convencional de formato oval.

O discurso expresso pela cor pode ser aproveitado tanto para destacar os objetos em uma composição quanto para unificar o espaço, uma vez que o seu uso engenhoso pode ser evocativo e poderoso a ponto de criar um enunciado de peso, em que, às vezes, as características de um ambiente ao lado da sua atmosfera podem simplesmente sugerir uma cor dominante (HOWARD, 2015, p. 128). O diretor e o cenógrafo, somente por meio desses aspectos, podem mover os elementos e construir composições de cor realmente significativas, considerando a forma, o tamanho e a qualidade de cada item da mobília como um objeto escultural a ser cuidadosamente escolhido e posicionado.

O nu de costas de Karin nesse quadro é frequentemente visto em outras obras de arte, retomado como uma iconografia de mulher sentada que está prestes a entrar no banho ou se vestindo, como nas pinturas de Jean-Auguste Dominique Ingres e Pierre-Auguste Renoir. No entanto, a montagem elaborada por Ingmar Bergman nesse *frame* se assemelha aos nus (figuras 5 e 6) produzidos por Edvard Munch, no final do século XIX.

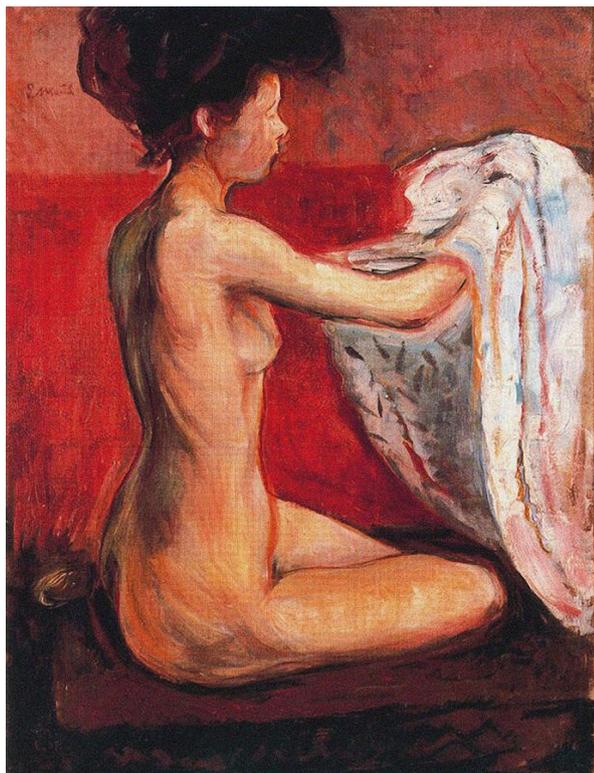


Fig. 5: Edvard Munch, *Nu de Paris* (1896). Disponível em: [https://www.edvardmunch.org/edvard-munch-paintings.jsp#prettyPhoto\[paintings\]/90/](https://www.edvardmunch.org/edvard-munch-paintings.jsp#prettyPhoto[paintings]/90/). Acesso em: 25 ago. 2019.

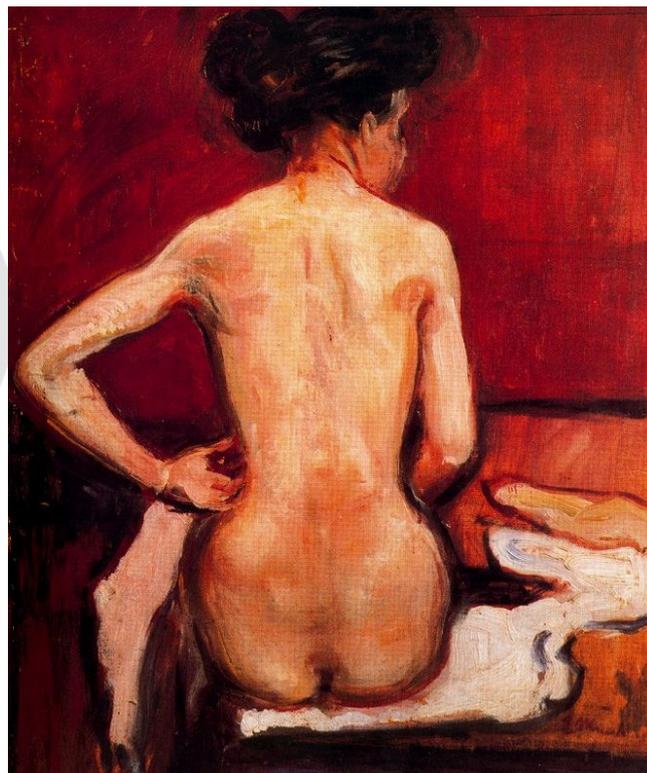


Fig. 6: Edvard Munch, *Nu* (1896). Disponível em: [https://www.edvardmunch.org/edvard-munch-paintings.jsp#prettyPhoto\[paintings\]/90/](https://www.edvardmunch.org/edvard-munch-paintings.jsp#prettyPhoto[paintings]/90/). Acesso em: 25 ago. 2019.

Esses quadros de modelos de Paris pintados por Munch condizem com a cena artística parisiense, que abarca as obras de pintores como Pierre Bonnard, Toulouse-Lautrec e Édouard Vuillard, faltando somente um pequeno passo para alcançar *O friso da vida* (BISCHOFF, 2007, p. 28). Em o *Nu de Paris* (1896), a mulher está posicionada de lado e a parte inferior escura oferece o contorno da perna, que entra em contraste com pele clara, enquanto o fundo vermelho localizado no centro do quadro salienta as pinceladas mais escuras das costas, opondo-se e conferindo destaque à parte nítida do corpo. O pano branco dirige a atenção do observador diretamente para o seio pequeno, que está notadamente à mostra, assim como o abdômen ligeiramente ondoado, que faz uma junção com a perna, escondendo o sexo.

Já em *Nu* (1896), a mulher está disposta de costas com a cabeça levemente inclinada para a direita, sentada sob um tecido branco, que proporciona graça à obra. A parte de baixo do quadro possui tonalidades escuras que entram em oposição ao pano alvejado, delineando os traços das nádegas, que estão nitidamente à mostra. A acomodação dos braços norteia o contorno da cintura, concedendo graciosidade para a figura feminina e a sua pele clara contrasta tanto com o fundo avermelhado quanto com a parte inferior. O corpo feminino nessa obra é exibido de maneira pudica e sensual, já que o seu posicionamento sugere a nudez, porém não desvela o seu físico por completo.

Ao comparar essas duas pinturas de Munch com o *frame* de Ingmar Bergman, o aspecto mais visível é a predominância das tonalidades vermelhas, que ajudam a evidenciar as formas corporais. A mulher nos quadros está vestindo e/ou se despindo, assim como Karin e a compostura perceptível das meias pretas da personagem se assemelha à composição escura inferior do quadro do artista, uma vez que é impossível para o observador enxergar as pernas da mulher retratada por Munch, evidenciando como o cineasta sueco brinca com os detalhes das suas analogias referentes às imagens pictóricas.

As pinceladas escuras do cabelo da figura feminina do quadro proporcionam uma forma oval ao penteado, do mesmo modo que o coque de Karin. As nádegas de ambas estão expostas na mesma proporção; contudo, no filme, a personagem está sentada em um banco avermelhado, diferentemente da parte escura imprecisa e do tecido branco vistos nos quadros. Os dois corpos quando confrontados permeiam uma nudez que nunca se revela total, porém a nudez de Karin se aproxima mais de uma nudez ascética que atua para revelar seus questionamentos, contradições e a sua alma, diferentemente da nudez apresentada por Munch, que se vincula a uma graciosidade maior da figura feminina.

Retomando o decorrer da cena, após Karin ficar sozinha no enquadramento, Anna volta ajudando-a se vestir, salientando que a mulher agora está em pé. Quando a personagem está vestindo a sua camisola, torna-se possível vê-la da cintura para cima em dois espelhos para em seguida ver o seu corpo refletido em diversos ângulos (Figura 7).

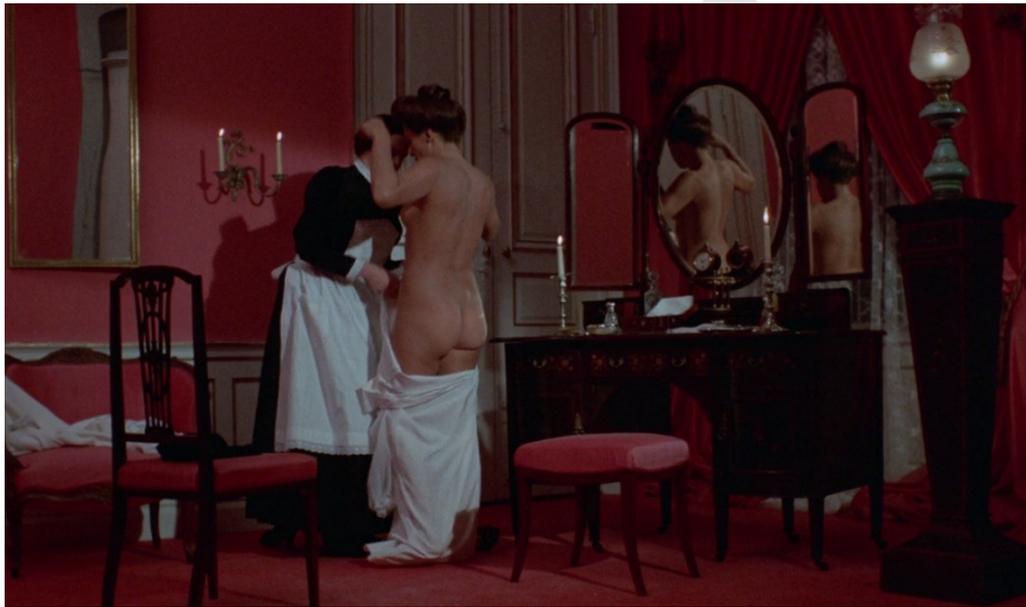


Fig 7. Fotografia de Karin nua se vestindo. Fonte: Retirado de *Gritos e sussurros* (1972).

A organização do quadro nessa cena propicia uma reflexão sobre o inconsciente da personagem, em que os recursos técnicos empregados, que constituem o discurso cinematográfico, constroem a materialidade de um corpo visto de forma total pelo espectador. O aspecto cênico do espaço, com a riqueza e a amplitude do quarto, confere o palco para a elaboração da *mise-en-scène*, oferecendo o elemento contraste para o questionamento interior de Karin, assim como a claustrofobia constante do filme.

Jean-Luc Godard (2007, p. 109) discorre que, grosso modo, existem dois tipos de cineastas: o primeiro grupo é denominado de cinema livre, ao qual pertencem Roberto Rossellini, Orson Welles e Ingmar Bergman; o segundo pode ser nomeado de cinema rigoroso, como o de Alfred Hitchcock, Fritz Lang e Luchino Visconti. Nos cineastas livres, quando rodam um filme, o enquadramento será aéreo e fluido, enquanto a decupagem será incoerente, mas sensível à tentação do acaso. Já no cinema rigoroso, o enquadramento será medido em milímetros e o movimento da câmera terá uma precisão incrível sobre o palco, possuindo seu próprio valor abstrato de movimentação no espaço.

No entanto, a partir da década de 1960, Bergman se demonstrou o mais asfixiante e rigoroso dos diretores, o que pode ser demonstrado por meio de *Persona*, *Fanny e Alexander* e, principalmente, *Gritos e sussurros* (OLIVEIRA, 2013, p. 372). A decupagem dessa sequência de Karin corrobora o uso preciso da *mise-en-scène*, tanto na composição da imagem pictórica quanto na visualização total do corpo da personagem proporcionada pelo uso dos espelhos, autenticando a obsessão do cineasta pelos mínimos detalhes em cada plano.

Os objetos e os elementos não falam por si mesmos: devem ser posicionados em um relacionamento com o espaço e de uns com os outros, para terem eloquência e significado. A maneira pela qual a imagem é localizada transforma a realidade em arte. Em uma composição cênica, o objeto é muito mais do que seu caráter literal. Torna-se um emblema para o mundo oculto da peça, algo que está por trás, mas que apoia as palavras do ator. Sua força e apropriabilidade transmitirão um significado para além do que se vê, e também uma noção gratificante de beleza e autoridade. O objetivo é criar imagens visuais que cativem o espectador (HOWARD, 2015, p. 125).

Após Karin vestir a sua camisola, a empregada solta seus cabelos para fazer uma trança e ela segura o caco de vidro, olhando-o fixamente. Karin ordena que Anna vá embora e novamente diz: “Não passa de uma série de mentiras. Uma série monumental de mentiras. Série de mentiras”, para em seguida introduzir o fragmento do vidro em sua vagina, transparecendo um misto de horror e prazer. A personagem entra no mesmo quarto em que se encontra o seu marido, deita-se na cama olhando fixamente para ele e passa a mão em seu sexo ensanguentado, sujando a sua boca por inteiro com o líquido, retomando o momento em que o vinho encharca o pano branco da mesa, no início da sequência.

O conhecimento da esfera de um casamento sem amor pode ter provocado em Karin uma efusão da sua própria interioridade, sendo demasiadamente contraditório à personagem, que de modo nítido ojeriza o contato, ser a única a aparecer nua no filme. Sua nudez provoca uma sensação de que o seu interior está exposto através do seu exterior e a automutilação é uma tentativa externa de diminuir a mácula do seu sofrimento. Karin se distancia das outras pessoas e do seu universo, revelando um desacordo entre o seu finito material e o infinito espiritual, dado que não vive na imediatidade e possui consciência da sua interioridade. A personagem, ao persistir nesse contrasenso, não se encontra no estádio estético⁵; porém, por não se decidir a escolher, também não está no estádio ético. Karin se situa na zona limite entre esses dois estádios, a ironia:

Em geral se costuma, por questão de brevidade, traduzir a ironia por dissimulação ou fingimento. Mas dissimulação denota mais o ato objetivo que leva a cabo o desacordo entre essência e fenômeno; ironia denota, além disso, o gozo subjetivo, na medida que na ironia o sujeito se liberta da vinculação à qual está preso pela continuidade das condições de vida; assim se pode dizer que do irônico que ele se liberta (KIERKEGAARD, 2005, p. 222).

A personagem, de acordo com a sua apresentação, porta-se como uma mulher séria indiferente às frivolidades da vida; contudo, em algumas passagens são evidenciados ao espectador sentimentos amargos da sua consciência. Karin, assim como o sujeito irônico esboçado por Kierkegaard, apenas se interessa em parecer diferente do que realmente é, escondendo sua brincadeira na seriedade e sua seriedade na brincadeira. A sua oposição entre essência e fenômeno vista na automutilação rege um movimento totalmente inverso, em que o indivíduo, ao tomar consciência do seu eu e de um eu ideal, toma toda a existência como algo estranho e tudo perde a sua validade (KIERKEGAARD, 2005, p. 224).

O questionamento interior de Karin é uma determinação da subjetividade; como sujeito irônico, ela está negativamente livre, uma vez que a realidade que lhe deve oferecer conteúdo não perdura e a insegurança a deixa suspensa. O emaranhado de mentiras do qual a personagem fala com tamanha intensidade lhe assegura certo entusiasmo, aspecto perceptível no seu prazer quando inflige o corte em seu sexo; no entanto, à medida em que adentra na infinitude de possibilidades precisando de um consolo por tudo o que afunda, acaba por seguir um caminho de destruição.

Mas dado que o irônico não está de posse do novo, poder-se-ia perguntar com o que, afinal, ele aniquila o velho, e a isso se precisaria responder: ele anula a realidade dada com a própria realidade dada, mas é preciso lembrar ao mesmo tempo que o novo princípio nele está presente, como possibilidade. Mas na medida que ele aniquila a realidade com a própria realidade, ele se coloca a serviço da ironia do mundo (KIERKEGAARD, 2005, p. 227).

A formação da ironia em Karin desenvolve-se completamente a partir do seu nu, construção da subjetividade latente que faz valer o modo irônico, fazendo-a tomar consciência da sua ironia e através da automutilação desencadeia o negativamente livre pela condenação da realidade dada, gozando a liberdade negativa. A metamorfose do indivíduo desmorona a confiança depositada no ser e causa uma perda da estabilidade da aparência de ser. O conjunto de expectativas referente à

permanência das coisas, no qual as coisas se mantêm do mesmo modo que eram anteriormente, ocasionam uma sequência estável na qual o sujeito encontra uma continuidade de si. Entretanto, a mudança é instável, o passado não torna o presente mais necessário.

Na dúvida o sujeito quer constantemente ir ao objeto, e o seu infortúnio está em que o objeto foge constantemente diante dele. Na ironia, o sujeito quer constantemente afastar-se do objeto, o que ele consegue ao tomar consciência a cada instante de que o objeto não tem nenhuma realidade. Na dúvida, o sujeito é testemunha de uma guerra de conquista, na qual cada fenômeno é aniquilado porque a essência tem de estar mais atrás. Na ironia, o sujeito bate em retirada constantemente, contesta a realidade de todo e qualquer fenômeno, para salvar a si próprio, na independência negativa em relação a tudo (KIERKEGAARD, 2005, p. 223).

Sendo assim, Karin prontamente ultrapassa o estágio estético e possui uma compreensão do ético, porém escolhe não saltar e, dado que essa sequência é concebida como um instante do passado, evidentemente a personagem se manteve nessa zona-limite. Permanecendo como um indivíduo irônico, Karin tem lucidez perante suas obrigações, mas a falta de empatia lhe é intrínseca, principalmente no pós-morte de Agnes, excetuando-se o momento em que sua máscara é ligeiramente retirada ao se ouvir a primeira repetição da *Sarabanda*, de Johann Sebastian Bach.

Considerações finais

A partir das questões levantadas, constata-se que os elementos cenográficos conduzem toda a narrativa de atmosfera fúnebre de *Gritos e sussurros*. Além das diversas nuances da cor vermelha, o filme é marcado pelo aparente silêncio de Deus, porém a morte fala através dos gritos de dor de Agnes, do sussurrar do vento e das demais personagens, que sempre conversam com uma voz abafada. Não é a primeira vez que a morte fala em um dos filmes de Ingmar Bergman, o que causa mais uma aproximação a um dos temas centrais de *O sétimo selo*, em que a morte é corporificada e desafia as personagens.

Essa qualidade corrobora que o cineasta sueco enfatiza determinadas temáticas narrativas em consonância com o seu estado de espírito, não diferindo a arte da vida, independente da tentativa do estabelecimento de classificações ou fases da filmografia. O seu principal livro de memórias, nomeado *Lanterna mágica: uma autobiografia de Ingmar Bergman*, conduz a essa ideia. O título do

livro diz respeito a um aparelho óptico, considerado o primeiro e mais popular projetor até a invenção do cinematógrafo, inferindo que a ligação do cineasta com o Cinema é um fator preponderante em sua vida pessoal, abarcando memórias da infância até a vida adulta.

Todos os detalhes estilísticos e o vermelho sangue de *Gritos e sussurros* obstruem a relação das personagens com o mundo externo e conservam um eco da esfera espiritual, da angústia metafísica e do persistente sentimento de culpa. A cor, ao simbolizar o que é de mais oculto na alma, caracteriza uma violência camuflada pronta para insurgir, aspecto que pode ser visualizado na falta do diálogo e do contato presente no decorrer do filme. No entanto, estes apreendem certos paradoxos e contradições que abrangem o seu próprio acontecimento, uma vez que quando ocorrem ocasionam uma reação inesperada ao espectador devido à sua anormalidade, como o discurso do pastor, ou à brutalidade, exemplificada com a automutilação de Karin.

As nuances da cor vermelha e o rigor empregado na *mise-en-scène* originam a construção das imagens pictóricas análogas às pinturas de Edvard Munch: a movimentação dos atores, no leito de morte de Agnes, ao permitir que o espectador sempre visualize o corpo morto, acaba por convidá-lo para o rito de passagem; e o nu de Karin, ao se distanciar do objetivo de contemplação da graciosidade feminina, incita o espectador a conhecer o interior da personagem pelo seu frágil exterior naquele dado momento. Essas sensações provocadas pela narrativa não podem ser alcançadas sem planejamento e execução precisa e, se para Bergman a arte não é passiva, embora sempre esteja aberta para o diálogo com outros discursos, o mesmo ocorre com a plateia.

REFERÊNCIAS

- A FLAUTA mágica. Direção: Ingmar Bergman. Suécia: Cinematograph AB/Sveriges Radio AB. TV2/Sveriges Radio AB. Ljudradion, 1975. 1 DVD (138 min).
- A HORA do amor. Direção: Ingmar Bergman. Suécia; Estados Unidos: Cinematograph/ABC Pictures, 1971. 1 DVD (115 min).
- A PAIXÃO de Anna. Direção: Ingmar Bergman. Suécia: AB Svensk Filmindustri/Cinematograph AB, 1969. 1 DVD (101 min).
- ATRAVÉS de um espelho. Direção: Ingmar Bergman. Suécia: Janus Films, 1961. 1 DVD (112 min).
- AUMONT, Jacques. **O olho interminável**: cinema e pintura. Tradução Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2004. (Coleção Cinema, teatro e modernidade).
- BERGMAN, Ingmar. **Gritos e sussurros**. Tradução Jaime Bernardes. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Nórdica, 1973.
- BERGMAN, Ingmar. **Imagens**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- BISCHOFF, Ulrich. **Edvard Munch (1863-1944)**: imagens de vida e morte. Colônia: Taschen, 2007.
- CENAS de um casamento. Direção: Ingmar Bergman. Suécia: Cinematograph AB, 1973. 2 DVDs (281 min).
- DEPOIS de um ensaio. Direção: Ingmar Bergman. Suécia: Cinematograph AB/Personafilm GmbH, 1984. 1 DVD (90 min).
- FACE a face. Direção: Ingmar Bergman. Suécia: Cinematograph AB/Sveriges Radio AB. TV2, 1976. 1 DVD (130 min).
- FANNY e Alexander. Direção: Ingmar Bergman. Suécia: Cinematograph AB/Sveriges Television AB TV1/Gaumont International AS/Personafilm GmbH/Tobis Filmkunst GmbH/Stiftelsen Svenska Filminstitutet, 1982. 2 DVDs (188 min).
- GAGE, John. **A cor na arte**. Tradução Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.
- GODARD, Jean-Luc. Bergmanorama. **Cahiers du Cinéma**, n. 4, p. 106-110, 2007.
- GRITOS e sussurros. Direção: Ingmar Bergman. Suécia: Cinematograph AB/Stiftelsen Svenska Filminstitutet/Liv Ullmann/Ingrid Thulin/Harriet Andersson/Sven Nykvist, 1972. 1 DVD (92 min).
- HOWARD, Pamela. **O que é cenografia?** Tradução Carlos Szlak. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2015.

KIERKEGAARD, Søren. **O conceito de ironia constantemente referido a Sócrates**. Tradução Álvaro Valls. 2. ed. Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2005.

LÓPEZ, Jordi Puigdomènech. **Ingmar Bergman: El Último Existencialista**. 2. ed. Madrid: Ediciones JC, 2007.

LUZ de inverno. Direção: Ingmar Bergman. Suécia: AB Svensk Filmindustri, 1962. 1 DVD (80 min).

MUNCH, Edvard. **A câmara da morte**. 1896. 1 tela.

MUNCH, Edvard. **A criança doente**. 1885. 1 tela.

MUNCH, Edvard. **A mãe morta e a criança**. 1897-1898. 1 tela.

MUNCH, Edvard. **A mãe morta**. 1897-1899. 1 tela.

MUNCH, Edvard. **A morte e a criança**. 1897. 1 tela.

MUNCH, Edvard. **A morte na câmara doente**. 1895. 1 tela.

MUNCH, Edvard. **Criança**. 1899-1900. 1 tela.

MUNCH, Edvard. **Nu de Paris**. 1896. 1 tela.

MUNCH, Edvard. **Nu**. 1896. 1 tela.

MUNCH, Edvard. **O leito de morte**. 1895. 1 tela.

MUNCH, Edvard. **Vida e morte**. 1894. 1 tela.

NA PRESENÇA de um palhaço. Direção: Ingmar Bergman. Suécia: Sveriges Television AB/Danmarks Radio/Norsk Rikskringkasting/Radiotelevisione Italiana/Oy Yleisradio Ab TV1/Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF), 1997. 1 DVD (119 min).

O OVO da serpente. Direção: Ingmar Bergman. Suécia: Rialto Film/Dino De Laurentiis Corporation, 1977. 1 DVD (120 min).

O SÉTIMO selo. Direção: Ingmar Bergman. Suécia: AB Svensk Filmindustri, 1956. 1 DVD (96 min).

O SILÊNCIO. Direção: Ingmar Bergman. Suécia: AB Svensk Filmindustri, 1963. 1 DVD (81 min).

OLIVEIRA JR., Luiz Carlos. **A mise-en-scène no cinema: do clássico ao cinema de fluxo**. Campinas: Papyrus, 2013.

PARA não falar de todas essas mulheres. Direção: Ingmar Bergman. Suécia: AB Svensk Filmindustri, 1964. 1 DVD (89 min).

PERSONA. Direção: Ingmar Bergman. Suécia: AB Svensk Filmindustri, 1966. 1 DVD (85 min).

PRISÃO. Direção: Ingmar Bergman. Suécia: Terrafilms Produktions AB, 1949. 1 DVD (79 min).

RODRIGUES, Fabiana. **Ingmar Bergman**: Deus, dúvida e conflito no cinema. 2018. 200 p. Tese (Doutorado em Comunicação e Linguagens) – Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Comunicação e Linguagens, Universidade Tuiuti do Paraná, Curitiba, 2018.

SARABANDA. Direção: Ingmar Bergman. Suécia: Österreichischer Rundfunk (ORF)/ZDF Enterprises GmbH/Filme in rede/Fernsehproduktion GmbH & Co. KG/Sveriges Television AB/Danmarks Radio/Norsk Rikskringkasting/Radiotelevisione Italiana/Oy Yleisradio Ab TV1/Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF), 2003. 1 DVD (120 min).

SIMON, Michelangelo di Lodovico Buonarroti. **Pietà**. Florença: Jean Bilheres de Lagraulais, 1499. 1 escultura variável.

SONATA de outono. Direção: Ingmar Bergman. Suécia: ITC Film Distributors Ltd. Empresas/Personafilm GmbH, 1978. 1 DVD (93 min).

STAEHLIN, Calos. Ingmar Bergman. **Cuadernos Cinematográficos**: Cátedra de Historia y Estética de la Cinematografía, n. 1-3, 1968.

TEIXEIRA, Antônio Álder. **Estratégias narrativas na filmografia de Ingmar Bergman**: o diálogo entre o clássico e o moderno. 2014. 206 p. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.

UMA lição de amor. Direção: Ingmar Bergman. Suécia: AB Sandrew-Produktion, 1953. 1 DVD (96 min).

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico**: a opacidade e a transparência. 4. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

NOTAS

1 Doutoranda em História pela Universidade Federal de Minas Gerais e bolsista PROEX/CAPES. Este artigo é derivado da dissertação: GONÇALVES, Hellen S. Marques. **O cinema de Ingmar Bergman**: a construção dos elementos estilísticos e existencialistas em Gritos e Sussurros. 2019. 172 p. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019.

2 Cf. XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico**: a opacidade e a transparência. 4ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

3 Jordi López em *Ingmar Bergman: El Último Existencialista* (2007) discorre que o existencialismo presente na filmografia bergmaniana pode ser encontrado através da análise das personagens com características peculiares, que são acentuadas de acordo com o momento do diretor, dividindo-se em cinco fases: Obras de Juventude (1945-1948), Obras de Conteúdo Psicológico (1948-1955), Obras de Conteúdo Simbólico (1956-1963), Obras de Expressão Crítica (1964-1980) e Obras de Reconstrução Genealógica (1981-...).

4 A trilogia dos filmes câmara é composta por *Através de um espelho* (1961), *Luz de inverno* (1962) e *O silêncio* (1963).

5 Kierkegaard, a partir das questões de possibilidade e escolha decorrentes da existência, delineou três modos ou estádios do indivíduo concreto: o estádio estético, o ético e o religioso. Para o homem pertencer a um desses três estádios depende do quanto está determinado com o espírito. Além dessas três categorias, o filósofo instituiu a ironia como a primeira zona-limite entre os estádios estético e ético, e o humor se porta como zona-limite entre os estádios ético e religioso.