



**SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE PSICOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA**



Leonardo Carrijo Ferreira

A Presença de Kierkegaard na “Luz de Inverno” de Bergman

**UBERLÂNDIA
2012**



**SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE PSICOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA**



Leonardo Carrijo Ferreira

A Presença de Kierkegaard na “Luz de Inverno” de Bergman

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia – Mestrado, do Instituto de Psicologia da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial à obtenção do Título de Mestre em Psicologia Aplicada.

Área de Concentração: Psicologia Aplicada

Orientador(a): Prof. Dr. Caio César Souza Camargo Próchno

**UBERLÂNDIA
2012**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

F383p Ferreira, Leonardo Carrijo, 1964--

2012 A presença de Kierkegaard na “Luz de Inverno” de
Bergman / Leonardo Carrijo Ferreira. -- 2012.

120 f.

Orientador: Caio César Souza Camargo Próchno.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de
Uberlândia,

Programa de Pós-Graduação em Psicologia.

Inclui bibliografia.

1. Psicologia -- Teses. 2. Bergman, Ingrid, 1915-1982 --
Luz do inverno -- Crítica e interpretação -- Teses. 3.
Kierkegaard, Søren, 1813-1855 -- Crítica e interpretação --
Teses. 4. Angústia -- Teses. I. Próchno, Caio César Souza
Camargo. II. Universidade Federal de Uberlândia. Programa
de Pós-Graduação em Psicologia. III. Título.

CDU: 159.9



**SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE PSICOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA**



Leonardo Carrijo Ferreira

A Presença de Kierkegaard na “Luz de Inverno” de Bergman

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia – Mestrado, do Instituto de Psicologia da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial à obtenção do Título de Mestre em Psicologia Aplicada.

Área de Concentração: Psicologia Aplicada

Orientador(a): Prof. Dr. Caio César Souza Camargo Próchno

Banca Examinadora

Uberlândia, 30 de novembro de 2012

Prof. Dr.
Orientador (UFU)

Prof. Dr.
Examinador (Instituição)

Prof. Dr.
Examinador (Instituição)

Prof. Dr.
Examinador Suplente (Instituição)

**UBERLÂNDIA
2012**

Universidade Federal de Uberlândia - Avenida Maranhão, s/nº, Bairro Jardim Umuarama - 38.408-144 - Uberlândia - MG

+55 – 34 – 3218-2701

pgpsi@fapsi.ufu.br

<http://www.pgpsi.ufu.br>

Todo o esforço a meus pais.

Agradecimentos

Este trabalho, como todo e qualquer outro, não foi concretizado por um esforço único, individual; e agradecer é, sobretudo, reconhecer o papel e o valor daqueles com quem compartilhamos nossas experiências.

A confiança, o crédito, o estímulo recebidos de diferentes pessoas que, individual ou institucionalmente, investiram nos meus desafios e suportaram com força e ânimo as dificuldades experimentadas ao longo de tantos anos, conduzem-me a um reconhecimento anônimo, não menos gratificante, a todos que, em algum momento, participaram dessa minha trajetória de trabalho e de sonhos, sempre regida pela expectativa de que todos os projetos encontrassem a sua realização no tempo.

A Deus.

A meu pai, que iniciou comigo este empreendimento, mas não pode finalizar.

A minha mãe, que apesar de seus sofrimentos constantes, ainda assim, continuou meu porto seguro.

A minha terapeuta Marilena Ruman de Bortoli pelo seu conhecimento e sabedoria, seu apoio emocional e espiritual e principalmente pela fé em meu sucesso.

Aos meus amigos Rongno Rodnei Rodrigues, Carlos Roberto Pereira Franco e Ricardo Rispoli Piva, pela ajuda incansável.

Aos meus professores pela dedicação e ensinamentos seguros.

Ao meu orientador, pela orientação segura e eficaz e pela troca de experiência ao longo do curso.

A todos aqueles que contribuíram direta ou indiretamente para a realização e conclusão deste estudo.

A todos, muito obrigado.

“Frutificarão afinal esses longínquos sofrimentos? Não é tempo daqueles que amam libertar-se do objeto amado e superá-lo, frementes? Assim a flecha ultrapassa a corda, para ser no voo mais do que ela mesma. Pois em parte alguma se detém”.

Rainer Maria Rilke (1993)

Resumo

Um olhar para os medos e as angústias concernentes ao filme “*Luz de Inverno*” do cineasta Ingmar Bergman direcionaram a pesquisa por campos inexplorados do universo subjetivo. Para tanto, escolheu-se Kierkegaard, não apenas enquanto fundamentação filosófica, mas essencialmente devido às suas particularidades vivenciais, os seus conflitos religiosos, e, principalmente, suas intensas angústias. A vida de Bergman intrinsecamente relacionada à de Kierkegaard foi também interesse de análise deste campo existencial que é a angústia como condição humana, ao mesmo tempo conjugando-se com a sua possível superação. Em “*Luz de Inverno*”, verificou-se a presença dos conceitos e pensamentos de Kierkegaard entrelaçados em cada palavra e em cada cena tão bem expressos nos riquíssimos diálogos elaborados por Bergman. A obra de Kierkegaard sustenta o encontro do indivíduo consigo mesmo, onde o desespero é a condição única para que se possa ultrapassar a angústia. O silêncio do mundo, de si mesmo e de Deus são fatores significativos para que o indivíduo possa alcançar a existência na eternidade.

Palavras-chave: Angústia, Bergman, Kierkegaard e Luz de inverno.

Abstract

An examination of the fears and anxieties concerning the film “Winter Light” by filmmaker, Ingmar Bergman, has led to research in unexplored fields of the subjective universe. Kierkegaard was reviewed, not only because of his background in philosophy but essentially due to his existential peculiarities, his religious conflicts and mainly because of his great anxiety. Since Bergman’s life is intrinsically related to Kierkegaard’s the existential field of which anxiety is a human condition was considered interesting for analysis and attempts were made to describe its possible overcoming. Kierkegaard’s concepts and thoughts can be found intertwined in every line and in every shooting of “Winter Light” by means of the rich dialogs constructed by Bergman. Kierkegaard’s work promotes a meeting of the individual with his self in which despair is the key to overcoming anxiety. The silence of the world, of the self and of God are key factors in the individual’s grasp of eternity.

Keywords: Anxiety, Bergman, Kierkegaard and Winter Light.

Sumário

Introdução.....	10
Capítulo 1 – Kierkegaard: disposições.....	17
Capítulo 2 – Ingmar Bergman: inquietações.....	44
Capítulo 3 – Comunicação: pseudônimos/heterônimos e personagens.....	72
3.1 - <i>O Silêncio, uma Trilogia</i>	86
3.2 - <i>Luz de Inverno</i>	94
3.2.1 - <i>As Personagens</i>	96
3.2.2 - <i>O Filme</i>	102
Considerações finais.....	113
Referências.....	117

Introdução

Certas obras, em determinados períodos da história, revelam uma eterna possibilidade de experiência. Uma interpretação acerca de certos temas comuns a Søren Aabye Kierkegaard e Ernst Ingmar Bergman é a tentativa desta dissertação. Um deles pode-se dizer que teve uma inserção na filosofia, na teologia, como também na poesia e na literatura. O outro se destacou como cineasta, dramaturgo e escritor através de suas obras. Realizações ao longo de sua trajetória, realizações concernentes a determinados contextos que insistentemente ultrapassaram as suas limitações biográficas.

O interesse pela estética, não tão propenso e tão raro em algumas ciências, surge diante do entrelaçar de duas vidas. A partir de obras únicas, alguns temas e alguns conceitos comuns da condição humana podem levar ao exercício da reflexão. Estes temas são aqui trazidos com o propósito, afora do movimento do espírito, de proporcionar a inspiração do possível. Através do desvelamento do indizível em almas singelas, pode-se compreender sentidos caros ao que é humano.

O encanto e a admiração, em um primeiro instante, criam a possibilidade de desejo de investigação de temas ligados à teoria do belo e à teoria da essência de nosso sentir. Às vezes, há inquietação com o que fascina, com o que apavora – o que a psicanálise, por intermédio de Freud, chamou do inquietante (*Unheimliche*). Aquilo que de fora parece externo se acomoda de forma angustiante em nosso interior, mas que de forma incrível, nos parece fora de alcance. Exatamente como o que outrora em silêncio e num instante posterior nos intriga por parecer estar tão perto, mas ainda mantendo a mesma dificuldade extrema de alcance.

Muitas vezes não percebemos e sequer nos importamos com determinados estados da mente e do coração. Tantas vezes é deixada de lado alguma coisa que incomoda e até mesmo

aquilo que apavora. Quase sempre é afastado aquilo que, de tão íntimo, no mesmo instante, torna-se desconhecido. E assim se deixa de lado a possibilidade do conhecimento. Entretanto, um ímpeto que não desiste em constante esforço, como o *ritornelo*, frequente nos concertos clássicos e que se caracteriza no retorno da orquestra completa depois do trecho de solista ou da parte de um concertino, ou seja, insiste em desnudar a interioridade do ser e persiste assim metodicamente, como o roteiro de um caminho que se tem de percorrer, como concebível missão da existência.

No aspecto emocional e subjetivo, seria o primeiro conhecimento o que deveria conduzir a todos os outros, o conhecimento de si mesmo. Como aspectos tão importantes podem deixar o ser humano angustiado, perplexo e frágil ao sofrimento? A angústia, o medo da morte, a existência, a fé são temas que, de maneiras diferentes, intrigam a filosofia e a psicologia. Aqui, uma proposta de investigação destas inquietações do existir na expressão de dois indivíduos que se comunicam por intermédio da arte, do cinema e da escrita. A tentativa de compreensão do caminho escolhido por eles esboça uma possibilidade de apaziguar profundos questionamentos decorrentes da condição humana que se estende a cada um. São indagações que, perpassando as escolhas de cada indivíduo, constituem o objetivo de uma dissertação que visa o entrelaçar de vidas coincidentes entre si e a exploração de um tema em comum que a obra deles, cada qual ao seu modo, permite vislumbrar.

No filme “*Luz de inverno*”, são aproximados e relacionados alguns conceitos que a obra de Kierkegaard oferece por meio de pseudônimos/heterônimos, possibilidades de reflexão a respeito da vida humana a partir da perspectiva subjetiva adotada.

O interesse é pelo espaço íntimo do indivíduo e também por suas relações. A subjetividade é tratada a partir de marcas singulares da arte. É a existência humana lançada (*subicere*) sobre cada indivíduo, é o processo de subjetivação que comprehende a contraposição interna e externa, fonte das inquietações humanas – este é o objetivo desta

pesquisa. A subjetividade é o campo em comum explorado por Bergman e Kierkegaard, no estudo que desenvolvem dos caracteres a ilustrar os níveis que a existência humana, em seu desenvolvimento, comprehende; se o tema existencial é abordado nas obras concomitantes, isto se dá com o intuito de demonstrar não só a existência como a necessidade que, diante das aflições, pseudônimos/personagens exibem constantemente.

Com teor análogo a Kierkegaard, que faz uso de pseudônimos com o intuito de expressar o seu pensamento como um todo, Bergman lança mão de *máscaras* através de suas personagens, como uma construção humana no tempo, mas que permite similar à função do espelho, uma profunda identificação com aquele que está assistindo a seus filmes. O reflexo de cada máscara se traduz na escolha de cada um dos atores no sentido de que eles podem imprimir maior densidade às suas linhas de interpretação. No relevo das letras de Kierkegaard, as pausas entre uma e outra não fazem sentido puramente. Em seguida, o impulso da palavra, nova pausa e, palavra por palavra, silêncio por silêncio, o sentido não se cala mais, valimento precioso. E os fotolitos de Bergman? Similarmente o silêncio se faz entre a interrupção de cada imagem. Imagem por imagem no movimento, o sentido se expressa, paradoxalmente sussurra e grita. Som e movimento nos dão a ilusão de compreensão do real. O silêncio, tão necessário para que se possa cumprir tal tarefa, seria o encontro consigo mesmo. Este silêncio, nas entrelinhas, nos ínfimos detalhes, naquilo que despercebido parece, surge com tamanha força e lança o leitor ou espectador em meio ao seu silêncio, que de sorte o guia em uma jornada de sentidos. O silêncio das palavras, o silêncio das imagens. Duas vidas que se misturam, duas vidas que podem proporcionar inúmeras interpretações do real.

Seus *atores*, a partir das letras, cometem a mesma ousadia que seu criador. Kierkegaard faz de cada *ator* uma parte de seu ser, cada um no seu tempo e no seu contexto. Faz da sua ousadia um reflexo do seu viver a partir de sua escolha. Bergman, e seus

heterônimos, faz, a partir do movimento da imagem, movimento de suas emoções e crenças; diz à humanidade a sua tentativa de viver, de enfrentar seus demônios e, acima de tudo, dar sentido à sua existência. A imagem cede lugar à palavra e a palavra cede lugar à imagem. E no encontro com o silêncio, um possível sentido.

“Escrever um diário supõe uma forma peculiar de enfrentar a si mesmo, e as próprias ideias e acontecimentos” – é assim que Luis Guerreiro abre a edição mexicana dos primeiros diários de Søren Kierkegaard (2011, p. 9).

Nos “*Diários*” de 1834, Kierkegaard incita uma reflexão com palavras de intenso sentido, que, em determinado momento de sua vida, concretizou-se enquanto uma escrita diária. Bergman, por sua vez, em sua *agenda*, fez o diário de seus pensamentos e de suas emoções; fez de suas dúvidas obras que tentaram esboçar respostas para suas angústias e do ser humano em geral, principalmente para aquele da cultura ocidental cristã.

A obra de Bergman pode ser percebida como um caminhar em direção à vida. Em cada filme, uma angústia, uma dúvida diferente e, quando não, um enfoque divergente. Um empenho total, uma nova entrega em cada projeto, um caminhar constante; entretanto, como se cada aventura nova fosse a última vivida.

Kierkegaard nos mostra que, ao escolher a vida, escolhe-se correr riscos. Então, viver cada instante como se fosse o último é escolher a si mesmo. “A vida só pode ser compreendida olhando-se para trás; mas só pode ser vivida olhando-se para frente” (Kierkegaard, 1988, p. 239). Compreende-se nesta feitura a entrega total e constante no viver de cada um.

A presente dissertação propõe o objetivo, através do filme “*Luz de Inverno*”, de Ingmar Bergman, revelar o diálogo dele com Søren Kierkegaard, o qual – num primeiro momento – parece ser evidente; há que se modular, entretanto as sutilezas que surgem em tão abrangente diálogo. A tentativa é observar o quanto suas obras se entrelaçam em meio ao

interesse comum que as norteia. No filme em questão é possível detectar tais influências, geradoras de um debate rico em possibilidades?

Por meio de diferentes cenários, envolvendo diferentes qualidades de luz e iluminação, ainda que difusas, o ato de transformar sentimentos em palavras e expressões corporais é o que se pode perceber em Bergman mediante lentos e prolongados closes. Em uma camada mais inconsciente, pode-se perguntar a respeito do medo de Bergman diante de sua própria e reveladora obra, de suas crenças, de sua fé. Afinal, foi por meio do cinema e de seus recursos que Bergman conseguiu dar vazão às suas aflições nas aflições de suas personagens.

Kierkegaard é uma referência intrínseca nesse processo, uma vez que muitas das suas obras lidam com problemas religiosos, tais como a natureza da fé, a instituição da fé cristã e ética cristã e teologia. A obra de Kierkegaard traz para o campo da pesquisa as inquietações e angústias que o acompanharam no permanente conflito religioso. Como o pastor de “*Luz de Inverno*”, a formação se baseava nos rígidos princípios do protestantismo nórdico, os quais mostravam que a ausência de fé faz ruir o mundo perfeito e equilibrado sem qualquer garantia de que outro surja no seu lugar. Uma questão nos inquieta nesta dissertação: seria possível, a partir do desespero e da angústia, tão fortemente exploradas nas obras de Bergman e de Kierkegaard, nos favorecer, de alguma forma, diante da condição humana? “É necessária uma luz para determinar outra luz” (Kierkegaard, 2011, p. 33). Primeira reflexão do seu “*Diários*” de 1834, dizer que em Kierkegaard esboça uma alusão ao silêncio, o silêncio que se faz presente para que a dimensão seja parâmetro. A luz de inverno tem um sentido paradoxal. A luz se faz luz conforme a estação do ano, a luz do inverno denota frieza, fecho cortante, gelada e trêmula claridade, em contraste com a própria luz que mostra ideia de calor, expansão radiante. Uma luz quente em pleno frio, luz do tempo que pode aquecer no intuito de arrancar a alma do sofrimento. Uma possibilidade de acender perante a angustiante condição humana. Do mesmo modo, Kierkegaard, em “*Temor e tremor*”, mediante seu

pseudônimo *Johannes de Silencio*, reflete este movimento de fé, um caminho de dúvida que pode ser posto para todo indivíduo. O caminhar de Abraão, a angústia diante de Isaac e de Deus, e a partir de sua solidão, deste único silencio atordoante, podem aclarar, em sua alma, o desígnio da escolha de si mesmo. Luz de inverno, luz do deserto e luz da montanha, a luz se faz no caminhar, na ascensão, no demarco da fé.

Mas Bergman e Kierkegaard, ainda que exponham em obras essas nuances, querem mais. Buscam as certezas, mas acabam por produzir um tratado de silêncio. E o que instiga a pesquisa em torno dos dois é justamente isso: a busca por respostas que até hoje a humanidade procura. O espaço da obra de Kierkegaard e o objeto de arte de Bergman – o filme “*Luz de Inverno*” – são complementares, espelhos convexos e reconvexos de um desafio que tem como ponto de partida a existência. O homem sempre vive o conflito da existência, pois é a dúvida que – tanto a obra de Kierkegaard como o filme de Bergman – pontua e encerra uma certeza única, o silêncio de Deus como resposta.

Mais que biografias similares, por força da formação religiosa e o fato de terem nascido e se criado na mesma região geográfica, Kierkegaard e Bergman mergulharam fundo na busca do eu diante da morte, tema que os fascinava e os movia a produzir obras densas e complexas, em uma simplicidade que busca respostas ao abrir as portas a um cinema e a uma obra acadêmica existencialista. Se o filósofo levou para os livros as suas indagações quanto ao silêncio de Deus, o cineasta quebrou esse silêncio ao levá-lo às telas, dividindo com as plateias do mundo suas aflições, o desespero diante da morte e, sobretudo, o que virá após a morte. Conceitos e imagens, expressões em obras que, em tom maior, deixam rastros para que outros indivíduos possam refletir perante o enfrentamento. Paradoxo do silêncio cujo efeito é a possibilidade. Calar-se para ouvir-se. Omitir a imagem para que se possa ver. No som e na imagem, o comum deste calar, um lugar em que dois artistas se encontram, ininterruptamente,

em busca do sentido. Um encontro em cada tempo, contudo, por intermédio da expressão de suas almas, o eterno se faz presente.

Capítulo 1 – Kierkegaard: disposições

Søren Kierkegaard nasceu em Copenhague, em época de extrema devoção luterana, no dia 5 de maio de 1813. Foi em uma rua desta mesma cidade que Søren passa mal e, depois de quarenta dias internado, falece em 11 de novembro de 1855. Dos poucos anos de vida, fez desmesurado esforço produzindo reflexões acerca da filosofia, da teologia, da literatura, além de conceber um projeto de vida a partir de seus escritos, traçado este sobre como tornar-se um cristão.

Segundo Almeida e Valls (2007), sua vida foi breve, porém de grande valia para a humanidade, sendo influência para vários filósofos, psicólogos, letrados, místicos e pedagogos. Sua vida pode ser considerada um enigma proposital, ao mesmo tempo, cercada de uma estratégia para dissimular-se num labirinto e, mesmo não tendo sido seu único objetivo, o leitor tem a possibilidade de ver-se como o próprio Kierkegaard.

Foi o último filho de Michael Pedersen Kierkegaard e Ane Sørensatter Lund, a qual uma prima distante de Michael e havia sido também sua empregada doméstica antes de ele se tornar viúvo. Ane era uma mulher simples, tinha quarenta e quatro anos quando Søren nasceu; o filho não faz nenhuma menção à sua mãe em seus escritos, nem mesmo em seu diário.

De família humilde, Michael viveu a infância sob restrição material e foi obrigado a trabalhar intensamente para que sua sobrevivência fosse garantida. Além dessa condição incerta, foi acometido por uma profunda melancolia, da qual Søren teria herdado alguns traços. Ainda menino, cansado desta condição precária, certo dia, veementemente amaldiçoou Deus. Por esta blasfêmia, conviveu, por um longo período, com um sentimento de culpa intenso e até mesmo pressentindo castigo divino ainda em vida. Entretanto, no âmbito

material, percebia que sempre era protegido. Até conseguiu fazer fortuna no ramo de tecidos e, do mesmo modo, acrescentou riqueza à herança deixada por um tio. Apesar de o país, Dinamarca, e sua cidade, Copenhagen, passarem por grave crise econômica, Michael manteve situação material favorável, até mesmo obtendo privilégios enquanto outros não tiveram a mesma sorte. Mas foi em sua vida pessoal, imaginava ele, sentiu maior repreensão de Deus. Acreditava que todos os filhos morreriam ao completar a idade de Cristo, que tivera todos os filhos para este fim – ser punido por Deus pelo pecado cometido; sua insustentável blasfêmia. A primeira esposa morreu sem lhe dar nenhum filho. Neste ínterim, dos sete filhos com Ane, apenas Søren e Peter ultrapassaram os 33 anos.

As perdas afetivas deixaram Michael cada vez mais infeliz. O que foi compartilhado pela sua família, porém esta pouco ajudou-o a superar o sofrimento. Aposentou-se ainda jovem e usou o seu tempo para o estudo da teologia, filosofia e literatura, caminho este que foi legado a Peter e Søren. Com receio, decide cuidar da educação do jovem Søren. O filho, desde pequeno, recebe uma formação religiosa sobrepujada por um pai severo, certamente temeroso do Juízo Final e incerto da Salvação. Um pai esmorecido pelo desdém do mundo e pelo escândalo do sofrimento de Cristo, que fazia com que o menino decorasse os sermões de Mynster e passagens da Bíblia, exigindo extrema disciplina. Fez de sua inquietação espiritual um motivo forte para educar o filho amado.

Em busca de conforto e paz para as inquietações vividas, Michael experimentou diversos caminhos atrás da verdade religiosa: a igreja luterana do Estado, a sociedade dos irmãos morávios (*Herrnhuter Brüdergemeine*), a filosofia das luzes e, sobretudo, as discussões de uma pequena academia que se reunia na sua casa, em que era assíduo o pastor Mynster – mais tarde viria a ser bispo de Copenhagen e motivador principal das críticas à igreja estatal por Kierkegaard. Søren, nas diversas atividades sociais, preferia a companhia do pai à da mãe e irmãos, cresceu intermediado pela visão de um cristianismo angustiante, cheio

de sofrimento e dor. Sendo assim, Kierkegaard, foi moldado neste ambiente temeroso e preenchido por inquietações e culpa.

Søren Kierkegaard, sendo amado pela família e tendo uma infância aparentemente feliz, amadureceu cedo; contudo, isto foi, de certa maneira, uma preparação para as possibilidades vindouras. Desde cedo, o seu raciocínio ardiloso e impiedoso fazia-se presente. No “*Kierkegaard’s Journals and Papers*”, volume V, Kierkegaard faz o seguinte depoimento de Kierkegaard ao cotemplar as florestas do Røyen’s old place no Hestehaven:

. . . então parece que vejo muito vividamente a mim mesmo como um menino pequeno correndo com minha jaqueta verde e calças cinzentas – mas, infelizmente, eu envelheci e não posso me alcançar. Contemplar a infância é como contemplar uma bela região enquanto se cavalga olhando para trás; conscientiza-se realmente a beleza naquele momento, naquele mesmo instante, quando ele começa a desaparecer, e tudo o que me resta daquele tempo feliz é a *chorar como uma criança*.¹ (1978, p. 121, grifo do autor)

Muito polêmico e apaixonado pela ironia, Søren encarava as contradições e dualidades da vida como simples divertimento algoz. O desprezo pelos valores absolutos e eternos era percebido em suas atitudes impiedosas a respeito de sua sociabilidade. Assim pode-se ver na entrada de 09 de junho de 1847, nos “Diários” de Kierkegaard, a qual fala sobre a sua infância e sua melancolia:

Em certo sentido, minha desgraça toda é esta: se não tivesse tido meios nunca teria sido possível para mim, guardar o segredo terrível de minha melancolia. (Deus misericordioso, meu pai também foi terrivelmente injusto para mim na sua melancolia, um homem velho que

¹ Tradução livre do autor. Texto original: ...then I seem to see myself very vividly as a little boy running along in my green jacket and gray pants – but unfortunately I have grown older and cannot *fetch myself*. Contemplating childhood is like contemplating a beautiful region as one rides backwards; one really becomes aware of the beauty at that moment, that very instant, when it begins to vanish, and all I have left from that happy time is *to cry like a child*.

colocou todo o peso de sua melancolia em cima de uma criança, para não falar de algo ainda mais terrível, e acima de tudo que ele era o melhor dos pais.) Mas, então, eu nunca deveria ter me tornado o homem que me tornei. Eu deveria ter sido obrigado, quer a enlouquecer ou de romper. Como é que eu conseguaria dar um salto mortal para uma existência puramente espiritual. Mas, novamente dessa forma eu me tornei completamente heterogêneo da humanidade em geral. O que realmente me falta é o lado físico e todos os pressupostos que vão com ele.² (Kierkegaard, 2003, pp. 126)

Em sua infância, Kierkegaard, por exigência paterna, se vestia com simplicidade e modéstia; porém, o pai matriculou-o em uma escola cuja maioria era rica. Comparado sempre com crianças da “escola de caridade”, foi constantemente humilhado pelos colegas. A humilhação e a vulnerabilidade, marcantes na vida de Kierkegaard e Bergman, influenciaram obras que, em conjunto, são tecidas concomitantemente aos seus dramas privados.

Matriculado na Universidade de Copenhagen, aos 17 anos, estudou teologia e, entretanto, pode desenvolver o seu interesse por filosofia e literatura. Foi com Hans Lassen Martensen³, professor e um grande admirador de Mynster⁴, que Kierkegaard obteve a maior influência de Hegel. Privilegiado financeiramente, ele estudou por onze anos, entretanto a frequência às aulas não eram para Søren seu único interesse e tampouco a disciplina. Concomitante aos estudos, destes onze anos de universidade, por oito anos foi visitante

² Tradução livre do autor. Texto original: In a certain sense my whole misfortune lies in this: had I not had means it would never have been possible for me to preserve the terrible secret of my melancholy. (Merciful God, my father too was terribly unjust to me in his melancholy – an old man who put the whole weight of his melancholy upon a child, not to speak of something even more frightful, and yet for all that he was the best of fathers.) But then I should never have become the man I have become. I should have been compelled either to go mad or to break through. As it is I have succeeded in making a salto mortale into a purely spiritual existence. But then again in that way I have become completely heterogeneous from mankind in general. What I really lack is the physical side and all the assumptions that go with it.

³ Hans Lassen Martensen nasceu em uma família luterana de classe média em Dover, ducado de Schleswig, no ano de 1808. Estudou teologia em Copenhague, onde também foi professor. Obteve fortes influências de intelectuais como: Franz Xaver von Baader, Friedrich von Schelling e Henrik Steffens. Adepto da filosofia de Hegel também foi professor de Søren Kierkegaard. Mais tarde, ainda em Copenhague, foi ordenado na Igreja dinamarquesa. Faleceu em Copenhague no ano de 1884.

⁴ Peter Jacob Mynster (1775 – 1854) foi teólogo e acadêmico dinamarquês e era um escritor muito ativo. Em 1834 Mynster foi feito bispo da Diocese de Zelândia, na Dinamarca, cargo que manteve até sua morte em 1854.

amiúde do teatro local, dos bares e cafés. Søren ostentou, neste período, uma presença na vida não muita interessada e uma superficialidade fugidia em relação à mesma, além do que as suas reflexões mais propriamente filosóficas ainda eram praticamente ausentes. Viveu de forma contrária a tudo que tinha aprendido em sua educação pietista. Começou a escrever seu diário em 1833 e no ano de 1834, entre uma vida desregrada e inconstante, perde sua mãe e, com sua fé abalada, cria uma demasiada distância em relação ao pai e suas crenças.

No aspecto político a Dinamarca, tendo usufruído da influência francesa a partir da Revolução, é marcada pelo ideal do liberalismo, que fomentava o teatro local e os cafés com temas sempre constantes. Era de se esperar que o jovem estudante fosse, então, influenciado pelo ideal do liberalismo. No entanto, Søren mergulha no romantismo alemão, que surge no contexto de resistência ao movimento iluminista francês, principalmente na sua forma racionalista e materialista de entendimento sobre o homem e a realidade. Este modo de conduzir o pensamento, sem o racionalismo que os franceses teriam imposto ao mundo, acumula no jovem Kierkegaard, sustentado pelos mais eminentes representantes, um intenso desejo de sentido. Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), Friedrich von Schiller (1759-1805), Friedrich Schlegel (1772-1829), Ernst T. A. W. Hoffman (1776-1822), Ludwig Tieck (1773-1853), Christian Johann Heinrich Heine (1797-1856), Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling (1775-1854), Johann Gottlieb Fichte (1762-1814) e Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831) tiveram suas obras examinadas sistematicamente pelo ímpeto audaz de Søren Kierkegaard.

Para Pierre Mesnard (1986), o filósofo Frederik Christian Sibbern (1785-1872) e Poul Martin Møller (1794-1838), poeta, amigo e professor, possibilitaram a Kierkegaard perder o encanto sobre Hegel e pela especulação germânica, definindo, assim, sua filosofia como uma filosofia da existência. Sibbern e Møller⁵ foram acadêmicos contrários a sistemas filosóficos

⁵ Frederik Christian Sibbern nasceu e morreu em Copenhague. Além de ter sido professor de filosofia, escreveu vários trabalhos de psicologia e literatura. Foi também um crítico do protestantismo e do formalismo abstrato de Hegel em sua

em geral. Os romances de ficção destes autores foram um canal expressivo para as suas reflexões filosóficas, sendo que tal forma de veicular o pensamento tornou-se uma grande contribuição para a construção da filosofia de Søren Kierkegaard. Nesta fase, o jovem Kierkegaard se lançou numa existência estética. Gostava de beber: entretanto, os excessos não pareciam lhe agradar. A música, tal e qual as letras, penetrou sua alma de forma suave, mas impiedosamente o fez mais intenso. Possuía pela ópera um apreço infinito. A música de Mozart, sem dúvida alguma, seduziu-o por completo. “*Don Giovanni*”, em especial, proporcionou-lhe infinitas experiências e, neste *continuum*, extensivamente gerou uma considerável reflexão filosófica.

Ainda no mesmo livro, Mesnard fala a respeito de um momento de dedicação estética na vida deste filósofo dinamarquês:

A vida dissoluta de Kierkegaard bebe no romantismo alemão a ideia da superioridade do mundo do teatro sobre o mundo real. A ópera está na base de uma formação musical que marca profundamente a sensibilidade do filósofo. A influência de Mozart é tão profunda como a de Hegel: Kierkegaard não cessará, durante a sua vida, de ir ouvir *Dom Juan*, que deve ser considerada como uma das fontes essenciais da sua filosofia. (Mesnard, 1986, p. 11)

Segundo Almeida e Valls (2007), Kierkegaard sempre viajou pelo mundo da fantasia, da dialética e da melancolia, tornando-se um intelectual capaz de refletir sobre as coisas que ligavam o mundo material ao mundo espiritual. Em pequeno, seu pai envolvia-o em um jogo, que lhe deu grande maestria para fantasiar. Nestes momentos únicos, os dois visitavam todos

compreensão da vida. Poul Martin Møller nasceu em Copenhague. Formou-se em Nykøbing Escola Catedral. Concluiu o título de Mestre em Teologia, em 1816, pela Universidade de Copenhague, da qual foi professor por vários anos. Møller foi autor do romance inacabado “*Aventuras de um Estudante Dinamarquês*” e uma das principais influências de Søren Kierkegaard.

os lugares e todas as histórias do universo. O que seu heterônimo *Johannes Climacus* comenta no livro “É Preciso Duvidar de Tudo”.

Em seu estado de melancolia, há uma crise de fé e ele descobre um cristianismo proposto por um Cristo completamente diferente do proposto pela cristandade, mas esta melancolia não era exposta em nenhuma circunstância. Preferia mostrar, apesar de um evidente problema físico na coluna e sua fragilidade corporal, seu lado jovial, o sagacíssimo e uma perspicácia fina que o ajudavam nesta postura.

Michael preocupa-se com a vida de prazeres do jovem filho. Quando o filho completa 25 anos, o pai conta a ele sua dor e sua angústia, desencadeando o célebre *terremoto* que impulsionou Kierkegaard para questionamentos e reflexões acerca da religiosidade vivida pelo seu pai. Não podia acreditar que ele, Michael, vivia uma inquietação sem igual, que ele pudesse acreditar em um Deus punitivo e que o medo e a culpa, muito mais do que o perdão, reinavam sobre a sua existência. Entretanto, ainda em 1838, após a reaproximação entre os dois e a certeza de que Søren estava novamente no caminho destinado, presencia, enfim, a paz tão almejada no seu leito de morte.

Ainda nos “*Kierkegaard’s Journals and Papers, volume V*”, Kierkegaard questiona sobre um novo comprometimento em ter uma relação mais intimista com o cristianismo: “Vou agir em direção a uma relação muito mais íntima com o cristianismo, pois até agora tenho de certa forma estado completamente fora dele”⁶ (1978, p. 121).

No mês de maio, plena primavera do ano de 1837, Søren foi apresentado a uma jovem que teria afetado seu caráter de forma definitiva e possibilitado a ele uma produção literária sem igual. Regine Olsen, nascida em 1822, contava com apenas 14 anos nesta ocasião e Kierkegaard, com 24 anos, mesmo assim, deste encontro surgiu uma paixão mútua. Fazendo-se de amigo, aproximou-se dela e, passado algum tempo, a cortejou persistentemente. De

⁶ Tradução livre do autor. Texto original: I am going to work toward a far more inward relation to Christianity, for up until now I have in a way been standing completely outside of it while fighting for its truth.

acordo com Mesnard (1986), Søren chamava-a carinhosamente, apenas ele, de *Regina* que no latim significava rainha, minha rainha. Em setembro de 1840, ficaram noivos. Este noivado, juntamente com a morte de seu pai, parece ter dado a ele o impulso necessário para o término dos estudos. Dia 29, do mesmo mês, defende a sua tese: “*O Conceito de Ironia Constantemente Referido a Sócrates*” e recebe o grau de *Magister Artium*. Porém, pouco mais de um ano depois, em 11 de outubro de 1841, o noivado termina definitivamente.

Similar ao romance de seu “*Diário do Sedutor*”, desfez-se de si mesmo e Regine, mesmo com certa resistência, devolve-lhe o anel de noivado. De acordo com Gouvêa (2006), não se sabe ao certo o motivo do rompimento, mas é seguro o fato de que Kierkegaard acreditava que Deus havia vetado o casamento entre os dois e identificava Regine com Isaac, entendendo que ela, portanto, deveria ser sacrificada. O compromisso de casamento dar-lhe-ia a difícil tarefa de ser fiel. A condição de confiança mútua, para ele, seria incondicional; portanto, revelar o segredo familiar tão íntimo haveria de ser uma dificuldade sem igual. Na verdade, o que fica evidente é que Kierkegaard, mesmo nutrindo um amor por Regine, decidiu viver de tal forma que pudesse cumprir a tarefa que Deus lhe havia preparado. No dia 25 do mesmo mês, viajou para Berlim pela primeira vez. Possivelmente, a riquíssima vida intelectual desta cidade tenha dado a Kierkegaard condições para se dedicar inteiramente ao caminho escolhido. Diante da decisão tomada de sacrificar o noivado, Kierkegaard é acometido por uma crise que viria a estremecer sua alma, ainda mais quando Regine e Johan Frederik Schlegel, um antigo pretendente, se casam em 1847.

Todos estes tremores, temores e agonias, agravados em sua alma, fizeram surgir uma subjetividade à custa de sofrimento exemplar; mas também foram responsáveis pelo terreno fértil, sobre o qual sua obra foi edificada. Uma obra que é cercada pela consciência da força e da originalidade, em que são formuladas teses sobre o seu universo particular, subjetivo, afetivo e sexual. Cercada de ousadia, sua obra brinca com o contraditório, com o finito e o

infinito, a verdade e a mentira, o belo e o feio, o eterno e o temporal, a angústia de concretizar ou não as tarefas.

Suas contradições existenciais, sua ironia e sua esperança de tirar o homem da vida comum, do anonimato, da multidão onde ele se encontra perdido, fazem dele um gênio na arte de fazer refletir sobre como encontrar a si mesmo, encontrar o inefável, sobre como encontrar a singularidade da vida, o simples, o obscuro que existe dentro de cada um.

Em um tempo em que todos negam à individualidade e em que os sistemas e o universal faziam sentido, Kierkegaard profetiza esta mesma individualidade e transforma tudo em um grande enigma, pois sabia da força que este tinha para seduzir, angustiar e dilacerar a mente com as suas contradições existenciais. É um jogo de palavras que leva o homem a sair do anonimato, que o provoca e o remete ao interior de si mesmo: a encontrar o inefável, o sublime, a singularidade da vida e da própria individualidade.

A razão universal não é capaz de explicar a totalidade do ser e do real; a iniciativa de Kierkegaard em explorar a razão nos seus aspectos singulares é louvável do ponto de vista ontológico-filosófico, pois o ser do homem só se justifica mediante as decisões que respondem, afinal, pela definição de sua ação – esta é que importa na constituição de uma essência que nunca é extraída da identidade entre conceito e realidade social, mas do uso que se faz da liberdade e de sua necessária *vertigem*, a angústia.

A razão universal, de matiz hegeliana, pretende unificar o homem e o mundo arbitrariamente, ignorando a complexidade subjetiva em que se encontram reduzidas as individualidades singulares. Em seu livro sobre Kierkegaard, Blanc (2003) relata: “... Existir é penetrar a realidade pelo sentimento, apreender-lhe a unidade, é habitar o infinito do real ...” (p. 26). Isto faz parte de sua grande crítica a Hegel, ao apregoar que o sujeito, em sua pretensa identidade com o objeto, deveria neste se *anular* através da razão absoluta, uma

entidade que soa estranha a Kierkegaard por se situar acima de desígnios estritamente relacionados ao senhor de um conhecimento, nele mesmo, absoluto.

A produção de Kierkegaard é grandiosa, contendo uma diversidade de temas, variedades de pseudônimos, heterônimos, personagens, jogos de palavras, ambiguidades de significados, contradições e estratégias que dificultam a classificação de sua obra no tempo e no espaço. Seus pseudônimos/heterônimos assumem uma singularidade própria diante dos conflitos da alma de cada um, o que se pode chamar de construção do caráter humano. O objetivo dos pseudônimos/heterônimos é despertar nos homens diferentes vivências e fazê-los refletir sobre os estados do corpo e da alma; usados por Kierkegaard, eles têm um caráter e psicologia próprios, uma individualidade recriada para cada um, que encara a existência sob diferentes formas de ver o mundo e as pessoas que nele habitam.

Seu primeiro livro, publicado em 1938, “*Dos papéis de alguém que ainda vive*”, se resume em uma crítica ao romance “*Apenas um tocador de violino*” de Hans Christian Andersen que, nesta época, já era reconhecido internacionalmente. Importante destacar, segundo Mesnard (1986), que, neste livro, já se encontra a base da teoria de *indivíduo* e da teoria do *romance de ficção*.

Em 1843, Kierkegaard escreveu uma obra com mais de 600 páginas, “*Ou – A Alternativa*”, dividida em dois volumes, o primeiro apresentando uma visão de vida hiper-romântica. Esta primeira parte termina com o denominado “*O Diário do Sedutor*”. O segundo faz uma reflexão sobre a teoria da escolha de si mesmo e foi traduzido com o título de “*A Alternativa*”. Ainda no ano de 1843, escreve mais dois livros heterônimos, “*Temor e Tremor*”, assinado por *Johannes de Silentio*, e “*Repetição*”, por *Constantin Constantius*. O primeiro traz reflexões acerca da razão ética e da fé cristã na história envolvente, escrita de forma poética, de Abraão e Isaac. Já “*Repetição*”, segundo Gouvêa (2006), provavelmente foi escrito antes de “*Temor e Tremor*”, sendo ambos publicados no mesmo dia. “*Repetição*” é

um livro escrito de forma similar a um romance, no qual reflete sobre a noção de repetição, crucial no pensamento kierkegaardiano, em vários sentidos: as repetições estética, ética e religiosa. De acordo com Gouvêa (2006), o intuito de Kierkegaard foi gerar um conflito que tinha como consequência máxima a escolha entre dois estilos de existência, o ético e o estético, conceitos estes refletidos em outra obra extensa denominada “*Estações na Estrada da Vida*”.

A obra intitulada “*Ou*” foi editada por *Victor Eremita*, um heterônimo. Ensaios escritos por outros dois heterônimos enfatizam esta escolha, que deve ser tomada por cada indivíduo em sua existência. A primeira parte, *A, o esteta*, recebe cartas de *B, o Juiz Vilhelm*, com o objetivo de convencê-lo de que o melhor caminho na estrada da vida é o ético. Ao contrário, os ensaios de *A* são inconsistentes, incompreensíveis e muitas das vezes chegam próximos ao delírio. No final do livro, há menção ao conceito de desespero e também ao estádio religioso no sermão escrito por outro heterônomo, o sacerdote *Jylland*. Nesta fase, ele fala das expectativas existentes na fé e de como as pessoas as percebem-nas, relata que o bem mais precioso não pode ser ofertado por um ser humano. Neste momento, também, ele faz uma referência à religião e retoma os laços com a relação cristã. Julga que todo e qualquer bem vem do alto, de um ser de luz, o Pai. O ano de 1843 lhe rendeu mais três obras, desta vez assinadas pelo próprio Kierkegaard. Em maio, “*Dois Discursos Edificantes*”; em outubro “*Três Discursos Construtivos*”; em dezembro, “*Quatro Discursos Edificantes*”.

Em 1844, além dos nove “*Discursos Edificantes*” – obra veronímica – surge a obra “*Prefácios*”, que o heterônomo *Nicolaus Notabene* satiriza, escrevendo um prefácio, o escritor J. L. Heiberg e todos os críticos literários, e “*Migalhas filosóficas*”, livro em que o homem estaria na verdade e a verdade no homem, e o tempo não teria um significado decisivo, apenas existiria para ajudar à descoberta da verdade. “*Migalhas*” é um livro que Kierkegaard, por meio de seu pseudônimo *Johannes Climacus*, veementemente ataca Hegel.

Ainda neste mesmo ano, o livro “*Conceito de Angústia*” é publicado. Nele a liberdade humana é retratada e a questão do pecado é considerada hereditária. Há nesta obra todo um conjunto de reflexões acerca da angústia e de como o homem a vê e a sente em seus momentos de existência. Ao final, ele acrescenta que o homem é visto como fruto do próprio tempo, revelando-se, assim, a finitude e a infinitude. Percebe-se que, neste momento, Kierkegaard trabalha com a relação da filosofia com a vida do homem e do tempo como instrumento de crescimento e amadurecimento do ser. Um texto intrincado e complexo, assinado por *Vigilius Haufniensis*, em que Kierkegaard expõe sua teoria da angústia pelo viés psicológico. Sob perspectiva agostiniana, o tema do pecado original perpassa toda a obra. O tema da liberdade também está presente, concebendo a angústia como um elemento determinante, possível impulsor no processo de compreensão de si mesmo.

Em 1845, sob o heterônimo *Hilarius Bogbinder*, Kierkegaard lança a obra intitulada “*Estádios no caminho da vida*”, em que trabalha três momentos importantes na vida do homem: o estético, o ético e o religioso. A integridade do homem depende de ele passar pelos estádios da vida, enfrentá-los e superá-los, pois, para ele, o importante é vencer os desafios do tempo. A história contada na referida obra gira em torno de três manuscritos deixados com a personagem *Hilarius Bogbinder*, um encadernador que decide então publicá-los. O primeiro, de forma análoga ao “*Banquete de Platão*”, é assinado por *Vilhelm Afham*. Em um banquete, personagens discorrem sobre o tema do amor. Os convidados são os já conhecidos *Johannes*, o sedutor, o jovem, de “*Repetição*”, *Constantin Constantius* e *Victor Eremita*. O quinto convidado, um desenhista de moda, ainda não tinha aparecido nos livros de Kierkegaard.

No segundo, o *Juiz Vilhelm* defende o casamento, orientando os convidados estetas do primeiro manuscrito. O último volume tem o nome de “*Culpado/Inocente*”, segundo Gouvêa (2006), esta parte é sobre um diário encontrado por *Frater Taciturnus*, o qual é constituído por uma história de amor semelhante à de Søren e Regine. O texto traz uma reflexão acerca

do “arrependimento” e da “liberdade”, conceitos imprescindíveis para a compreensão do pensamento kierkegaardiano. Ainda em 1845, Kierkegaard publica “*Três discursos em oportunidades imaginárias*”.

O “*Post-criptum não-científico concludente*”, publicado em 1846, retrata a subjetividade como verdade e, ao mesmo tempo, como inverdade, o que leva Kierkegaard a defender o indivíduo como ser verdadeiro e único, responsável por si mesmo e não cria a si mesmo. Diante destas verdades, se esgota como escritor diante da crítica, pois revela contradições que muitas vezes não são vistas pelo homem como simples reflexões, mas amontoados de parágrafos complexos que não condizem com a realidade humana de entender e refletir. Este livro se torna um marco importantíssimo, pois é nesta publicação que Kierkegaard assume a autoria de toda obra heterônoma escrita anteriormente. “*Uma Resenha Literária de Duas Eras*” foi assinada e publicada por Kierkegaard em março de 1846.

Em 1847, surge a obra “*Os Discursos Construtivos em Vários Espíritos*”. Estes escritos foram os primeiros depois das obras heterônomas. Gouvêa (2006) coloca que esta obra, na verdade, é um compêndio de três livros contendo discursos: “*Um discurso oportuno*” – conhecido como “*Pureza do coração é desejar apenas uma coisa*”; “*O que aprendemos dos lírios do campo e das aves do céu*”; “*O evangelho dos Sofrimentos*”. A primeira parte retrata o coração dividido, que não se entrega por inteiro, uma conotação da angústia manifestada no estético, no ético e no religioso. Na segunda parte, o ponto crucial é o contentamento de sermos seres humanos a partir da observação, na natureza, dos pássaros e dos lírios. Kierkegaard retrata ainda a religiosidade nos sete discursos da terceira parte, na qual se percebe que a angústia metafísica do homem é resultado de uma consciência do irremediável, inapelavelmente condicionado. Decorrência também da certeza de se estar no mundo e, principalmente, em um mundo esfacelado, que não oferece ao ser do homem garantias mínimas de sobrevivência. A vida em existência depende diretamente da construção desse

mundo que se esboça. Esta parte final é um dos escritos mais paradoxais de Kierkegaard, entendendo o estado de contentamento no sofrimento cristão.

“As *Obras do Amor*”, assinada e publicada por Kierkegaard em 1847, analisa o mandamento do amor e a adoração ao cristianismo. Neste livro percebe-se a descontinuidade da vida, que pode ser sentida pela utilização de símbolos que se complementariam na sua essência, mas que na superficialidade estariam dispersos, dando a aparência de uma confusão. A própria divisão do pensamento religioso se tornaria uma forma de descontinuidade, visto ser complexo estabelecer uma ligação entre o mesmo e a religião, quer como ligação do homem a uma divindade, quer como ponto de apoio para o entendimento de si mesmo.

Outra obra de autoria, “*Discursos Cristãos*”, também de 1848, é um volume contendo quatro partes. A segunda e a quarta partes, “*Estados-de-espírito na luta do sofrimento*” e “*Discursos para a comunhão às sextas-feiras*”, foram escritas antes da primeira, “*As preocupações dos pagãos*”, e da terceira, “*Pensamentos que ferem pelas costas – para construção*”. Os textos discorrem sobre aspectos favoráveis e adversos a respeito da cristandade. “*A crise e uma crise na vida de uma atriz*”, publicado em julho de 1848, é um ensaio a respeito da atriz Johanne Luise Heiberg, esposa de J. L. Heiberg, e traz uma noção do conceito de *duplo movimento*.

No que se poderia pensar como segundo período Heteronímico de Kierkegaard, em 1849, foi publicada a obra intitulada “*Dois pequenos tratados ético-religiosos*”. O primeiro ensaio do livro, “*Tem um ser humano o direito de deixar-se matar pela verdade?*”, é um texto poético que diz sobre o martírio cristão e a redenção. No segundo, ele questiona a diferença entre um gênio e um apóstolo e o direito que teríamos de deixar que nos matassem pela verdade. No ensaio intitulado “*A diferença entre um gênio e um apóstolo*”, há uma implicação psicológica profunda no significado das coisas com a perfeição divina. Percebe-se, neste instante, que o conflito entre o cosmos e a percepção de mudança nos sentimentos das

pessoas não passa relegado nas suas palavras. O mundo e o comportamento do homem continuam a ser questionados diante do divino. Mediante as dúvidas que assolam Kierkegaard, obrigando-o a racionar de modo fragmentário a própria existência e o comportamento do homem, ele tenta unir os estilhaços da verdade que estão disseminados pelo mundo e impede que o caos se torne completo.

“*A doença mortal*”, livro publicado em 1849, seria o primeiro de responsabilidade de *Anti-Climacus*, em que discorre sobre o conceito de desespero. Segundo Gouvêa (2006), este livro é descrito como uma continuação do “*Conceito de Angústia*”; de forma similar à angústia, o desespero seria um importante estado para o encontro de si mesmo. No ano de 1849, ainda publica mais dois trabalhos de autoria: “*O lírio do campo e a ave do céu* e *Dois ensaios ético-religiosos*”.

Já o segundo livro de *Anti-Climacus*, “*Prática do cristianismo*”, do ano de 1850, traz o confronto, de certa forma, mais direto em relação à Igreja Estatal. Dividido em três partes, sua organização é muito semelhante ao “*Post-Scriptum*”. Um texto intrincado e de difícil compreensão que, no entanto, mantém um padrão comum entre as partes e convida o leitor a dar os passos necessários para se tornar cristão. No ensaio “*Um discurso construtivo: a pecadora*”, de 1850, Kierkegaard escreve sobre a “mulher pecadora” em uma passagem bíblica de Lucas.

No ano de 1851, três obras são publicadas pelo filósofo: “*Dois discursos para a comunhão às sextas-feiras*”, que surgiu no mesmo dia de “*Sobre minha obra como autor*” e “*Para auto-exame*”. Nesta última obra escreve em estilo polêmico como em “*Pensamentos que ferem pelas costas- para construção*” e “*Prática do Cristianismo*”.

Em 1855, são publicadas as últimas obras de Kierkegaard, intituladas “*Isto precisa ser dito, e que seja dito*”, “*O juízo de Cristo sobre o cristianismo oficial*” que são constituídas de

artigos de jornal e panfletos curtos e o “discurso construtivo” intitulado “*A imutabilidade de Deus*”.

De acordo com Gouvêa (2006), em poucos anos, Kierkegaard escreve vários discursos, ou, segundo ele, breves ensaios filosóficos, nos quais há o apelo à compreensão e não a uma revelação superior. São algumas investigações sobre o sentido da vida e do mundo, reflexões existenciais que carregam a crença em um deus. Produziu, além disso, vários livros inacabados, livros que não foram publicados, as obras póstumas e, por fim, um extenso material dos “*Diários*” (“*Papirer*”).

A menção à ironia socrática faz parte também do grande projeto kierkegaardiano, que envolve diferentes pseudônimos/heterônimos, nas mais diversas obras, com o intuito de ilustrar níveis existenciais – pelos quais, necessariamente, passa todo indivíduo; a ironia em Sócrates constitui uma transição para a teoria das ideias platônicas, assim como, em Kierkegaard, ela é um elo necessário à intercambialidade dos estádios, especificamente do estético para o ético. A ironia socrática inquieta cada indivíduo no seu íntimo e, por meio deste método, Sócrates propõe a verdade interior do singular. O vazio criado, este estado puro e absoluto, reserva ao indivíduo a possibilidade do paradoxo, para um ponto de partida que visa – da mesma forma – o absoluto. Kierkegaard inicia sua missão a partir da ironia socrática e, assim como Sócrates, pretendeu instigar cada indivíduo ao encontro de si mesmo. Muito mais do que autoconhecimento, uma aceitação da escolha.

Kierkegaard, diante do alvoroço de sua alma, questiona as verdades da cristandade e se lança no propósito de descobrir uma verdade que faça sentido para si. Valendo-se da filosofia, da literatura e da poesia, além dos outros recursos, ele procura um sentido para suas experiências. A tragédia familiar e a relação incompleta com Regine estremecem sua alma, contribuindo para desencadear as inquietações necessárias para que Søren tivesse uma perspectiva mais concreta de sua existência.

Na crítica de Kierkegaard ao idealismo hegeliano⁷, que relaciona o indivíduo particular ao absoluto, ele destaca o recomeço, que é a reprise sob uma nova visão ou perspectiva, em excepcionais condições. Neste contexto, porém, o recomeço se dá não como na tradição, conforme observada até Hegel; na acepção kierkegaardiana, o movimento que vai do pensamento para a realidade, considerada em seu aspecto social, recebe uma nova direção, que consiste em explorar a subjetividade humana, desde que sua investigação foi interrompida com o ocaso do idealismo fichtiano⁸. Na esteira do idealismo subjetivo, Fichte foi o responsável por considerações acerca de uma psicologia abandonada, assim que o próprio idealismo deixou de levar em conta o sujeito para se dedicar ao objeto do conhecimento. O erro, no entanto, não competiu só a Hegel e seu idealismo absoluto, pautado pela radical identidade entre sujeito e objeto, como à própria tradição que – já a partir de Kant – se consagrou ao dualismo entre um e outro, exteriorizando a *coisa em si*, contudo.

Para Kierkegaard, Fichte colocou o problema corretamente, mas se esqueceu de outorgar à subjetividade o teor positivo que, em sua exploração, ela pode adquirir. Ele conferiu ao *eu* a infinitude que ele não recebe por parte de filósofos inseridos na tradição principiada por Descartes e Leibniz, porém sem desenvolvê-la ao ponto da ruptura incomunicável que só assume no contexto tardio do século XIX e sob os auspícios de filósofos como Kierkegaard. Só assim, isso que é uma contradição essencial, pode receber de Kierkegaard as seguintes palavras no “*Post-scriptum conclusivo não científico às migalhas filosóficas*”: “A especulação não é uma comunicação de existência: nisso consiste o seu erro, enquanto pretende explicar a existência” (como citado por Almeida, 2007, p. 1).

⁷ A filosofia de Hegel é uma pretensão sistemática em considerar o universo como um todo. No cristianismo, Deus foi revelado como verdade e como espírito. Como espírito, o homem pode receber esta revelação. Na religião, a verdade se oculta em imagens, enquanto na filosofia ela é desvelada, de modo que o homem pode conhecer o infinito e perceber as coisas em Deus. O sistema de Hegel é um monismo espiritual, cuja diferenciação é essencial. Apenas a experiência progressiva captura essencialmente a identidade e o objeto do pensamento.

⁸ No idealismo fichtiano, o objeto é concebido como efeito do sujeito. Para Fichte, o *eu* estabelece a realidade primordial e absoluta; estabelece subjetivamente toda a realidade, tanto espiritual quanto material, como produto do *eu*.

Nesse sentido, a linguagem assoma como o empecilho à incomunicabilidade a que se vê reduzida a própria interioridade subjetiva; esta, em Kierkegaard, recebe os cuidados de que se precaveram filósofos como Fichte, previamente advertido dos perigos de seu investimento em excesso. A subjetividade constitui o núcleo incomunicável responsável por todas as ações que definem o sujeito, na busca que este efetua pelo sentido ao qual, ausente nas coisas, só encontra em si mesmo.

Percebe-se que Kierkegaard, com isto, se vê diante de contradições que fazem parte do cotidiano de qualquer pessoa. A relação entre o homem e sua existência é frequente. A própria existência coloca o indivíduo diante das possibilidades em relação ao mundo e consigo mesmo; mas é na relação consigo mesmo que o homem soluciona o dilema que o atormenta na forma da angústia: ela é responsável pela decisão que o indivíduo toma na busca de resolução do conflito. O filósofo, mediante o heterônimo de *Vigilius Haufniensis*, comenta no livro “*O Conceito de Angústia*”:

A angústia é uma qualificação do espírito que sonha, e pertence como tal à Psicologia. Na vigília está posta a diferença entre meu eu e meu outro; no sono, está suspensa, e no sonho ela é um nada insinuado. A realidade efetiva do espírito se apresenta sempre como uma figura que tenta sua possibilidade, mas se evade logo que se queira captá-la, e é um nada que só pode angustiar. Mais ela não pode, enquanto apenas se mostra... a angústia é realidade da liberdade como possibilidade antes da possibilidade. (Kierkegaard, 2010, p.45)

O homem, ser dual para o qual a felicidade e a infelicidade, o sucesso e o fracasso, a vida e a morte proporcionam angústia, a existência é a possibilidade, a existência singular é angústia. Sendo a individualidade a maneira de estar no mundo essencial do homem diante da existência, sua relevância principal é, portanto, a angústia.

Kierkegaard identifica dois tipos de angústia: a objetiva e a subjetiva. Na primeira o fato de o homem ser colocado diante das possibilidades pela própria existência, ou seja, por esta angústia o pecado entrou no mundo e no coração do homem. Na segunda o fato de o homem emergir em suas possibilidades e experimentar a liberdade de escolha por meio de seus atos e pensamentos, como também por meio de seus pecados. Na angústia subjetiva, o homem sente a angústia por meio da culpa, consequência de seu pecado e coloca a hipótese da salvação que seria a sua liberdade diante da angústia e do medo. Ainda conforme as palavras de *Vigilius Haufniensis*:

O espírito está, pois, presente, mas como espírito imediato, como sonhando. Enquanto se acha então presente é, de certa maneira, um poder hostil, pois perturba continuamente a relação entre alma e corpo, que decerto subsiste sem, porém, subsistir, já que só receberá subsistência graças ao espírito. De outra parte, o espírito é um poder amistoso, que quer precisamente constituir a relação. Qual é, pois, a relação do homem com este poder ambíguo, com se relaciona o espírito consigo mesmo e com sua condição? Ele se relaciona como angústia. (Kierkegaard, 2010, p. 47)

A angústia subjetiva precede uma gama de possibilidades de ação, definidoras do ser do homem – a espiritualidade é uma delas; como condição sua, a liberdade *sine qua non* implica tanto a realização, quanto a negação nos termos que o bom ou mau uso seu permite. Nesta forma de angústia, a situação do homem no mundo e as suas relações interpessoais são possibilidades de redenção e amadurecimento que ele encontra como o ser humano de “corpo e alma”. O heterônimo *Anti-Climacus* afirma que o homem é espírito, ou seja, o *eu* que, como terceiro termo da relação corpo-alma, estabelece uma “relação da relação” existente entre os termos. Uma relação que se desdobra sobre si, uma consciência sobre si própria:

O homem é uma síntese de infinito e de finito, de temporal e de eterno, de liberdade e de necessidade, é, em suma, uma síntese. Uma síntese é a relação de dois termos. Sob este ponto de vista, o eu não existe ainda. (Kierkegaard, 1986, p. 12)

Muitas vezes, quando o homem se depara com a angústia e as possibilidades do mundo, ele entra em desespero e se vê diante da junção do que é finito e infinito, se vê diante da relação consigo mesmo e com o mundo que o constitui. A busca pelo *eu* faz com que o homem assuma a sua condição de dúvida entre a responsabilidade e a liberdade que tem para a escolha de suas possibilidades. Quando acontece o encontro do *eu*, há um equilíbrio e um repouso de suas angústias e medos. Neste instante, o desespero não é mais visto como uma doença que pode levar à morte. Como junção do homem com diversas possibilidades, só o *eu* – unicamente mediante a escolha – é capaz de estabelecer a relação constituinte de seu próprio ser. De acordo com o mesmo heterônimo *Anti-Climacus*, ao resistir que o desespero o consuma, o homem assume o que ele denomina existência autêntica:

Doença do espírito – do eu – o desespero pode, enquanto tal, tomar três formas: o desesperado inconsciente de ter um eu – o que é verdadeiro desespero –; o desesperado que não quer, e o desesperado que quer ser ele próprio. (Kierkegaard, 1986, p. 11)

Quando o homem não dialoga consigo mesmo, há a recusa, a fuga do entendimento de que a responsabilidade é necessária, e as relações que o envolvem e suas possibilidades se fundem entre as dúvidas que abarcam a existência; com a dissipaçāo da dúvida, mediante decisões próprias, o homem adquire a única substancialidade que lhe pode ser peculiar.

O outro tipo de desespero está ligado ao *eu* como síntese de uma necessidade que a liberdade da condição humana comprehende; o refúgio do *eu* nas diversas possibilidades que jamais se esgotam e que o levam à evasão do mundo que parece não mais lhe pertencer, pois

este mundo se encontra ausente do *espírito* ou do significado que apenas este *eu* pode lhe conferir. O homem começa a vislumbrar, neste instante, sua espiritualidade como única e necessária para o entendimento da alma e não suporta a ideia de ser ele mesmo, ou o que se tornou ao longo do tempo. A sua reflexão acerca da existência começa a tomar um novo rumo. Ele não vê mais a si como objeto único, mas como parte do mundo ao qual pertence e, mais que isto, ao seu Criador. Ele percebe que o desespero da alma, e não o entendimento do mundo, o leva ao aprendizado.

Segundo Kierkegaard, o homem reconhece a sua condição humana e o antídoto de todas as suas dúvidas é o desespero. Através deste sentimento, o homem aprende a refletir e a buscar suas soluções em Deus, sobretudo; ele descobre a partir daí a importância do indivíduo, imagem e semelhança de seu Criador, mediante a experiência do pecado ao perceber que a reflexão sobre tal condição abre as portas para o absoluto que o separa de Deus:

Aquele, porém, que não comprehende que a vida é uma repetição e que essa é a beleza da vida, esse condenou-se a si mesmo e não merece melhor fim do que o que lhe acontecerá, ou seja, sucumbir; porque a esperança é um fruto sedutor que não satisfaz, a recordação é um pobre viático que não satisfaz; mas a repetição é o pão de cada dia que abençoadamente satisfaz. Se um indivíduo circum-navegou a existência, tornar-se-á evidente se tem coragem para entender que a vida é uma repetição e desejo suficiente para com ela se regozijar. Aquele que não circum-navegou a vida antes de começar a viver nunca chegará a viver; aquele que a circum-navegou, e, porém ficou satisfeito, tinha uma fraca constituição; aquele que escolheu a repetição, esse vive. (Kierkegaard, 2009, pp. 32-33)

Para Kierkegaard, “a repetição é a realidade, e é a seriedade da existência. Aquele que quer a repetição amadureceu em seriedade. Esta é a minha declaração de voto” (Ibid, p. 33). E

numa outra passagem acrescenta: “a repetição é o lema em qualquer intuição ética; a repetição é *conditio sine qua non* para todo e qualquer problema dogmático” (Ibid, p. 21). Assim *Constantin Constantius*, heterônomo de Kierkegaard, busca se referir a um tema caro à sua filosofia, o tema que, presente no episódio de Jó – que perde tudo para ganhar tudo de volta –, ilustra uma das questões mais basilares do pensamento de Kierkegaard: a questão da escolha.

É assim que no livro “*A Repetição*”, que *Constantin Constantius* assina, a singularidade recebe o tratamento que o repetitivo cotidiano existencial lhe confere; se o homem se encontra, mediante a recordação ou busca incessante do inusitado, no âmbito da existência estética, ele não comprehende a repetição, pois propende a reter unicamente o que é prazeroso.

Mas, na compreensão da importância do caráter da repetição, o homem já intenta consolidá-lo através de um planejamento sistematizado, ao assumir papéis que a detenção do fluxo dos fatos ocorridos, em uma espécie de falsa aparência, concede aos mesmos, conforme prescreve o estádio existencial ético.

É no nível religioso, no entanto, que Kierkegaard propõe não só a compreensão do fenômeno da repetição, como a resolução que ele, em si mesmo, encerra. Neste sentido, a repetição é a graça cujo sentido escapa aos demais estádios. Isto porque só o religioso, como a esfera autônoma e mais elevada, comporta um significado que consiste no *sacrifício* hierarquicamente disposto por decisões ou opções cruciais na definição do ser do homem. A escolha pressupõe, afinal, o que antecede a ação constitutiva da subjetividade, sendo, por isso, o *salto* a suspender os juízos, inclusive morais, residindo seu teor no movimento que efetua entre a dúvida fulminante e o ato decisivo: “E aconteceu que tentou Deus a Abraão e lhe disse: Toma, agora, teu único filho, Isaac, a quem amas, e vai-te à terra de Moriá, e oferece-o ali em holocausto, sobre uma das montanhas, que eu te indicar” (Kierkegaard, 2009c p. 58).

Apenas quem passou pela angústia de Abraão sabe o quanto difícil é agir pela fé. O que Abraão fez, mediante o juízo, não passa da mera tentativa de assassinato; na suspensão do mesmo, Abraão intentou sacrificar Isaac. A contradição origina a angústia, a qual, ausente, faz de Abraão um homem comum, ou seja, o *movimento da fé* é que o coloca no patamar de *pai da fé*, extremamente difícil de imitar.

Todo conteúdo produzido por Kierkegaard tem uma organização em torno da existência, em como o indivíduo se relaciona com o mundo, consigo mesmo e com Deus. A partir de então, propõe estádios durante a vida, nos quais o indivíduo se constitui. Percebe cada ser em torno de uma gama de possibilidades que o direcionam a escolher, provocando a crise e a angústia que o fazem dar o salto para passar do estádio estético ao ético, e deste ao religioso.

O estádio estético tem relação com o que é imediato. A existência estética evita de toda forma assumir compromissos e papéis sociais. A obrigação assumida impediria a busca incessante de prazer. Citando Gouvêa (2006), “a possibilidade de algo é mais importante de que sua realização” (p. 256). *Don Juan*, para Kierkegaard, teria a harmonia plena para representar esta etapa, na qual o desejo e a satisfação do instante são fim almejado. O esteta vive o agora e sua vida não passa de uma série de instantes sem conexão alguma. A sua vida se torna totalmente excêntrica, sem a percepção de continuidade, com isto não poderia haver repetição. O esteta vislumbra o erótico – que acaba gerando o vazio existencial. Kierkegaard, na teoria dos *Estadier*, propôs uma espécie de território intermediário aos estádios. A ironia, que se situa entre o estético e o ético, possibilita, segundo Gouvêa (2006), descobrir os paradoxos inerentes à existência e tenta relegar os externos ao seu próprio domínio negando-os. Assim, a ironia integra um ponto entre estas vias.

Já na segunda “estação”, o indivíduo escolhe escolher, assume um papel de existência; é um compromisso diante da vida, escolher a si mesmo e aquilo que se torna. O estádio ético

é, portanto, aquele em que o indivíduo aceita, dentre todas as possibilidades, escolher. Escolhe a si mesmo no tempo, escolhe em si mesmo a possibilidade de escolha, escolhe-se historicamente. Não se trata de relação entre os conteúdos existentes, mas como ser ético, o *tornar-se* ético. Na obra “*Ou*”, o *Juiz Vilhelm* expõe este estádio, argumentando em seus artigos sobre as vantagens de como é ter uma existência moral. O Juiz, que também aparece em outra obra – “*Estádios no Caminho da Vida*” –, se torna, para Kierkegaard, o representante mais condizente deste estádio. De acordo com Gouvêa (2006), o eu que devo tornar-me é compreendido como algo dado; “a minha escolha é apenas tornar-me ou não tornar-me o que deveria ser” (p. 259), aquilo em que me deveria tornar entre as possibilidades. Neste estádio, comprehende-se uma antecessão estética, da qual não haveria supressão, e sim subordinação, pois possui potência para proporcionar a expiação e, consequentemente a libertação da estação estética.

Em seu livro sobre Kierkegaard, Blanc (2003) retrata a questão do ético. Para o filósofo dinamarquês, a vida estética é um fracasso, pois vivencia apenas o momento, os prazeres do mundo, vazio de qualquer experiência e de consciência. Para o estético, o instante unicamente interessa. A vida estética desaparece com o tempo e deixa a angústia, o temor, a dúvida; neste nível existencial, não há a preocupação da escolha, pois ele não representa a verdadeira existência e pode levar ao desespero. Na vida ética, de acordo com o mesmo autor, o homem se vê diante das possibilidades que o submetem a uma nova forma, a escolha, pois, entre as possibilidades compreendidas por este estádio, está a faculdade de errar e tentar novamente. Há, entretanto, a necessidade de se passar pelo estético e se chegar ao desespero, pois o ético nasce da escolha diante do desespero, o que implica na continuidade da vida e na busca de si mesmo. No ético, o homem torna o que se torna, não há recusa da escolha, o indivíduo se coloca diante do mundo e em relação ao mundo, ao reconhecer a universal condição humana que o livre-arbítrio e a liberdade implicam.

Segundo Kierkegaard, a consciência da subjetividade compreende a consciência do erro, ou seja, a responsabilidade que o estado de pecado assume diante do mundo e dos homens. A responsabilidade é vista como redenção dos erros e pecados; pois tomar consciência de seus erros é se responsabilizar pelos mesmos. A consciência do erro e o arrependimento são as últimas etapas do estádio ético, e, para o estádio religioso, um salto se faz necessário para o ingresso em uma nova existência.

Para Kierkegaard, entretanto, a transição do estádio ético ao religioso pressupõe a intermediação do humor e faz parte da existência do homem. É uma condição em que ele se vê diante do determinado e do indeterminado, é um estádio de reflexão, ou seja, uma tomada de consciência da associação entre a sua existência e os erros cometidos por ela. Neste estádio, o homem adquire a consciência de que sua existência pode ser um nada diante da grandeza divina, em que ele faz uma revisão de seus valores e questiona a própria existência.

De acordo com Blanc (2003), Kierkegaard ainda relaciona o humor à “. . . tomada de consciência do limite da condição humana, do encontro entre nossa finitude e a consciência (religiosa) de nossa eternidade. . .” (p. 28). Neste momento, o homem retoma sua fé e mantém uma relação direta com Deus, começando a refletir sobre a razão através da fé e vendo nela a possibilidade de uma redenção só possível no reconhecimento do pecado do qual se redime.

Ainda segundo Kierkegaard, o humorista tem consciência da fragilidade da razão para realizar os desejos e as aspirações do indivíduo, e que essas realizações só dependem de Deus. No livro “*Kierkegaard*”, de Blanc (2003), é relatado que “. . . o humorista é aquele que compreendeu que, por sua exigência moral, o cristianismo é uma loucura e, pela encarnação, um paradoxo . . .” (, p. 68). Através destas palavras, acredita-se que Kierkegaard entendeu realmente que a solução está na fé, pois se distancia um pouco de sua própria situação existencial e busca respostas na religião.

O estádio religioso, portanto, revela o cristianismo como conjunto de preceitos morais, ao qual o homem deve se adequar. Neste estádio, o homem se vê como a criatura limitada que é diante de um infinito Criador. Ao compreender também o pecado original, a condição humana é o que permite o bom ou mau uso que fazemos da liberdade, único atributo que – conferido por Deus – nos capacita a remissão que sua reincidência (pecados) implica.

O homem – em sua solidão – se vê diante de Deus, pois, incapaz de discernir algo mais que a si mesmo e as coisas, só lhe resta o abismo que um *nada* lhe abre diante da possibilidade (ou não) da inexistência de Deus; no entanto, esta dúvida fornece-lhe motivos para a superação da mesma, mediante a decisão que inevitavelmente tem que tomar a fim de superar tal estado angustiante. O estádio religioso implica justamente isso, a superação de angústias prévias através de atos sempre acompanhados de uma opção consciente.

Nesta terceira estação, conforme as religiosidades “A” e “B” comentadas por *Climacus* no “*Post-Scriptum*”, é importante ressaltar a diferença explícita entre esses dois momentos. A religiosidade “A” é considerada, por Kierkegaard, como *pseudorreligiosidade*, ou seja, os estádios estético, ético e, da mesma forma, os interestádios ironia e humor, não são propriamente o cristianismo, o qual, somente a partir da aceitação de Jesus Cristo, no novo testamento, poderá de fato possibilitar a graça recebida. Não depende do homem e de nenhuma de suas habilidades, mas sim da revelação alcançada. A relação é entre Deus e o homem, uma relação transcendental. De certa forma, a religiosidade “A” é de ordem imanente, ao que Kierkegaard a ela objeta a religiosidade “B”. Para o filósofo, o cristianismo tem o jugo da subjetividade, portanto, introduz o domínio da transcendência no indivíduo que quer se tornar cristão. Subentende o exercício da interioridade e do esforço, em que renuncia ao exterior e, por fim, a si mesmo, manifestando todo tipo de sofrimento que – a partir da imitação de Cristo – se torna íntimo da relação e consegue a possibilidade do alcance de um cristianismo autêntico. Segundo Almeida e Valls (2007):

Os estádios da existência mostram que a metafísica tem sua função na perspectiva conceitual e sua validade, mas é incapaz de apreender o movimento inerente à existência. A filosofia e a teologia especulativas em seu determinismo e fatalismo não podem compreender existencialmente a realização que se estabelece entre personalidades reais e tão antagônicas quanto são Deus e o homem. (p. 41)

São muitos os conceitos e as reflexões sobre a condição humana. Não se esgotará aqui este pensamento tão complexo, e nem é este o objetivo. Kierkegaard, enquanto escritor, desde o início tinha um propósito. Sua obra como um todo cumpriria a meta de tornar cristão quem pretendesse. Foi breve a sua vida, entretanto o tempo não foi inoportuno, e a excelência de sua obra eternizou seu pensamento. O caminho dele foi árduo, escolheu dizer o que tinha de ser dito, suas críticas não perdoaram, assim como as polêmicas propositais direcionadas aos sistemas e às abstrações em geral. Cria na efemeridade da multidão. E isto leva-o a apresentar a verdade cristã de outra forma, em que o esforço constante do indivíduo para encontrar a si mesmo impulsiona indubitavelmente uma relação dialética: só assim comprehende-se a relação do eu consigo mesmo, na relação que o único caminho, ou seja, com Deus, seria possível. Kierkegaard, assim, só constrói sua intenção ao edificar sua tarefa principal; sua obra é o corolário das reflexões que constantemente o ocupam, na constituição do caminho que leva o indivíduo ao encontro de si mesmo – e, mais que isso, ao encontro da divindade que lhe confere o sentido da existência, como condição única da edificação eterna em cada indivíduo.

Capítulo 2 – Bergman: inquietações

A vida do cineasta sueco Ingmar Bergman (Uppsala, quatorze de julho de 1918 – Fårö, trinta de julho de 2007) foi marcada por um universo trágico que impregnaria a maioria de seus filmes e abriria espaço para os principais questionamentos em diversas áreas do saber.

Filho de Erik Bergman e Karin Bergman. O pai foi pastor luterano, capelão da Corte Real da Suécia, e era visto pelo filho como uma pessoa educada e gentil na vida social, mas, fora daquele palco em que atuava, era um homem nervoso, irascível, deprimente. Este pai, severo e impaciente, também era extremamente sensível a barulhos, tornando-se uma pessoa muito irritável e, na maioria das vezes, com aquilo que era irrisório. Possuía uma insegurança para com a sua função, levando a se exaurir na preparação dos discursos e sermões por força do medo que tinha, na visão de Ingmar Bergman, de apresentar-se em público.

Já a mãe sofria de insônia crônica, obrigando-a estar sempre medicada, permanecendo constantemente angustiada e impaciente. Como Erik, Karin nutria uma incrível insegurança para realizar suas atividades. Internamente, um sentimento de culpa a corroía, pois, em decorrência de muitas atividades, não tinha muito tempo para cuidar de seus filhos.

Em relação às heranças dos pais, a presença da mãe foi mais marcante, pois era muito ativa e organizada. Os eventos especiais eram coordenados por ela e o pai raramente se envolvia nas decisões sobre isto. Muito determinada, parecia sentir prazer em dar ordens o tempo todo. Nas próprias palavras de Bergman (1988), “ela não tinha como se libertar de uma forte sede de poder” (p. 114).

Toda educação que Bergman e seus irmãos receberam baseava-se praticamente em conceitos relacionados com pecado, confissão, castigo, perdão, indulgências – conceitos comuns nas relações entre pais e filhos e que incluíam a ideia de Deus.

Sustentava um amor muito forte por sua mãe, entretanto, o seu apego a irritava, quase sempre o afastava quando ele manifestava qualquer expressão deste amor. A partir daí, ele percebe que precisava aprender outra estratégia para obter a atenção dela. Primeiro tentou fingir doenças, sabendo que isto despertava sua compaixão, mas não obteve sucesso, pois ela tinha curso de enfermagem e descobria rapidamente suas intenções. Bergman sabia que a indiferença incomodava muito sua mãe, então, sem hesitar, mudou o seu comportamento, se tornando uma pessoa controladora de seus sentimentos. Passou a fazer uso da arrogância e de certos formalismos. Por meio de mentiras, desde a tenra idade, Bergman foi construindo a sua relação com sua mãe.

Não me lembro bem como é que fazia, mas o amor nos torna inventivo, e a verdade é que consegui logo despertar um interesse pelo meu martirizado amor-próprio. Com isto surgiu um problema maior: o de nunca ter tido a possibilidade de revelar meu jogo, tirar a máscara, deixar envolver pelo amor correspondido. (Bergman, 1988, p. 9)

Com este estratagema, conseguiu, além de conquistar a atenção da mãe, escapar algumas vezes dos castigos de uma educação rígida, pois a família de um pastor tinha que ser exemplo. Bergman criou, nele mesmo, outro ser, que paralelamente nada tinha a ver com o verdadeiro Bergman. E acredita que, dos três irmãos, foi o que menos sofreu, pois aprendeu, por meio da mentira, a escapar de castigos e repreensões.

Bergman queria amar e ser notadamente amado pela mãe; a avó o reprimia dentro de uma tradição nórdica em que os sentimentos devem ser evitados em público. Há uma diferença crucial em Bergman entre a angústia causada pela expectativa não realizada de que a mãe o acaricie mais do que aos irmãos e até no recebimento dos presentes, e o desespero de querer tornar realidade suas expectativas. Sentia a angústia da espera, o desespero na tentativa de reversão em vários casos e o temor de ter de isolar do universo público como castigo. Em

casas em que o espaço de convivência está nas salas e nos grandes ambientes, ser dele excluído acarreta medo e angústia.

Entre Ingmar e seu irmão, Dag, havia um ódio intenso, que ele próprio caracterizaria como um ódio figadal. Em várias passagens ele confessa este sentimento:

Depois fui para o meu quarto que agora era exclusivo porque meu irmão estava com escarlatina e não morava em casa (no fundo, meu desejo era que ele morresse, tanto mais que o que ele tinha era uma doença perigosa naquele tempo). (Bergman, 1988, p.10)

No ano de 1984, esteve com o seu irmão e sua esposa em Fårö. Com sessenta e nove anos, o irmão era cônsul reformado devido a sua situação de saúde: uma paralisia que o consumia dia após dia. Relembra este episódio sem mágoa, e aquela raiva deixou de ser visível, mas o vazio fraterno fez-se presente.

As lembranças que tem da irmã eram as de que sempre brincavam com as bonecas e representavam histórias complicadas na casa de brinquedos. Ela ficou muito apegada aos pais, depois que Bergman fugiu de casa e, a partir daí, tiveram pouco contato. Em um encontro, sentiu certa culpa pelo desincentivo da escrita em relação a ela. Esse sentimento fez com que ele percebesse a imagem de um rosto martirizado e de uma voz estranha, enfadonha, provocando no irmão inquietação, inundando-o de medo e tristeza. “Às vezes quando penso nela, sinto uma espécie de remorso instantâneo, como se fosse uma picada.” (Ibid, p. 64).

Extremamente trancada em seu mundo, dócil de tão bem tratada e querida pelos pais, talvez uma forma de retribuição pelo amor recebido, frágil e delicada, confia finalmente em alguém para mostrar seus escritos, o irmão, mas Bergman não teve a sensibilidade de perceber que era a única maneira que ela encontrou para expressar suas angústias.

Karin desenvolveu uma aproximação mais forte com a filha, que era meiga e submissa, mesmo porque esta sofria de autoestima baixa, inclusive, para Bergman, a irmã

dispunha de uma personalidade nada assertiva. O irmão tentou suicídio e Ingmar cada vez mais se isolava de todo este patético clima familiar, fantasiando outro universo, que, inteiramente distinto, preenchia o seu ser. Após uma briga com o pai, em que ambos se agrediram mutuamente, tendo sua mãe como espectadora, aos dezenove anos, Bergman saiu de casa. A partir daí, começa uma vida de independência.

Sua criação se deu no centro de Estocolmo, porém, dentro de um parque perto de uma grande floresta, próximo ao hospital Sophia-Hemmet. Ele conta que foi bom ter crescido naquele parque. Havia também a capela do cemitério, conhecida como “O necrotério”. Fez amizade com todos: porteiros, motoristas funerários, agentes, etc. Conheceu Algot, o porteiro do hospital, que cuidava também do transporte dos cadáveres e que gostava de falar sobre a morte, dos mortos e da agonia.

Em sua infância, contraiu amizades na capela funerária localizada no fundo do parque e que lhe renderam um mundo de experiências e fantasias. Dentre as histórias ouvidas sobre os cadáveres que ali chegavam com assiduidade, Bergman pode desenvolver uma subjetividade extremamente rica e que lhe foi útil em sua criatividade e fez parte de sua construção.

Certa vez, alguém achou que seria interessante prendê-lo no necrotério. Ficou preso com vários cadáveres – dentre eles, uma jovem bonita impressionou o menino. Estava coberta por um lençol, mas com o rosto à mostra. Olhando para ela, percebeu que eles não tinham fechado inteiramente seus olhos, por isso sentiu que ela estava olhando para ele. Gritou e esmurrhou a porta desesperadamente. Em seguida, controlando seu estado de pavor, passou a observar a nudez da jovem, toca seu ombro e, por um momento, quis tocar-lhe o sexo, mas faltou-lhe coragem. Uma vivência de desmedido medo mesclado ao mais profundo desejo. Mais tarde alguém o deixou sair. Foi uma experiência marcante que o acometeu até o final da

vida, principalmente nos seus sonhos. Bergman diz, no filme “*Ilha de Fårö*”, lembrar-se disto como uma experiência terrível.

A capela funerária que ali havia logo despertou em mim um interesse especial. Era uma construção em tijolo, situada ao fundo do parque. . . . Um outro edifício onde, na verdade, a entrada estava proibida, era a central das máquinas, onde se ouvia o crepitar de quatro fornos enormes. O carvão neles utilizados era transportado em vagonetes e metido nos fornos por homens enfarruscados. Carroças puxadas por fortes cavalos apareciam ali várias vezes por semana. Os sacos que traziam eram levados para dentro por homens que usavam capuzes de aniagem. De vez em quando chegavam também transportes secretos com órgãos ensanguentados e membros amputados para serem queimados nos fornos. (Bergman, 1988, p. 18)

Lembrando-se de um espetáculo de circo, na infância, Bergman confessa ter medo de palhaços, pois eles pareciam-lhe loucos. Possivelmente esse medo tenha influenciado Bergman na elaboração da personagem *Morte* em seu filme “*O sétimo Selo*” e também no filme “*Na Presença de um Palhaço*”.

Outro momento marcante na vida do cineasta, que teria dado margens à sua já frutífera imaginação, seria o episódio da possível paixão de sua mãe por outro homem, concomitante a isto vivenciou uma forte briga entre seus pais, que lhe causou desproporcional medo. A ameaça de suicídio de seu pai, como possível estratégia para impedir que a mãe fosse embora funcionou, mas não evitou uma depressão, que o acompanhou por muitos anos.

Viveu uma grande frustração quando, no Natal, o motorista de Anna, uma tia muito rica, trouxe presentes para toda a família. Bergman, que já era encantado pelo cinema, reparou um dos presentes, que lhe chamou mais atenção que os outros. Estava escrito no embrulho a palavra *Forsners*. Ele sabia que se tratava de uma loja de artigos para fotografia e afins.

Entusiasmado, acreditava que era o cinematógrafo tão desejado e almejado desde a experiência com amigos de sua turma de escola e também de sua primeira sessão de cinema ocorrida um ano antes. Na entrega dos presentes, veio o desespero, malogrado momento ao ver o cinematógrafo sendo entregue a seu irmão. Chorou e berrou intensamente, foi repreendido sem que surtisse efeito e continuou em birras, gritos, xingamentos e até blasfemou. O desgosto pelo fracasso. Na mesma noite, depois de dormir um pouco, conseguiu trocar seus soldadinhos de chumbo pelo cinematógrafo do irmão.

O drama familiar em que se encontrava Bergman fez com que, aos 23 anos de idade, após uma briga com seu pai, fugisse de casa e, sem o tumulto constante, produziu de forma contínua e desenfreada inúmeras peças de teatro, propiciadas pela nova fase de independência. Foi no início de sua carreira cinematográfica, entretanto, que Bergman se projeta em uma existência estética. Na Cidade Antiga, alugou um quarto e, sozinho, criou o hábito de frequentar as sessões de cinema. Bergman (1988), em seu livro “*Lanterna Mágica*”, afirma: “aos sábados me embebedava, andava em más companhias, arrumava brigas, me metia em pancadarias, era posto fora do local onde estivesse”. (p. 73)

No teatro, a vida parecia testar Bergman, os ensaios eram cheios de imprevistos e aborrecimentos. Amnésia e esgotamento dos atores, atrasos do ateliê de costura na entrega do material, inconsequências da equipe, morte de ator. Ele lidava com tudo isso de uma forma insensível. Essa foi a estratégia criada para enfrentar as amarguras que a vida presenteava-lhe.

Quando foi casado com Else Fischer, mesmo tendo assumido compromissos com a vida ética, alguma coisa o instigava constantemente a voltar ao tempo em que a busca desenfreada pelo prazer era constante. Apesar de procurar respeitabilidade, tanto na vida profissional quanto na vida conjugal, com o adoecimento de Else e da filha Lena, aproveitou a oportunidade para se lançar em uma nova aventura. Ellen, uma amiga indicada pela esposa para substituí-la no teatro, se envolveu com Bergman, e a traição foi motivo para a escapada

atrás de novos prazeres. Com a gravidez de Ellen, o casamento fracassa e, então, ele assume uma nova família.

Naquela idade, bastava eu julgar que me atacavam para logo morder como um cachorro medroso. Não tinha confiança em ninguém, não gostava de ninguém, não sentia saudades de ninguém. Vivia obcecado por uma sexualidade que me obrigava a constantes infidelidades e a atos forçados, continuamente torturado por desejo, medo, angústia e remorsos. (Ibid, p. 147)

Na companhia de teatro, a vida era dissoluta e Bergman se entrega, talvez fugindo de um encontro certeiro consigo mesmo, à “promiscuidade” em que todos estavam lançados, uma vez que ele não havia se conscientizado de sua autêntica existência. Nesse sentido, o recurso ao uso das máscaras, ilustra essa passagem de fase, conforme sua autobiografia “*Lanterna Mágica*”:

Eu era inteiramente solidão e fúria. O trabalho no teatro suavizava um pouco uma tensão que só cessava nos momentos de embriaguez e de orgasmo. Sabia que tinha poder de persuasão, que conseguia obrigar as pessoas a fazerem o que eu queria, que trazia comigo uma espécie de encanto exterior do qual podia fazer uso a meu bel-prazer. Também estava bem consciente de que possuía talento para meter medo e obrigar os outros a sentirem remorsos, isto porque eu, desde criança, sabia muito dos mecanismos do medo e da consciência. Em resumo, era uma pessoa que tinha poder, mas que não aprendeu a gozar dele. (Bergman, 1988, p. 147)

A angústia de estar doente, apesar de ter a crença de que seria o mesmo Ingmar de sempre, intacto e imbatível, tomou-o por inteiro.

Tendo uma personalidade de traços perfeccionistas e uma boa saúde, adoecer deve ter sido muito difícil para Ingmar Bergman. A angústia de não poder estar inteiro no que mais

gostava de fazer, a angústia de ter que suportar o corpo frágil e doente, não deve ter sido fácil.

Relata em *“Lanterna Mágica”* que conseguia vencer as dificuldades com surpreendente força:

É curioso: a possibilidade que me surgiu de poder abandonar o trabalho, por doença, me deu vontade de continuar com ele, e embora o sentimento de que tudo aquilo não valia a pena continuar vivo, e a relutância continuaria a mesma, agora sentia que estava atacado por uma fúria que me virava pelo avesso. Você ainda não morreu! Assegurei a mim próprio.
(Bergman, 1988, p.49)

No ano de 1985, Bergman, teve uma ideia para um filme – o qual não chegou a fazer – que mudaria o seu padrão de fazer cinema até então. Com 67 anos, durante o trabalho deste projeto, adoece gravemente. “Tinha câimbras e perdia o equilíbrio. Sentia-me como se estivesse envenenado, um resultado, por sua vez, da angústia e desprezo que sentia pelo meu estado deplorável” (Ibid, p. 65). Nessa ocasião, acreditou que não faria mais cinema, não aguentaria mais a rotina e o esforço desta tão amada profissão. O seu corpo já não era mais o mesmo e não podia ajudá-lo nos seus projetos. Vivia a angústia do envelhecimento, tinha muita dificuldade de se movimentar em função da dor que sentia na articulação da coxa direita, que lhe incomodava toda manhã, principalmente ao levantar. Inquietude e a falta de ânimo traziam impedimentos e prejuízos, se sentia cansado e percebia que ficava mais moroso para tomar decisões. A condição humana havia lhe chegado e a constatação angustiante de carregar este fardo – seu corpo estava em processo de envelhecimento. É possível que todo este processo tenha sido consequência também de sua estratégia emocional.

Meu estado era miserável. . . enfim, para bem definir meu estado direi que sentia como se esfregões úmidos me envolvessem a alma. Contudo, não deixei transparecer nada do que sentia por dentro, porque acho que é contra o regulamento permitir que calamidades íntimas

afetem o trabalho. Há que manter o humor sempre constante, sobretudo ser atuante. Mas como não se pode encomendar a porção de apetite criativo que desejamos sentir, somos obrigados a nos apoiar numa preparação meticulosa e ter esperança de melhores dias. (Ibid, pp. 45-46)

Desde seu nascimento, Bergman tinha problemas intestinais, situação de calamidade que o colocou em situações de ridículo e humilhação.

Com uma fantasia incrível, não raro diabólica mesmo, as minhas entradas tem sabotado muitos dos meus esforços. Foi por isso que os meus atos na escola foram um martírio constante, já que não podia adivinhar quando é que essas dores me viriam. (Ibid, p. 66)

Para ele, essa situação era traumática. Ele aprendeu, no entanto, a controlar suas necessidades com muita paciência, o que permitiu que ele trabalhasse quase normalmente.

A decisão de parar foi tomada, em primeiro lugar, por esta dificuldade física somada às que sua profissão impunha-lhe. Em segundo lugar, a insônia, a qual provavelmente trouxe de herança da sua mãe, pois, de forma semelhante, se ocupava com atividades sem fim. Cinco horas por noite para ele eram suficientes, mas o que realmente o desgastava e consumia era a vulnerabilidade da noite. Outro motivo da decisão pelo encerramento de suas atividades cinematográficas foi a velhice. Tudo para ele era mais lento, tanto a resolução dos problemas como os imprevistos do dia a dia. O cineasta confessa, em “*Lanterna Mágica*”, que carregava dentro de si um tumulto constante, que sentia angústia pelo imprevisível e pelo imprevisto.

Falar de Bergman é falar dessas relações tensas, como às vésperas do ensaio geral para o projeto da peça teatral “*Hamlet*”, quando teve um ataque de fúria, pois nada saia como previsto ou conforme sua vontade. Na verdade, a personalidade de Bergman era assim, sempre se transtornava diante daquilo que fugia às suas expectativas. Fosse um imprevisto na organização ou em relação a uma pessoa envolvida no processo que não pensasse como ele.

Bergman tinha uma personalidade que buscava sempre a perfeição; a responsabilidade e a disposição que ele mantinha durante o exercício de sua profissão eram exigidas veementemente de todos que estavam à sua volta, estivessem envolvidos ou não em seus projetos.

Grande parte da sua instrução se deu em Estocolmo. Estudou literatura e história da arte na Escola Superior de Estocolmo e, apesar de não ter concluído os estudos acadêmicos, pôde participar de várias palestras do Professor Martin Lamm, estudioso de Strindberg, cujo pensamento produzia eco desde muito cedo em Bergman, proporcionando condições para que ele escrevesse um artigo a partir de “*Himmelrikets nycklar*” (“As Chaves do Céu” – 1884) obra que tinha encenado em seu teatro de marionetes quando criança. Durante os estudos, atuou como diretor de uma companhia teatral universitária, tendo a experiência como estagiário no *Master-Olofsgarden* e no *Medborgarhuset*. Dedicava-se intensamente aos estudos e, em quase todas as noites, fazia das sessões de cinemas seu recanto de alegria. Gostava de frequentar também as óperas e ouvir as peças de teatro pelo rádio.

Para Bergman, o período do final dos anos 1930 e início dos anos 1940 tornou-se um aprendizado nevrálgico. Foi diretor da “*Ópera Real de Estocolmo*”. Trabalhou como diretor-assistente no teatro *Dramaten* em Estocolmo como diretor do *Teatro Municipal de Göteborg* no oeste sueco e no *Malmö Dramatiska Teater*. Mesmo tendo sido a Suécia neutra em relação à Segunda Guerra Mundial, os seus palcos representaram uma remediada vazão intelectual e emocional.

Bergman adaptou e dirigiu mais de doze peças de textos de Ibsen, como “*Hedda Gabler*”, “*A Doll’s House*” e “*Peer Gynt*”, entre outras. De Strindberg, mais de vinte peças, incluindo “*The Father*” e “*Storm Weather*”. Ingmar Bergman herdou dele, principalmente, o aspecto solitário do indivíduo angustiado diante de tudo que arremete e invade com ímpeto a vida humana. Herda de Ibsen o olhar desafiador, em tramas familiares, quase sempre presente

nas próprias obras. Algumas de suas produções eram dramas relacionados à política-escandinava contemporânea; no entanto, o seu ensejo era mais direcionado no sentido artístico.

Ao abordar temas como o tempo, a existência, as angústias do casamento e a morte, Bergman demonstrou possuir um estilo único, peculiar, que o tornou conhecido como um dos cineastas mais “intensos” de todos os tempos, como o classificaria diferentes críticos e mesmos cineastas na revista francesa “*Cahiers du cinema*” a exemplo de Jean-Luc Godard.

Os cenários de Bergman eram simples, do singelo conseguia intenso efeito cinematográfico. Investia muito nos atores, filmava bem próximo. Os rostos dos atores eram fortemente evidenciados. Seu desejo era que a expressão de detalhes qualitativos ou quantitativos internos do ator pudessem se aproximar do que tinha em mente. Bergman acreditava que os planos aproximados, objetivamente compostos, dirigidos com perfeccionismo, eram a melhor maneira de investigação.

As personagens eram preparadas profundamente, com a preocupação na construção do psicológico. Na direção dos atores, trouxe a experiência do teatro, o teatro nórdico – Henrik Ibsen, August Strindberg – de onde contou com inúmeros nomes que se tornariam uma constante em seus filmes. Poucas pessoas no ocidente acompanharam esta exuberante etapa do teatro de Bergman.

Com mais de sessenta produções, incluindo longas, curtas e até mesmo trabalhos exclusivos para a TV, além da direção de peças teatrais, Bergman foi construindo o seu estilo único e peculiar. Foi em 1943, na *Svensk Filmindustri*, por intermédio de seus roteiros, que Bergman se lançou no mundo do cinema. Chefiando o Departamento de Manuscritos, Stina Bergman, viúva do autor Hjalmar Bergman, foi quem convidou o jovem roteirista para trabalhar na *Svensk Filmindustri*. O primeiro roteiro aceito foi de “*Tortura de um Desejo*” (“*Hets*” – 1944), direção de Alf Sjöberg, que proporciona a Bergman uma experiência na

filmagem da última cena – Um *close* do ator Alf Kjellin (Erik Widgren) banhado pela luz de um novo dia que revela a esperança. As suas primeiras imagens profissionais foram intermediadas pela vociferação e arrogância do jovem cineasta.

Seu primeiro filme como diretor foi “*Crise*” (*Kris* – 1946), adaptação de uma peça teatral de Leck Fischer. E no mesmo ano, no mês de julho, casa-se com Else Fisher, coreógrafa e bailarina; em dezembro, nasce Lena, filha do casal. O casamento durou pouco mais de dois anos, divorciaram-se e logo em seguida Bergman se casou com Ellen Lundström. Também em 1945, comemoraram o nascimento da filha Eva e, no final do ano, o nascimento de Jan. A mãe, coreógrafa e diretora de cinema, solenizou com o marido, em 1948, a chegada do casal de gêmeos, Mats e Anna.

Neste período, entre casamentos, divórcio e nascimentos, o diretor foi influenciado pelo neorrealismo italiano, o movimento que levava pessoas e situações comuns para as telas e que teve como marco inicial o filme “*Ladrões de Bicicleta*” de Vittorio De Sica (1901-1974). Em “*Chove em Nossa Amor*” (*Det var på regnar kärlek* – 1946), filme baseado na peça teatral “*Bra Mennesker*” de Oscar Braathen, “*Um barco para a Índia*” (*Skepp till India land* – 1947), adaptação da peça “*Skepp till India Land*” de Martin Söderhjelm, “*Música na noite*” (*Musik i mörker* – 1948), escrito por Dagmar Edqvist e que se baseia em sua peça teatral, “*Porto*” (*Hamnstad* – 1948), adaptado da história “*Guldet och Murarna*” de Olle Lansberg, “*Prisão*” (*Fängelse* – 1949), e “*Juventude divino tesouro*” (*Sommarlek* – 1951), uma história de Bergman escrita em 1945, “*Marie*”, ampliada com a coparticipação de Herbert Grevenius na preparação do roteiro para este filme.

Bergman leva para as telas o cotidiano de personagens comuns ao seu espaço geográfico. O neorrealismo italiano também difundiu os planos longos em que o tempo é respeitado. Mas o mais importante: o movimento levou o cineasta sueco a considerar que era possível levar para a tela os movimentos simples, a partir da análise daquilo que o

incomodava e que queria revelado. Os diálogos familiares curtos ganham força nos seus filmes, assim como as imagens de angústia, medos e temores.

Ainda nesta década, outros filmes tiveram sua importância: “*Sede de Paixões*” (*Törst* – 1949), roteiro de Herbert Grevenius baseado nos contos *Törst* de Birgit Tengroth, “*Rumo à Felicidade*” (*Till glädje* – 1949), “*Isto não Aconteceria Aqui*” (*Sånt händer inte här* – 1950).

É o fio condutor da obra que irá criar nos anos 50, quando foca a sua lente no matrimônio: “*Quando as Mulheres Esperam*” (*Kvinnors väntan* – 1952), “*Uma Lição de Amor*” (*En lektion i kärlek* – 1954) e “*Sorrisos de uma Noite de Amor*” (*Sommarnattens leende* – 1955), indicado à Palma de Ouro no Festival de Cannes, onde recebe menção honrosa. Bergman divorciou-se de Ellen em 1950; no ano seguinte, casa-se com Gun Grut, jornalista. Viveram oito anos juntos e tiveram um filho, Ingmar Jr.

Birgitta Steene (2005) classifica esses filmes juntamente com “*Monika e o Desejo*” (*Sommaren med Monika* – 1952) como filmes em que o matiz humorístico e o contraste erótico são intensamente explorados por Bergman, características estas claras nos cineastas Mauritz Stiller (1883-1928) e Ernst Lubitsch (1892-1947).

O filme “*Monika e o Desejo*” teve como base o romance de Anders Fogelström, *Sommaren med Monika*. Este filme criou marco na história do cinema. No movimento artístico do cinema francês, a Nouvelle Vague, que contestava o cinema de concessão comercial, Bergman é descoberto pelos jovens cineastas franceses como um diretor que transgredia propositalmente regras clássicas da arte do filmar; na cena em que a personagem Monika (Harriet Andersson) fixa o olhar na direção da câmera, como se lançasse um olhar-sedução ao espectador. Jean-Luc Godard, um dos mais proeminentes cineastas deste período, faz um comentário a respeito do filme:

Temos que ver *Mônica e o Desejo* nem que seja por esses extraordinários minutos em que Harriet Andersson, antes de voltar para a cama com um sujeito, olha fixamente para a câmera, olhos risonhos embaçados pela angústia, tomando o espectador como testemunha do desprezo que ela sente por si mesma ao preferir o inferno ao céu. É o plano mais triste da história do cinema. Amar insaciavelmente, mortalmente: *Mônica e o Desejo* é o primeiro filme baudelairiano. (Godart, 1938).⁹

Ainda em 1952, produziu “*Noites de Circo*” (*Gycklarnas afton*), filme que foi fracasso de bilheteria na Suécia. Isto não impediu que Rune Waldekranz, que, além de crítico de cinema, historiador e ensaísta, um grande entusiasta do talento de Bergman investisse novamente na criação do cineasta, “*Sonhos de Mulheres*” (*Kvinnodröm* – 1955), o qual foi produzido no contexto do rompimento do romance de Bergman e Harriet. Entre a tristeza e esses dois últimos filmes, surge “*Uma Lição de Amor*” (*En lektion i kärlek* – 1954), que é um filme lúdico. “*Noites de Circo*” é um filme forte, angustiante e de certa forma isto inquieta. Jonas Sima, um dos três jornalistas que entrevistam Bergman no livro “*O Cinema Segundo Bergman*”, questiona sobre o tema humilhação, que é explorado em todos os seus filmes que tratam da vida de artista. Bergman responde acerca de sua vida pessoal, pois a humilhação em sua infância era parte categórica de sua educação. No filme, a cena em que Frost, o palhaço, em intenso ímpeto de resgatar sua esposa da vergonha, é humilhado pelo pelotão do exército que se diverte com ela. Com Alma (esposa) nos braços, debaixo de risos, deboches e humilhações, Frost faz da esposa sua cruz – apreensão símila de Jesus no calvário. Ele caminha com dificuldade densa e sob sua solidão reinante. É como se a sua alma precisasse de força para se libertar. Percebe-se que a atriz, com os pés apontados para o chão, estica o corpo, dificultando ainda mais o peso do caminhar; torna-se mais pesada a “cruz” de Frost.

⁹ Depoimento de Jean-Luc Godard, *Summer with Monika*, feito para o site Bergmanorama: http://bergmanorama.webs.com/films/summer_with_monika.htm

Alma e Frost se completam, como se um necessitasse do outro para se tornarem vivos. “*Noites de Circo*”, exibido no Brasil, obteve um sucesso estrondoso no Festival de Cinema do IV Centenário de São Paulo, antes mesmo de ser lançado na França. A questão metafísica tornou-se um viés sequencial, a qual reflete não só suas angústias, mas também as inquietações da condição humana que atravessam o mundo. Questionamentos sobre a existência e a religião são constatados nos diálogos e nas nuances de fotografia.

No filme “*O sétimo Selo*” (*Det sjunde inseglet* – 1956), uma adaptação de sua peça “*O Retábulo da Peste*” (*Trämålning*), escrita com finalidade de exercitar seus alunos da escola de teatro Malmö, Bergman personificou a morte como uma habilidosa jogadora de xadrez e ganhou grande repercussão, especialmente pelo trabalho denso de Max Von Sydow. Desta vez Bergman tenta resolver de vez o seu conflito sobre Deus. Fé e dúvida perpassam o preto e branco da fotografia espectral de Gunnar Fisher. A temática do silêncio de Deus antecipa a impugnação sobre a existência e a crise da fé tão expostas na trilogia do silêncio. Em *Bergmanorama*¹⁰, ele conta que, através deste filme, venceu o seu enorme medo infantil em relação à morte. Uma cena do filme revela algo acerca de suas crenças, do seu medo e sobre a morte. Eis a cena: Vemos o escudeiro ateu classificar o mundo como fantasma e o cavaleiro Block, na busca na existência de Deus. Como não obtém resposta, questiona a possibilidade de matar Deus dentro de si, mas, ao ver a felicidade da família de Jof, ele exclama: “A fé é um duro sofrimento” (Bergman, 1977, p. 96). Acerca do sofrimento, Bergman aponta:

Duas concepções diferentes, dois lados de uma fé. Há o fanático para quem o sofrimento físico e psíquico é pouco importante frente à salvação, e é por isso que ele não tem nenhum interesse pelo que se passa à sua volta que não é senão um reflexo, uma luz errante. Jöns é o

¹⁰ Site que é um tributo ao diretor de cinema e teatro Ingmar Bergman: <http://bergmanorama.webs.com>.

ser humano, aqui e agora, é o homem que participa da dor dos outros, que pode adiar, que pode desprezar. O outro é uma espécie de realejo. Já, com Block, é diferente, eu cedo ao desespero, e são sentimentos dos quais tenho dificuldade em me separar definitivamente, de uma vez por todas. Os fanáticos são pessoas pavorosas. (Ibid, p. 96)

Tanto Bergman como o ator concordaram com a ideia de criar essa personagem da Morte maquiada de branco, como um palhaço. Uma imagem arriscada, pois o público poderia entender como um engodo. Segundo Bergman, é isto que produzia nele prazer, satisfação e coragem de arriscar sempre, ele afirma:

Tanto quando me lembro, vivi a puberdade e até quase fazer vinte anos com um horror terrível da morte. Chegava a ser insuportável. A ideia de que, se morresse, não existiria mais, que teria que passar pela porta obscura, que havia alguma coisa que não podia controlar, coordenar ou prever, foi para mim uma fonte permanente de medo. Que eu, de repente, tenha tido a coragem de dar à Morte a figura de um palhaço branco, personagem essa que conversava, jogava xadrez e não arrastava consigo quaisquer segredos, foi o primeiro passo em minha luta contra o horror que sentia da morte. (Bergman, 1996, pp. 236-238)

Quando fez o filme, suas crenças de criança ainda estavam impregnadas em sua consciência, mas já sem muita força. A ideia inocente de que poderíamos ser salvos em outro mundo, sendo este um mundo sobrenatural, ainda persistia. Para Bergman, ao escrever o livro “*Imagens*”, era convicto de que o ser humano carrega dentro de si sua própria Santidade que, por ventura, é pertencente ao mundo terreno. No filme existe um contraponto entre a fé singela, ingênuas, e a concepção sarcástica da razão sobre o que é real e concreto. Sua concepção, na época da filmagem, começava a se desmanchar tomando forma definitiva. “*O*

Sétimo Selo é, definitivamente, a expressão de uma das últimas idéias e manifestações de fé que eu herdara de meu pai e que alimentava desde a infância” (Bergman, 1996, p. 236).

“*Morangos Silvestres*” (*Smultronstället* – 1957), em que novamente abordou a temática da morte, marca também o mergulho de Bergman em situações peculiares ao tema. Isaac Borg, o personagem central da trama, por meio de reminiscências, confronta-se com o passado e com o presente. Bergman escreve em seu livro “*Imagens*” que a trama do filme aborda a insuficiência no jogo da vida: a pobreza, o vazio, a ausência de perdão. Na verdade, o sentido deste filme seria um grito desesperado de Bergman implorando o perdão de seus pais.

Nos anos seguintes, Bergman comandou a direção de “*O Rosto*” (*Ansiktet* – 1958), em que novamente o tema da humilhação é apresentado e “*No Limiar da Vida*” (*Nära livet* – 1958). No filme “*O Rosto*”, película inteiramente teatral, proporciona a Max Von Sydow impecável interpretação como o ilusionista Vogler e à atriz Ingrid Thulin, um de seus melhores papéis até então, como Aman/Manda, assistente disfarçado e esposa de Vogler. Na ocasião, Bergman trabalhava no “*Malmö*” e quase todos os atores de lá atuaram neste filme. Para o cineasta, o filme tem um tanto da intrigante “*Ópera dos Três Vinténs*” de Bertolt Brecht. “*No Limiar da Vida*” tem o tema central a celebração do nascimento. O roteiro foi escrito por Ulla Isaksson com base em suas histórias *Det vänliga, värdiga* e *Det orubbliga*. O roteiro de “*A Fonte da Donzela*” (*Jungfrukällan* – 1960), da mesma forma, foi escrito por Ulla Isaksson, desta vez porque Bergman não tinha tempo para escrever roteiros, portanto a parceria. A base do filme veio de uma balada medieval sueca: “*As meninas de Tore em Vängue*” (*Tores Dotter i Wange*) em que três meninas são assassinadas violentamente por ladrões. Existem várias versões desta lenda e Bergman provavelmente conheceu uma delas quando estudou em Estocolmo. Bergman nunca escondeu a sua admiração pelo cinema japonês e em especial por Kurosawa; e, segundo o próprio cineasta, o filme foi uma miserável

tentativa de imitá-lo. De uma beleza primorosa, esta produção trata de assuntos como fé, milagre e vingança. Numa outra perspectiva, ele começa a abordar o silêncio de Deus diante da condição degradada da existência humana. Diante da maldade, a ausência da divindade. “A Fonte da Donzela” já prenuncia o silêncio de Deus, tema explorado na “Trilogia do Silêncio”, que viria mais tarde em sua filmografia.

O divórcio entre Bergman e Gun se concretiza em 1959. No mesmo ano, casa-se com Kabi Laretei, pianista. Deste casamento nasce, em 1962, Daniel Bergman, que, mais tarde, espelhando o pai, se torna cineasta. Os filmes de Bergman, no desfecho dos anos 1950, já tinham sido exibidos em todo o mundo. Incontestavelmente, o cineasta tinha peso no circuito internacional do cinema, tendo recebido diversos prêmios importantes: Cannes, Berlim, Los Angeles, além de outros.

Inspirado na peça de rádio de Oluf Estrondo: “*Don Juan Tilbage Vender*”, Bergman fez “*O Olho do Diabo*” (*Djävulens öga* – 1960). Assim como no rádio-teatro, o interlúdio é o intervalo entre duas cenas e o filme é considerado como um intervalo do cinema de Bergman. Este filme foi fruto de um acordo entre Bergman e Carl-Anders Dymling – produtor da Svensky Filmindustri, que, se recusando a fazer “A Fonte da Donzela”, cede em favor de uma comédia. A história é sobre “Don Juan”. O sedutor, pagando seus pecados no inferno, sem poder seduzir nenhuma donzela, recebe uma oportunidade de voltar à vida terrena para resolver um problema satânico, o terçol no olho do diabo causado pela castidade de uma jovem.

Durante a década de 60, o diretor realizou a sua chamada “Trilogia do Silêncio”, composta por “*Através de um Espelho*” (*Såsom i en spegel* – 1961), “*Luz de Inverno*” (*Nattvardsgästerna* – 1962) e “*O Silêncio*” (*Tystnaden* – 1963). Os três filmes abordam aspectos existencialistas, em que suas personagens são confrontadas pela vida, de diferentes maneiras, e é o silêncio de Deus o que os incomodará nestes filmes.

A “Trilogia do Silêncio” possui uma densidade considerável e um aprofundamento nas questões existenciais que estimularam a avaliar os filmes sob a luz de Kierkegaard. Antes da questão espiritual, está presente o conflito interno e Bergman trabalha numa linha que pende entre o psicológico e o patológico; esta linha tênue será percorrida ao longo de toda a trilogia.

Em 1965, seu pai fora hospitalizado para uma cirurgia na laringe. Bergman, em seu livro “*Lanterna Mágica*”, cita este episódio: sua mãe lhe telefona, *em um ventoso inverno*, para que ele fosse visitá-lo.

Respondi que não tinha vontade nem tempo para tanto, que meu pai e eu nada tínhamos a dizer um ao outro, que sua pessoa me era totalmente indiferente, e que minha visita, estando ele provavelmente à beira da morte, só iria assustá-lo e envergonhá-lo. (Bergman, 1988, p. 11)

Depois da enérgica interferência de sua mãe, Ingmar se mostra arrependido do que dissera e lhe perde perdão, prometendo visitar o pai.

Uma amiga que fora morar com sua mãe pelo tempo que o pai ficara hospitalizado, telefonara-lhe para avisar que Karin estava bastante mal. Ele foivê-la, e a médica informou-lhe que ela havia falecido. Chorou compulsivamente. Ele ficou a sós com o cadáver dela naquela casa repleta de silêncio durante algumas horas. “Não creio que sofri, tampouco parei para pensar. Não creio que tenha sequer me avaliado ou ‘encenado’ – uma doença profissional que implacavelmente me acompanha pela vida, não raro roubando ou truncando minhas maiores vivências” (Ibid, p. 13). Apagou da memória muito desta lembrança, mas não conseguiu esquecer um detalhe, o pedacinho de esparadrapo preso ao seu indicador esquerdo. Na mesma tarde, foi visitar o pai, que, barbeado, asseado, olhou para o filho o tempo todo, um olhar calmo, límpido e franco. Depois de avisar sobre a morte da mãe, o pai pediu para ficar sozinho.

Entre os finais das décadas de 60 e 70, Bergman inicia um novo período em sua carreira, desta vez marcado pela presença de mulheres como protagonistas. Liv Ullmann, Bibi Andersson e Ingrid Thulin, atrizes de eloquência sem igual, capazes de depreenderem a exigência impiedosa de Bergman, alcançaram a sua predileção.

Dirigiu importantes trabalhos, como “*Quando Duas Mulheres Pecam*” (*Persona* – 1966), “*A Paixão de Ana*” (*En passion* – 1969), “*Gritos e Sussurros*” (*Viskningar och rop* – 1972), “*Cenas de um Casamento*” (*Scener ur ett äktenskap* – 1973), “*Face a Face*” (*Ansikte mot ansikte* – 1976) e “*Sonata de Outono*” (*Höstsonaten* – 1978). Abordou também a II Guerra Mundial e os períodos que a antecedem em obras como “*Vergonha*” (*Skammen* – 1968) e “*O Ovo da Serpente*” (*Das Schlangenei* – 1977). Em 1969, divorciou-se de Kabi Laretei, casando-se novamente em 1971 com a viúva Ingrid von Rosen. Foi o relacionamento que mais durou na vida de Bergman, sendo que Ingrid faleceu em 1995. Deste casamento, nasceu Maria von Rosen doze anos antes.

Anteriormente à escrita do roteiro de “*Persona*”, Bergman tinha a ideia de fazer um filme, “*Os Antropófagos*”, onde Bibi já havia sido contratada. No entanto, adoeceu gravemente e na ocasião conheceu um grupo de atores da Noruega – entre eles, Liv Ullmann. Liv e Bibi Andersson trabalhavam em um teatro na Noruega. Aliás, era tendência de Bergman levar os atores do teatro para seus filmes, inclusive, conheceu Bibi Andersson em Malmö. Bibi estreou com ele no grande sucesso: “*Sorrisos de uma Noite de Verão*”. Não só contratou Liv, como escreveu um filme para ela durante a internação hospitalar. Foi o primeiro trabalho de Liv Ullmann com o diretor. O encanto foi recíproco, Bergman e Liv viveram um relacionamento amoroso de 1965 até 1970, juntos tiveram uma filha, Linn. Depois de vários filmes de sucesso com o cineasta, Liv Ullmann decide trilhar o caminho da direção e produz algumas obras de grande repercussão, “*Sofie*” (1992) e “*Infiel*” (2000), este com o roteiro de Ingmar Bergman.

Considerada obra prima do cinema, inclusive a revista inglesa “*Sight and Sound*”, em 1972, classificou “*Persona*” entre os dez melhores filmes de todos os tempos, a obra trata das aflições de duas mulheres. Percurso de intenso significado simbólico emaranhado por entre diálogos e imagens. *Personare*, verbo que significa soar através de; a função da máscara usada pelos atores gregos na antiguidade é dar forma à representação e também fazer-se ouvir. Conteúdo e forma, que no silêncio e na voz das atrizes, juntamente à fotografia de Sven Nikvist, Bergman cria a possibilidade de que cada espectador ouça a si mesmo. Como o próprio diretor disse, é um filme poético, um poema em imagens.

“*En Passion*” (uma paixão), tem sentido temporal, mundano e também religioso. A história retrata a violência de uma forma velada, como em “*Vergonha*”, e ainda o tema sobre a morte inquieta Bergman, que também de maneira sutil tenta exorcizar seus demônios. Segundo Bergman, no seu livro “*Imagens*”, o filme peca em detalhes de época. Erros que passaram despercebidos, mas que com o tempo mostraram a sua debilidade. Esta produção foi experimental, Bergman e Sven Nikvist tentaram fazer um filme em preto e branco, mas com cores discretas em algumas cenas. Foi um dos filmes mais trabalhosos da carreira de Bergman, tanto como o que ocorreu em “*Isto não Aconteceria Aqui*”, “*Luz de Inverno*” e “*A Hora do Amor*”.

“*Gritos e Sussurros*”, um filme sobre os inquietantes tumultos da personalidade de quatro mulheres e suas relações afetivas. Casamento, traição e silêncio. As vozes clamam o espectador a participar de suas dores, ora temerosas e angustiantes, ora simples murmúrios distantes. O gralhar dos pássaros, o som metálico de campainhas e a marcação do tempo dos relógios e dos sinos determinam o silêncio. O respirar de Karin e o seu sono profundo intensificam as dores de um tempo terminal de sua irmã, Agnès, que, concomitantemente, respira sua dor, a qual se rompe neste silêncio. O câncer consome Agnès e a condição humana do sofrimento figura no fundo; entretanto, o que nos deixa perplexos é a voz estampada como

se fosse um personagem à parte. O silêncio guardado é preenchido pelo que outrora não se podia ouvir, e as imagens de Bergman imitam as artes plásticas, as quais, fazendo fundo, provocam no espectador o que também não se ouve há tempos. Apenas sussurros que gritam sua angústia e seu desespero. Mais de oito minutos de som na abertura do filme, prevalecendo sobre qualquer outra coisa, Bergman explora neste drama de três irmãs e uma criada diante das inquietações e do morrer. Morte e vida, paradoxo da existência; entre o medo e o alívio de morrer, o sofrimento incondicional cobra uma escolha. “*Cenas de um Casamento*” foi uma produção popular para a TV, no entanto, devido ao sucesso alcançado, foi adaptado para o cinema e também foi sucesso estrondoso. O filme trata das relações matrimoniais e do amor. Nesta época, o casal, Liv e Bergman, finda a relação conjugal.

“*A Hora do Lobo*” (*Vargtimmen* – 1967) é seu único filme na categoria de terror. Bergman escreve o roteiro a partir de um diário deixado por Alma, esposa do pintor Johan Borg, que desaparece de sua casa na ilha de Baltrum, uma das ilhas Frísias. Bergman resolve soltar seus medos, angústias e demônios neste trabalho. O silêncio das noites deixa o artista sem poder dormir, em vigília para que seus demônios não o surpreendam. Sua esposa fica ao seu lado. Seus medos de criança se transformaram em pesadelos da vida adulta. Em uma cena do filme, a personagem Johan Borg descreve sua infância na qual teria sofrido medos e humilhações. Esta descrição é, na verdade, parte do terror vivido por Bergman quando criança. Muitas vezes, o pai, para inibi-lo e castigá-lo, trancava-o durante horas dentro de um armário. Neste filme, Bergman, além de explorar seus medos, mais uma vez apresenta, através de meios cinematográficos, elementos do teatro. A cena do teatro de fantoches apresentada pelo Barão exibe uma parte de “*A Flauta Mágica*”, uma ópera do século XVIII composta por Wolfgang Amadeus Mozart em uma época de transição do pensamento medieval para o iluminista. A partir da cerimônia de iniciação e das diversas provas a que o casal *Tamino* e *Pamina* é submetido, no intuito de convencer da veracidade de seu amor,

pode-se aludir a respeito do caminho que o homem atravessa no processo de conquista da liberdade.

Em janeiro de 1976, Bergman foi acusado de evasão fiscal, sendo intimado a prestar esclarecimentos. Momento traumático em sua vida e que consumiu uma soma considerável em dinheiro, além do desgaste físico-emocional que o forçou a um exílio na Alemanha. A partir de uma autoanálise, no período de internação que se seguiu a essa devassa fiscal, ele deixou de tomar os remédios que mantinham a sua angústia aplacada, consequentemente seu comportamento custou-lhe extrema aflição e sensações das mais variadas tomaram conta de seu íntimo, fúrias vieram à tona, detonações e explosões internas intensas, levando-o a tomar atitudes para uma retomada da realidade. De volta a sua vida cotidiana, Bergman, com uma estratégia simples, através de planejamento, em que combinava atividades com repousos, retomou o controle de sua vida, mesmo a custa de excessivo sofrimento.

Mesmo sendo inocentado, deixa a Suécia indignado e se refugia em seu apartamento das horas difíceis em Paris, em seguida Los Angeles, e, por fim, Munique. Este exílio espontâneo proporcionou-lhe uma experiência nova. Além de trabalhar como diretor de teatro, foi possível fazer filmes, inclusive sobre a guerra. Artista de repúdio à violência, Bergman retrata em diversos filmes esta indignação.

“*O Ovo da Serpente*” traz uma história em que a guerra é tematizada. A crítica não perdoou e o próprio Bergman, nos detalhes da Berlim produzida, detectou defeitos imperdoáveis.

Também é dessa fase o filme em que mergulha no universo da psicologia e da psicanálise com “*Da Vida das Marionetes*” (*Aus dem Leben der Marionetten* – 1980). Um de seus filmes favoritos, produzido durante o seu exílio voluntário na Alemanha em parceria com um produtor de TV.

Eu me encontrei em uma situação difícil, longe da minha terra natal, onde eu não queria voltar. Eu já tinha tentado expressar a minha dor e sofrimento no ovo da serpente, mas sem sucesso. Esse projeto todo foi um grande erro. Mas, em *Da Vida das Marionetas*, eu encontrei uma maneira, uma forma muito clara e distinta para que eu pudesse transferir a minha dor, minha angústia e todas as minhas dificuldades e reformulá-las em algo concreto. Eu amo esse filme. (como citado por Steene, 2005, p. 151)

“*Fanny e Alexander*” (*Fanny och Alexander*), que trazia muito de suas experiências infantis, foi feito em 1982. Uma versão mais extensa foi produzida para televisão. O filme, um amplo painel intimista, percorrendo o universo familiar, costurado por pequenas e grandes afinidades e traições, vistas debaixo das mesas – como as famosas trocas de pés –, é revelador de uma visão intimista. Bergman, nesta fase, questiona a presença-ausência de Deus e foca a rigidez da educação que teve a partir da personagem de um pai pastor luterano, que impunha, com frequência, castigos severos.

Bergman costuma viajar pelo interior de si mesmo, penetrando na obscuridade de um longo túnel em busca de sua singularidade. Ele progride em linhas espirais, por labirintos que se fecham e se transformam em circunferências desesperadamente concêntricas. A impossibilidade fundamental de encontrar-se consigo mesmo conduz ao desespero e faz com que o homem não encontre a porta de saída. (Lopes, 1988, p. 16)

Nos vinte anos que separam o seu reconhecimento internacional da sua morte na Ilha de Fårö, em 2007, ele produz alguns dos filmes mais marcantes da carreira, como “*Sonata de Outono*” (*Höstsonaten* – 1978), num desempenho premiado de Liv Ullmann e Ingrid Bergman, que acabaria por revelar a face do cineasta que ele tanto criticara no pai: a irascibilidade e a impaciência. Pela primeira vez, Bergman trabalha com Ingrid, que já tinha

fama tanto na Suécia como em Hollywood e já havia conquistado três vezes o *Oscar*, sendo duas como melhor atriz e uma como melhor atriz coadjuvante. Filmes como “*Intermezzo*” e “*Casablanca*” foram marcos na vida da atriz.

Depois de percorrer as relações familiares, Bergman entra no universo da intimidade dramática destas relações. É através dos conflitos íntimos destas relações afetivas que o cineasta deixa transparecer os detalhes drásticos e pungentes dissimulados no cotidiano. “*Sonata*” explora o reencontro entre mãe e filha. Charlotte, interpretada por Ingrid Bergman, de forma personalista, escolheu investir na carreira musical, porém à custa da superficialidade afetiva perante a família. Torna-se uma pianista de sucesso. Sua filha, Eva (Liv Ullmann), sempre cedeu aos caprichos da mãe, esconde-se por trás da simplicidade, no entanto, a contenção de seu ser ofusca sua verdadeira personalidade. Eva é casada com um pastor de uma região rural na Noruega, e o único filho do casal morre afogado. No confrontamento com a mãe, Eva a censura pela ausência perante o neto, enquanto vivo, e por abandonar a outra filha, Helena, que era paraplégica, cuidada pelo casal e também recrimina a mãe por abandonar a família em prol da carreira.

Nesse reencontro, os diálogos se desenvolvem gradativamente, a superficialidade intensa, exatamente como se constituiu a relação entre mãe e filha, torna-se paradoxalmente profunda, a ausência-presença de afeto rompe-se entre acusações e culpas. Eva, abafada pelos seus sentimentos, não se contém, e da superficialidade da relação irrompe o emaranhado latente. A densidade do drama é contornada por timbres intensos de Chopin e a trama e o desfecho se volvem rumo à resiliência. Material para livros de biógrafos, inclusive do próprio Bergman, “*Sonata*” despertou muitos a escreverem sobre a intimidade das relações.

É um clássico da cinematografia a relação tensa que estabeleceu com Ingrid Bergman nas filmagens de “*Sonata de Outono*”, produção de 1978, para a qual recorreu a Sven Nykvist, responsável por criar uma fotografia outonal, baseada em vermelhos, amarelos e

verdes pálidos. A sonata de Chopin perpassa todo o confronto entre mãe e filha, Ingrid Bergman e Liv Ullmann em cena. Ingrid imaginou gestos mais largos, detestava os closes. Bergman queria justamente os gestos econômicos e os closes. O ar contrariado da atriz muitas vezes, resultou naquilo que ele desejava, de suas provocações surgiu um trabalho primoroso de competição entre mãe e filha. De ausência-presença de amor, ausência-presença de Deus.

No seu livro “*Mutações*”, Liv fala de como é trabalhar com Bergman e, diferente de Ingrid, declara que gosta dos *Close-ups*:

Para mim são um desafio. Quanto mais chego perto da câmera, mais ansiosa fico para mostrar um rosto completamente nu, desvendar o que está atrás de pele, dos olhos; dentro da cabeça. Apresentar os pensamentos que se formam. Trabalhar com Ingmar é empreender uma viagem de descoberta dentro do meu próprio eu. Ser capaz de realizar todas as coisas que sonhei em menina. (Ullmann, 1976, p. 233)

Esses filmes derradeiros dos últimos 20 anos são a evidencia de que Bergman, superado o drama primeiro da presença-ausência de Deus, mergulha na presença-ausência do outro. Em “*Sonata de Outono*”, o drama gira em torno das inseguranças da filha pela ausência da mãe, bem diferente da “*Trilogia do Silêncio*”, em que o questionamento está na ausência de Deus e em como chegar à sua presença em situações limites.

No documentário fascinante, “*Ilha de Bergman*”, (*Ingmar Bergman - 3 dokumentärer om film, teater, Fårö och livet av Marie Nyreröd / Bergman Island*), com a direção intimista de Marie Nyreröd, Ingmar Bergman fala que os demônios não gostam de ar fresco, eles gostam “que você fique na cama com medo” (Nyreröd, 2006, no filme: “*Ilha de Bergman*”). Por isso, sempre dava uma volta pela ilha após o seu café da manhã. Sentava-se, logo após seu passeio, no mesmo horário, para escrever. Prazer que durava três horas. E no meio da tarde, em sua sala de cinema, assistia aos filmes escolhidos. Bergman se considerava

desorganizado, no entanto, parecia, diante de seus hábitos, uma pessoa disciplinada. O cineasta mesmo achava que esta rotina rígida era vital para ele.

Na ilha, nunca se sentia sozinho, aliás, nunca se viu como uma pessoa solitária, mesmo passando dias sem falar com ninguém. Sentia uma necessidade de isolar, ficar quieto, isto era para ele extremamente prazeroso, mas também gostava muito de se relacionar, de falar principalmente – o que era muito satisfatório. Gostava deste silêncio, não se sentia capaz de filosofar, mas ficava horas meditando; “isto é maravilhoso” (Nyreröd, 2006, no filme: “*Ilha de Bergman*”), dizia ele. Seu quarto, projetado por ele mesmo, era amplo e espaçoso. A lareira foi idealizada quando assistiu a um filme russo. A lareira foi construída de forma que a estrutura de alvenaria abrisse espaço para uma espécie de sofá-cama de almofadas, preservando ainda a visão do mar pela janela. É nesse local que Bergman iria se sentar ou deitar para observar as tempestades de neve e o mar, mantendo-se aquecido. O calor que o espaço externo negava.

Guardou um relógio antigo de sua avó, que colocou no espaço em que a lareira fora construída, e se maravilhava à noite, ouvindo seu bater que ressoava no silêncio. Bergman tinha um fascínio por relógios, evidente em diversos filmes especialmente em “*Morangos Silvestres*” –, em que a cena que divide vida e morte é marcada pelo cair de um relógio cujas batidas também delineariam em cerimônia acadêmica a glória e o poder. Em “*O Sétimo Selo*” é também o passar das horas que marcará a disputa entre vida e morte. Quando o pai morreu, Bergman recolheu seu relógio de bolso, que era uma recordação de sua primeira comunhão. Pegou também o anel de casamento de seu pai falecido (Erik), em cujo interior estava escrito: Karin (nome de sua mãe), quatro de março de 1913. “Eu vi fotos de minha mãe comigo quando criança, e ela era muito bonita. Tinha cabelos longos, incrivelmente belos. . . que desciam até a parte de baixo de suas costas” (Nyreröd¹¹, 2003).

¹¹ Filme Ilha de Fårö

A vida de Bergman foi marcada por episódios impactantes que abririam possibilidades que, mais tarde, incorporaram à sua obra. São ínfimos os detalhes que, desvelados e interpretados, nos ajudam a compreender as questões pungentes e inquietantes de Ingmar Bergman sobre a condição humana.

Considerado por críticos e cineastas um dos pioneiros do cinema moderno, Bergman foi, com certeza, um dos maiores mestres da arte do cinema, não apenas pela excepcional direção de seus filmes, mas por criar, em cada produção sua, uma verdadeira fusão de sentimentos, de pura poesia.

Também se dedicou ao teatro, à televisão e ainda escreveu “*A Lanterna Mágica*”, sua autobiografia, publicada em 1987. Em 30 de julho de 2007, aos 89 anos, Bergman faleceu em sua residência na ilha de Fårö – Suécia.

Capítulo 3 – Comunicação: pseudônimos/heterônimos e personagens

A relação entre a poesia e a filosofia é uma tendência constante em Kierkegaard. E Bergman, por sua vez, leva o estilo como recurso para conseguir expressar suas inquietações. Bergman escreve seus roteiros com uma precisão admirável e, tal qual uma partitura, rege seus atores na tentativa insistente, entretecida a tantas outras, de interpretar a si mesmo. Insistentemente, a partir da vida, sempre fez repetição metódica, como a reprodução de um trecho de música indicada por um sinal próprio na partitura, traduzindo em imagens genuínas aquilo que a linguagem e o pensamento, ou melhor, o que fazemos deles, não consegue abarcar. Uma obra única, em que vários atos compõem a trama de sua vida.

Abrem-se as cortinas: os cenários podem ser inúmeros e o que se vê são pequenas figuras no palco que direcionam a fantasia por detrás de cada apresentação, fantasia efêmera que frutifica em cada espectador uma experiência única. Assim, o teatro de marionetes proporciona possibilidades infinitas ao contemplador desprevenido.

Para Bergman, o teatro de marionetes, paixão de sua infância, exemplifica sua intensa tentativa de trilhar um caminho, do qual sempre quis compreender o sentido. Kierkegaard, por sua vez, manipula o movimento e as expressões e, através de seus pseudônimos/heterônimos, busca comunicar seus pensamentos e suas angústias, tal qual o teatro das marionetes. Possivelmente, o teatro de sombras, originado na China e o mais antigo teatro de figuras, seja a origem dessa magnífica arte de expressão e contemplação. Bergman e Kierkegaard, através de instrumentos mecânicos, no sentido da extensão de seus corpos e de seus dons, puderam neles encontrar os meios expressivos sem os quais não poderiam dar à História um final que não correspondesse à vida do *Geist*, na forma como se manifesta universalmente.

Bergman fez do cinema seu caminho de expressão. A câmera foi a sua extensão corpórea e a tela pôde retratar seus medos, seus conflitos e suas angústias. Sua preocupação, no entanto, foi comunicar este caminho trilhado para que outros, da mesma forma, pudessesem se espelhar nesta jornada. Analogamente, Kierkegaard fez da pena sua extensão. O papel foi campo fértil de suas ideias e sentimentos, ofertando a seus leitores a experiência de sua busca.

Bergman tinha um espírito rebelde, desafiador da ordem estabelecida e das convenções profissionais. Uma vida problemática – é assim que Birgitta Steene (2005), em “*Ingmar Bergman: A Reference Guide*”, define o cineasta. Uma vida que se iniciou diante das crises familiar, social e existencial, que moldou possibilidades infinitas a este homem. Filho do meio numa família burguesa clerical, acometido por fragilidade e por doença, abrigava um espírito inquieto de potência imanente e dilacerante, estava preparado para receber, intrepidamente, a penosa condição humana. Bergman não reconhecia os limites e acreditava que não eram seus e nem impostos por ele. Dizia, como citado por Birgitta:

.... Quem disse que você não pode fazer barulho, derrubar barreiras, lutar com moinhos de vento, enviar foguetes para a lua, ser abalado por visões, brincar com dinamite e cortar pedaços de carne para fora de si mesmo e dos outros?¹² (Steene, 2005, p.23)

Os diálogos estabelecidos entre o cineasta e o filósofo são inúmeros, mas, para o que diz respeito ao objetivo da dissertação, a resolução no sentido de um eixo em comum, a perpassar a obra de um e outro, contempla um tema caro a ambos: o desenvolvimento que os pseudônimos/personagens demonstram, não sem uma permanente inquietação, em meio aos estádios necessários que a existência humana requer – estético, ético e religioso. Em suas obras, a origem nórdica e a educação religiosa não são as únicas semelhanças; há um fértil

¹² Tradução livre do autor. Texto original: *Who says you can't make noise, tear down barriers, fight with windmills, send rockets to the moon, be shaken by visions, play with dynamite and cut morsels of flesh out of yourself and others?* (Steene, 2005, p. 23)

terreno ainda inexplorado. Aqui a pretensão não é fazer mais uma obra dialógica, apenas com o efeito de enriquecer a produção científica, mas sim mostrar dois caminhos que podem conduzir o indivíduo a uma realização edificante.

Birgitta Steene, citando Marianne Höök (1962), a mais antiga biógrafa de Bergman, informa que “. . . Ingmar Bergman cresceu em uma cultura reservada.” (p 25.) Com isso, ela sugeriu que “ele carregava com ele um mundo e por isto as preocupações éticas e religiosas de uma sociedade sueca tradicional não faziam mais parte dele”¹³ (Steene, 2005, p.25).

Duas histórias paralelas, mas com tênue distância entre si. Bergman e Kierkegaard tiveram uma educação rígida e religiosa; os pais deles foram devotos da religião luterana. Ambos decidiram trilhar um caminho consciente da condição humana. Duas vidas incomuns que, no entanto, partilhavam de tamanha comunhão. Bergman padecia, em sua infância, de uma similar fragilidade física, mais tarde anotada no livro “*Lanterna Mágica*”:

Parecendo mesmo que não podia decidir se queria viver ou não. Do mais profundo do meu consciente ainda hoje posso me lembrar do meu estado: o cheiro das secreções do meu corpo, as roupas úmidas, apertadas, a luz mortiça da lamparina do quarto, a porta entreaberta que dava para um quarto contíguo, o respirar profundo da ama, passos dados pé ante pé, murmúrios, reflexos do sol na garrafa de água sobre a mesinha-de-cabeceira. De tudo consigo me recordar, menos de que sentia medo. Esse sentimento veio mais tarde. (Bergman, 1988, p.7)

Em Bergman seus demônios começaram desde cedo a importuná-lo. Descobriu já em idade adulta, nos diários de sua mãe, que fora um filho não desejado. Bergman teve uma vida rica em experiências e sua infância, muito castigada, fez com que muito de seus aspectos

¹³ Tradução livre do autor. Eis o trecho no original: . . . *Ingmar Bergman had grown up on a cultural reservation. With this she implied that he carried with him a world whose moral and religious concerns were no longer part of mainstream Swedish society.* (Steene, 2005, p. 25).

psicológicos viessem à tona, os quais foram importantes na construção de suas personagens e de seus enredos. Bergman, lembrando-se de sua primeira mentira, quando aprendeu os passos para se tornar um perito na arte da mentira, o que influenciou tanto sua maturidade quanto sua criatividade. Ele não conseguia separar sua própria pessoa e a criação que inventou de si mesmo. Seus pais, em várias situações, tiveram problemas com as mentiras e fantasias do filho. Neste tempo, as dúvidas sobre a realidade e sobre Deus, sobre as histórias e as fantasias acerca destas, as questões sobre a existência ou não dos anjos, do criador, todos estes conflitos foram constantes em seu pensamento. Sua educação religiosa propiciava-lhe indagações a respeito das passagens bíblicas – como, por exemplo, a história de Abraão e Isaac:

Será que ele pensara mesmo em cortar o pescoço do filho? Olhando excitado para uma águaforte de Doré, identificava-me com Isaque, e aquilo para mim virava realidade: meu pai também pensava em me cortar o pescoço, um dia! E o que será de você, Ingmar, se o anjo salvador chegar tarde? Bem, terão de chorar minha morte, pensava eu. Ficaria banhado de sangue, com um pálido sorriso no meu rosto. Era a realidade. Foi quando o cinematógrafo entrou em minha vida. (Bergman, 1988, p.19)

Em uma visita à casa de seus pais, Bergman, depois da morte de sua mãe, fantasiou um diálogo com ela e, na época, fez algumas reflexões acerca do possível remorso sobre a conjuntura de sua família. O cineasta comenta, em “*Lanterna Mágica*”:

Como se explica que tenham tornado meu irmão um inválido para a vida, porque transformaram minha irmã num grito de dor, porque vivi eu mesmo toda a vida com uma ferida que nunca cicatrizou e se espalhou por todo o corpo? Não pense que quero agora medir a extensão da sua culpa, não sou nenhum cobrador. Quero é saber por que foi nossa infelicidade tão grande sob a cobertura de um prestígio social tão frágil? Porque meus irmãos

sofreram tanto, a despeito dos cuidados, do amparo e da confiança de que foram alvo? Como se explica que eu tenha ficado por tanto tempo incapaz de manter relações normais com as outras pessoas? (Bergman, 1988, pp. 286-287)

E foi neste lar religioso que Bergman escutava seu pai falar, com aquela linguagem de um capelão, cheia de símbolos e segredos obscuros, crescendo em meio a fragmentos imaculados da verdade, ora manifesta, ora velada. Não foi diferente com Kierkegaard. Juntamente aos adultos e às caminhadas imaginárias feitas com o pai, ele desenvolveu sua fantasia; o que resultou em um treinamento preciso, mas o levou a um amadurecimento precoce, pois viu sua infância desvanecendo diante dos debates e discussões fervorosas que o pai sempre fazia nos encontros com homens notáveis em sua casa.

Bergman foi se desenvolvendo em contato com ideias de nascimento e de morte, de pecado e de desejo, de Deus e do diabo, de castigo e de reconciliação. Ele escutava sempre, olhava sempre atento a tudo e a todos ao seu redor:

Mas não lhe era permitido expressar sua imaginação. Imaginar significava mentir, e as mentiras precisavam ser punidas. Suas tentativas de falar das experiências que se acumulavam em seu interior eram reprimidas e proibidas, constantemente, pelos adultos que o circundavam. Por fim, ele passou a se omitir, a se fechar. Ainda criança começou a gaguejar, e gago viveu durante anos. (Lopes, 1988, p. 21)

O início de vida conturbado, cheio de intempéries e dificuldades, determinou de certa maneira, o conteúdo de suas obras; em Kierkegaard, como em Bergman, pode-se perceber certo sentido autonarrativo, pois fizeram de suas criações espelho de suas experiências e, de forma socrática, puderam mostrar ao mundo uma possibilidade, para eles, edificante.

A obra de Kierkegaard se inicia com a maiêutica de Sócrates, daí a disposição pseudonímica das obras estéticas, pois desejava comunicar de forma indireta aquilo para o que Sócrates, através de questões devidamente bem colocadas, direcionava seu interlocutor, fazendo-o chegar a uma verdade própria. Kierkegaard, por meio de pseudônimos/personagens, questionava seu leitor, levando-o a descobrir sua verdade íntima em um método análogo ao de Sócrates.

Bergman, por sua vez, faz de suas imagens questões precisas à subjetividade do seu espectador e, da mesma maneira, busca direcioná-lo a si mesmo como respostas às angústias e conflitos proporcionadas pelas relações humanas. Usou suas personagens/pseudônimos que, paralelamente a Kierkegaard, atuam como uma maiêutica a conduzir de forma indireta seu espectador.

Como os monstros do mar que são, as sereias encantam o navegador de forma ardilosa, o qual, emboscado pelos desejos e paixões do inconsciente, fantasia em meio às suas pulsões obscuras e primitivas e, como num sonho, se perde; a viagem é perturbada; a estrada, enganosa e cheia de fascínio, leva o distraído andarilho para o engano; e ele, insensato e maravilhado, se aniquila. O caminho maiêutico, proposto por Kierkegaard e Bergman, se assemelha ao mastro com o qual Ulisses busca o refúgio da inóspita realidade; mastro este que, no centro do navio, proporciona ao viajante a condição necessária para que ele dê o salto da sensatez. As estações são necessárias, mas o eixo vital é o espírito, o qual necessita navegar entre as contradições e, da mesma forma que o herói Ulisses, escapar das ilusões da paixão. Kierkegaard, neste aspecto, ilustra a tendência histórica que o homem empreende rumo à sua libertação, em meio às potências míticas ou naturais que intentam, perversamente, envolvê-lo.

Constante em Kierkegaard, o recurso à mitologia explica a forma como ele considera, em linhas gerais, o nível estético; Ulisses e as sereias, o episódio do Tritão e o célebre caso,

sempre recorrente, do *Don Juan* ilustram as seduções ou tentações que este estádio encerra. Deste modo, Kierkegaard e, posteriormente, Bergman definem o estético como a base necessária que a salvação requer a fim de comprovar sua realidade efetiva. No conteúdo de suas obras, eles sintetizam as dores, os sofrimentos, as alegrias e inquietações que o gênero humano não deixa de trazer em sua peregrinação constante pelo significado profundo da vida. Bergman, por sua vez, fez de seus roteiros uma miscelânea inevitável que, entre vida real e fantasia, entremeia conceitos religiosos e mitológicos. A obra intitulada “*A fonte da Donzela*” é um exemplo em que tanto a simbologia cristã como a pagã são exploradas juntamente com a história medieval da Escandinávia.

A música foi para os dois uma inspiração, uma fonte e, principalmente, apoio na construção de suas personalidades; o reflexo da música pode ser identificado claramente em suas produções, como as composições de Bach, Mozart, Beethoven, entre outros. Mozart foi um ensejo torrente para Bergman e Kierkegaard, como a “*A Flauta Mágica*” que, inusitada, ilumina e proporciona a reflexão através do encanto e da magia; juntamente com o *Réquiem* que, com dimensões que abarcam o sofrimento contido, possibilita o entendimento sobre a vida. A filmografia de Bergman se encontra repleta de referências à música. Indubitavelmente, ela foi utilizada como meio não só de expressão, como do esclarecimento que o cineasta busca em si mesmo. Inspirado e sensibilizado por ela, compõe o filme “*Rumo à Alegria*”. E talvez tivesse extrema dificuldade em chegar ao efeito desejado nesse filme, se não fosse a “*Nona Sinfonia*” de Beethoven.¹⁴

¹⁴ Interessante observar o sentido da palavra sinfonia. Na transição do período da Renascença e do Barroco, ela era outra opção de nome para as palavras *canzona*, fantasia ou o *ricercar*; estas, na maioria das vezes, formas instrumentais de intensa tradição polifônica. Ainda no período Barroco, passou a ser aproveitada na identificação de um tipo de sonata, especialmente a sonata trio ou uma sonata para um conjunto grande de instrumentos. Um pouco mais tarde, no final do período, seria utilizada para indicar um prelúdio instrumental. Nunca compositor algum havia usado coral em sinfonia, visto que a palavra sinfonia quer dizer música para orquestra em forma de sonata e que, até então, só havia instrumentos tocando uma sinfonia. Beethoven, de forma inovadora, compõe esta obra-prima que, completada em 1824, congrega parte do poema *An die Freude* (À Alegria): uma ode de Friedrich Schiller, cantada por solistas e um coro em seu último movimento. Ode, na Grécia antiga, era um poema lírico destinado ao canto, sempre composto de estrofes de versos com medida semelhante, constantemente em tom de alegria e entusiasmo.

Surdo, Beethoven compôs a partir do sentimento. Escreveu a Nona Sinfonia¹⁵, sem ouvir o que seu pensamento organizava. Como deve ter sido este momento para Beethoven? É possível que tenha vivido a angústia desta condição em silêncio. A disciplina, o conhecimento e o seu incontestável dom artístico foram, sem dúvida, importantes em uma composição a qual, sem a fé do compositor em algo maior, seria difícil imaginar seu surgimento.

Na cena final do filme “*Rumo à Alegria*”, é retomado o tema da morte da personagem principal, em um episódio em que uma partitura escrita e seus símbolos musicais são entremeados a imagens vívidas, as quais retratam a lembrança da personagem principal; ao mesmo tempo, cumpre com dedicação sua participação junto à orquestra e ao maestro. Na plateia, o filho está pleno, compenetrado no esforço da maravilha que a música ali oferece. Um convite à alegria, a eterna alegria da alma. O amor é o tema principal, que a música em tom vibrante impulsiona, não importam as intempéries da vida comum, nem o sofrimento ou a dor, pois o amor é a disposição essencial que o coral entoa veementemente.

Em sua forma de percepção do mundo, Kierkegaard acolheu várias possibilidades de interpretação: a crítica, a ironia, a reflexão filosófica e seus argumentos religiosos; mas seu ser, acometido pela melancolia, acompanhou incansavelmente seus poucos anos de existência, como o fundo pernicioso de suas interpretações precisas. Com sensibilidade para a música, sua melancolia possibilitou-lhe perceber o mundo pelo viés poético. É neste sentido que a música de Mozart, ao qual relaciona um dos estádios da existência, é capaz de atingir o desejo humano em seu mais imediato instante. O heterônimo *A, o esteta*, no livro “*Diapsalmata*”, comenta: “Que é um poeta? Um homem infeliz que esconde profundas agonias no seu coração, mas cujos lábios estão conformados de tal modo que, quando o suspiro e o grito por eles fluem, soam como uma bela música” (Kierkegaard, 2011a, p. 11).

¹⁵ Foi apresentada pela primeira vez em sete de maio de 1824, no Kärntnertortheater, em Viena. O regente foi Michael Umlauf, na época, diretor musical do teatro. Beethoven obteve direito a um lugar especial no palco, junto ao maestro.

Em suas considerações sobre a música, Søren Kierkegaard a eleva a um dos patamares mais elevados da arte. Assim, o livro “*A Alternativa*” apresenta uma leitura de *Don Giovanni*, criação de Mozart a partir do mito de *Don Juan*. A obra do compositor impressiona vivamente Kierkegaard, pois a trilogia formada por “*As Bodas de Fígaro*”, “*A Flauta Mágica*” e “*Don Giovanni*” representa a espontaneidade estética. Sua audição fez de Kierkegaard um homem extremamente aguçado no que se refere ao caráter estético.

O apuramento do gosto musical fez com que Kierkegaard vislumbrasse na música possibilidades infinitas nas quais o ser se perde. No estudo que dedica ao ético e ao religioso, ele contempla formas mais elevadas de realização de uma essência humana que, se não é dada, se constitui unicamente a partir do livre-arbítrio inerente à criatura, na condição de imagem de seu Criador.

Kierkegaard, através do diálogo entre suas “personagens”, fez do processo de reflexão uma possibilidade de descoberta, sobretudo de si mesmo. Sua obra como um todo, similar ao método socrático, que foi seu ponto de partida, desfaz as contradições e opiniões preconcebidas que, sem o cuidado da reflexão, podem levar ao engano. Premeditadamente, Kierkegaard propõe ao leitor interessado a possibilidade de encontrar a si mesmo, ou seja, o gesto de tornar-se cristão, ao qual sua obra remete, pode levá-lo ao confronto consigo próprio e, consequentemente, à busca de uma verdade para si.

Em sua dissertação sobre Bergman e Kierkegaard, Luiz Gustavo Onisto de Freitas cita o filósofo, que “considera a inquietação o verdadeiro comportamento para com a vida” (Freitas, 2010, p.7).

Porém, essa atitude não encerra seriedade se pretender distanciar-se da vida por meio de uma especulação ‘imparcial’. Para o filósofo dinamarquês, não pode ser considerada séria qualquer especulação que se abstenha de uma postura frente à existência. Por isso, somente se a inquietação aspirar um conhecimento que edifique, ou seja, que implique uma atitude

contundente perante a existência, poderá ser considerada uma verdadeira conduta para com a vida. (Ibid, p.7)

Da mesma forma, Bergman não agiu passivamente sobre a vida e nem era sua intenção. A esse respeito, Freitas (2010) cita uma passagem do cineasta: “Eu não vim trazer a paz, e sim, a guerra aos seus espíritos” (p. 9).

A necessidade de transcendência que este nível comprehende, a exemplo dos demais estádios, é uma constante em toda obra de Kierkegaard; o que se percebe também no cinema de Bergman, o qual, provocando angústias, é capaz de promover a passagem de uma estação à outra, em uma permanente progressão. A percepção de tal processo é imprescindível à compreensão do trabalho destes autores: “Eis a fórmula que descreve o estado do eu, quando deste se extirpa completamente o desespero: orientando-se para si próprio, querendo ser ele próprio, o eu mergulha, através de sua transparência, até ao poder que o criou” (Valls, 2004 p. 11).

Bergman fazia a montagem das cenas na própria câmera, diferentemente de vários diretores que filmavam o máximo possível e, depois, montavam-nas eliminando o que não fosse aproveitável. Com esta técnica, usada na maioria de seus filmes, o cineasta, ao mesmo tempo em que recorre à lente, é capaz de recriar o real no instante em que é processado. A interferência era mínima e os atores podiam ter uma compreensão mais profunda do que era para ser feito; igualmente, a filmagem aproximava, de um modo mais íntimo, a pretensão de Bergman. Fez de seu instrumento uma possibilidade da sua iluminação, da mesma forma, pôde contribuir para que o outro pudesse alcançar o esclarecimento de si mesmo. Através do estético, contagia a sensibilidade de um sem número de espectadores: em um paradoxo, consegue comunicar aquilo que para muitos está em pleno silêncio. Desta forma, contraria o que muitos espectadores recorrentemente buscam no cinema, ou seja, a evasão da realidade pelo sono que, momentaneamente, brota da ilusão. Bergman fez de seu cinema uma

contribuição em que o espectador pode experimentar uma reflexão de si mesmo. Em seus filmes, há um direcionamento à relação mais sincera que o eu pode manter consigo mesmo na existência, finita ou infinitamente.

Segundo Gouvêa (2006), Kierkegaard afirma que o cristianismo não é uma comunicação de conhecimento, mas uma comunicação de existência. A fé é, acima de tudo, graça e, acompanhada do Espírito e da vida de virtude, encerra no autêntico cristianismo uma afirmação do existir. Kierkegaard é um escritor exímio, de estilo inigualável e na comunicação indireta, o leitor é constantemente suscitado a refletir e, diante da dúvida, escolher.

Tal como Sócrates, Kierkegaard fala de muitos assuntos, para assim poder melhor calar: faz silêncio falando, escreve para abrir um silêncio diante de nós. Seu discurso, mesmo quando afirmativo, vale como uma interrogação que busca mexer com o leitor: ‘de te narratur fabula’, gosta de repetir. (Valls, 2004, pp. 9-10)

Seus recursos eram fartos e, priorizando como conteúdo os temas sobre a existência humana – da qual sentia imensa curiosidade em desvendar-lhes os mistérios –, puderam aumentar sua compreensão.

Em seu livro sobre Kierkegaard, ao se referir aos estádios, Pierre Mesnard (1986) sustenta que “os estádios de existência correspondiam de início unicamente às diversas possibilidades que o punham em presença de uma escolha trágica:” (p.19) à medida que o homem avança na existência, ele se torna cada vez mais sensível às relações pressupostas por tais planos de vida; a situação que um ou outro nível exige impele “às razões superiores que nos empurram para mais longe” (Ibid, p. 19), provocando – nos instantes de crise – o salto decisivo que faz passar do estádio estético ao ético, e, deste, ao âmbito religioso.

Em Kierkegaard, o momento estético experimentado foi fundamental para que constituísse sua obra como um todo. Sobre a importância desta busca do filósofo, o heterônomo *A*, afirma:

Em geral, a imperfeição de tudo o que é humano é que só por meio do contrário se possui aquilo que se deseja. Não pretendo falar da variedade de constituições que pode dar bastante que fazer ao psicólogo (o melancólico tem mais o sentido do cómico; o exuberante frequentemente mais o do idílico; o dissoluto frequentemente mais o do moral; aquele que é dado à dúvida frequentemente mais o do religioso), mas apenas recordar que só por meio do pecado se vê a bem-aventurança. (Kierkegaard, 2011a, p. 13)

Como o filósofo dinamarquês, Bergman é envolvido por excessivo e apurado gosto estético ao extremo dos detalhes e investia intensamente em cada gesto, nos mínimos sinais da personalidade, pois o que interessava era explorar o aspecto visível que compõe o caráter individual e moral de uma pessoa, atingir o menor espaço possível entre a vida real e a imaginária. Bergman queria filmar o real que, percebido na sutileza dos detalhes, é aquilo do qual suas personagens dão a impressão de que são construídas, mediante a vivência dos atores; acreditar no ator é o fundamento de seus filmes, pois ele investe veementemente em seu potencial.

Para estudar Kierkegaard, é preciso, portanto, entender sua própria poesia, e o método de comunicação indireta que desenvolveu, aplicou e a respeito do qual também teorizou. *Johannes Climacus* afirma que “Comunicação direta requer certeza, mas certeza é impossível para uma pessoa em processo de tornar-se, e certamente não é mais do que um engano”¹⁶ (Kierkegaard, 2009b, p. 75)”. E conclui:

¹⁶ Tradução livre do autor: Texto original: La comunicación directa exige certeza, pero la certeza, es algo imposible para alguien en proceso de devenir, y ciertamente no es más que un engaño.

Então, o pensador subjetivo e religioso que tenha entendido a duplicidade da existência para se tornar um pensador desta natureza, imediatamente percebeu que a comunicação direta é uma fraude para com Deus (que pode decepcionar a verdadeira adoração que provém de outros), uma fraude em relação a si mesmo (como se ele tivesse deixado de ser uma pessoa existente), uma fraude contra outro ser humano (que, talvez, tenha concordado só para ter uma relação relativa com Deus), e uma fraude que leva a uma contradição com todo o seu pensamento. (Kierkegaard, 2009b, p. 76)¹⁷

O próprio Kierkegaard descreve o processo pelo qual evidencia a sua forma de comunicação:

Há um tempo para calar e um tempo para falar. Durante todo o tempo que considerei como meu dever religioso observar o mais estrito silêncio, esforcei-me por guardá-lo por todos os meios. Não hesitei em contrariar o meu esforço no sentido *finito*, numa atitude conforme ao silêncio, à mistificação e à duplicidade. A minha conduta não foi, a este respeito, compreendida; classificaram-na de orgulho, arrogância, Deus sabe de que mais. Vendo no silêncio o meu dever religioso, não fiz a menor tentativa para desfazer este mal-entendido. E vi no silêncio o meu dever porque a minha obra ainda não estava no ponto de acabamento em que a sua compreensão pôde ser outra coisa diversa de uma falsa compreensão. (Kierkegaard, 1986b, pp. 21-22)

O uso que Kierkegaard faz dos pseudônimos/heterônimos em sua obra estética tem por finalidade representar não ele próprio. É possível que o objetivo de Kierkegaard, ao

¹⁷ Tradução livre do autor. Texto original: Luego entonces, el pensador subjetivo y religioso que ha comprendido la duplicidad de la existencia a fin de convertirse en un pensador de esta naturaleza, percibe inmediatamente que la comunicación directa es un fraude respecto de Dios (lo cual posiblemente lo defrauda de la adoración verdadera por parte de otros), un fraude respecto de sí mismo (como si dejara de ser un sujeto existente), un fraude respecto de otro ser humano (que, tal vez, únicamente haya accedido a una relación relativa con Dios), y un fraude que lo lleva a una contradicción con todo su pensamiento.

subscrever a estética a autores pseudonímicos/heteronímicos, não tenha sido o de se esconder no anonimato, mas separar sua personalidade dos assuntos polêmicos sobre os quais escrevia. Constantemente usado para encobrir o verdadeiro ou ocultar aquilo que não se pretende mostrar – seja temporário ou definitivo. O sentido pseudonímico se refere àquilo que não é verdadeiro, ou seja, como designação do fictício, que não corresponde à realidade. Os autores heteronímicos e as personagens com pontos de vista e atitudes próprias, construídos a partir de um psicológico condizente com a realidade pretendida, constituem o conjunto de ideias, significados e emoções que influenciam seus interesses particulares. Definido por Kierkegaard, o sentido heteronímico conferido aos seus personagens, pseudônimos, heterônimos submete-os a uma dialética implacável, em que o conflito mais que estético – em que a condição ético-religiosa lança o homem – se evidencia. A exemplo disso, *Johannes Climacus* se ocupa do dilema entre a dúvida e a fé. Por sua vez, o objeto de preocupação *Vigilius Haufniensis* diz respeito a aspectos psicológicos do pecado e da angústia. *Johannes de Silentio* e *Constantin Constantius* voltam seus olhos à ética, ao passo que *Anti-Climacus* constitui o cristão ideal.

Em Bergman, o processo de comunicação é similar, pois ele busca nos prolongados silêncios de suas imagens, como a Trilogia na qual “*Luz de Inverno*” se insere, as respostas aos questionamentos existências e, tal qual Kierkegaard, evidencia que há um tempo para falar e outro tempo para se calar. É nesse átimo de tempo que todas as angústias tomam corpo nos filmes de Bergman. E são esses prolongados silêncios parte da sua produção, na qual a comunicação se estabelece por meio de imagens e planos curtos e reveladores de grandes vazios, como é próprio da busca do outro e de si mesmo.

3.1 – *O Silêncio, uma Trilogia*

O que vem a ser uma trilogia? Considera-se a soma de três trabalhos que estão unidos por um visível ou invisível fio condutor, mas em que cada parte tem sua própria autonomia. Invisível aos nossos olhos, mas que não escapa ao nosso sensível estético, a música de Bach, por exemplo, une os três filmes de Bergman que constituem a chamada “*Trilogia do Silêncio*”. Eles foram produzidos em uma época de guerra fria, de muito sofrimento e incertezas quanto ao futuro. A falta de comunicação, o silêncio das relações e o vazio proporcionam infinitas questões existenciais. E sobre aquele que existe, nota-se uma constante inquietação que não se silencia no subjetivo de cada um. Um paradoxo da existência: o silêncio que não se cala, silêncio que provoca a sua própria ausência, que é necessário para que calemos internamente na procura de algum sentido, seja ele no outro, como um espelho, seja em si mesmo, iluminando o que é obscuro; na presença de Deus ou na ausência que sugere sua presença. A música de Bach, ali, incita silêncios prolongados apropriados à música de câmara, e é com a câmera na mão que Bergman espia suas personagens.

“*A Trilogia do Silêncio*”, também catalogada como “*Trilogia da Fé*” pela Versátil Filme (distribuidora da obra do cineasta sueco no Brasil), é um dos pontos altos da filmografia de Ingmar Bergman e é constituída pelos filmes: “*Através de um Espelho*” (1961), vencedor do Oscar de Melhor Filme Estrangeiro, “*Luz de Inverno*” (1962) e “*O Silêncio*” (1963). São todos costurados, em luz e sombras, pela fotografia preto no branco de Sven Nykvist. Embora versem sobre culpa, perdão, vida e morte, os três filmes se originam em perfeita sintonia com o universo de Kierkegaard, o que caracteriza a presente opção por concentrar a análise em torno do filme “*Luz de Inverno*”.

Quando fez o filme “*O Sétimo Selo*”, orar era uma prática habitual na vida de Bergman; talvez isso tenha se tornado natural pela vida religiosa que viveu. Com o filme “*Através de um Espelho*”, Bergman acreditava que tivesse concluído este assunto sobre herança religiosa:

Como assíduo visitante de igrejas, tenho contemplado altares, retábulos, crucifixos, vitrais, murais. Neles vi Jesus e os ladrões, ensanguentados, sofrendo; Maria encostada a São João, como se dissesse: ‘Olhem para meu filho, olhem para sua mãe’”; Maria Madalena, a pecadora (com quem será que ela pecou a última vez?); O Cavaleiro que joga xadrez com a Morte e a Morte que corta a árvore da Vida, onde um pobre diabo, sentado na copa, torce as mãos em pânico; a Morte empunhando a foice como uma bananeira e conduzindo a dança para a Terra das Trevas, enquanto o povo baila de mãos dadas a um saltimbanco que se vai deixando ficar para trás; Diabos que mantêm um caldeirão fervendo e pecadores precipitados no fogo, de cabeça; Adão e Eva ao terem consciência de sua nudez, e o olhar de Deus os espreitando por trás da árvore proibida. É verdade: algumas igrejas são autênticos aquários, nelas não se vê um lugar seco, limpo de imagens. Em todo o lado seres humanos, santos, profetas, anjos, satanás e diabinhos. Fumegam por toda parte, aqui como no Além. Realidade e fantasia formam uma liga indissolúvel, é como se dissessem: Olhe para sua obra, pecador! Veja o que o espera do outro lado do rio, veja a sombra que se esconde atrás de suas costas! (Bergman, 1996, pp. 229-230)

Para o cineasta, a trilogia faz sentido na experiência do silêncio divino que fortemente influenciou na resolução de suas crenças em relação a Ele. A relação com o mundo, a relação com o outro e a relação com Deus estão disseminadas nesses filmes. São os conflitos destas relações no âmbito da subjetividade, tão explorados na filmografia de Bergman, que aqui são evidenciados. Nesses filmes, podemos perceber um discurso que evoca um mundo imaginário, situado num tempo e num espaço determinados capazes de nos levar a

compreender a realidade de Bergman. ““Através de um Espelho” é um conhecimento conquistado. “Luz de Inverno”, um conhecimento revelado. “O Silêncio”, o silêncio de Deus, a impressão negativa. E é deste modo que esses três filmes formam uma trilogia” (Bergman, 1996, pp. 242-243).

A música é um fio tênu e silencioso que une a “Trilogia do Silêncio” e nos remete à comunicação, pois o silêncio é necessário para que se ouça o que se tem de ouvir, o silêncio é o caminho para alcançar todas as notas, escutar a voz que possa fazer sentido na alma. Assim, Bach foi escolhido. A Sequência 22 para Violoncelo do compositor é a conta do colar que une músicas lentas, rápidas, meditativas, alegres a costurar os três. No Barroco, especialmente entre 1600 e 1760, as sequências visavam alternar danças e exibições musicais em pequenas salas (câmaras) como demonstração de habilidade de costura de ritmos.

Bergman dedicou “Através de um Espelho” à pianista Käbi Laretéi, sua mulher na época; assim, ele estudou música e, convivendo diretamente com as técnicas, influenciou sua produção fílmica e teatral. No decorrer desse filme, a desestrutura familiar é revelada e, transversalmente aos temas da esquizofrenia e do fracasso, espelha as reflexões do próprio drama pessoal do cineasta. Sua família apresentava desenlaces terríveis, como a tentativa de suicídio do irmão, o aborto cometido pela irmã e a crise do casamento dos pais, que deixara de ser segredo. “A casa do ilustre pároco era como um palco iluminado. O temor acabou por tornar realidade o que se temia” (Bergman, 1988, p. 140). Como a família que retrata no filme, ao forçar uma situação que, gradativamente, denunciava uma latente condição real.

Como Bergman, a família de Kierkegaard passa pelas mesmas atribulações: a melancolia do pai, a expiação de seu nascimento, as mortes recorrentes dos irmãos, em uma casa sob uma rigorosa vigilância da sociedade em torno, o que se assemelhava, em termos de experiência de vida, àquela do cineasta sueco. Bergman vê em Deus um Deus punitivo e,

crescendo com esta convicção, busca estabelecer uma relação entre Deus e suas crenças comuns.

A crença em um Deus que permitira todo esse caos leva Bergman a conceber um Deus na forma de aranha, que, apesar de todo poder, lentamente vai caminhando sobre todas as misérias que afetam o menino, desde a infância até a fase adulta e, mesmo com a Sua onipotência, deixa tudo como está. O silêncio de Deus em hermética amargura empreende em silenciar Ingmar. “Nesse filme mantém-se a tese que todo conceito divino, que é obra do homem, tem necessariamente de ser o conceito de um monstro. Um monstro com dois rostos ou, como a personagem Karin diz: ‘O deus-aranha’” (Bergman, 1996, p. 236). ““*Através de um Espelho*” é assim uma tentativa desesperada de apresentar uma atitude face à vida: Deus é amor, e o amor é Deus. Aquele que vive cercado de amor, vive igualmente com Deus” (Ibid, p. 246).

É com esse intuito que Bergman irá costurar as relações entre as quatro personagens do filme: David (Gunnar Björnstrand) é um homem egoísta que praticamente abandona os filhos. Está escondendo deles sua mediocridade como escritor, pai e ser humano. Não compartilha da vida deles, renega-lhes atenção, isola-se, sendo que muitas vezes se assusta com o próprio egoísmo e os efeitos perversos que suas atitudes causam. Sua filha, Karin (Harriet Henderson), está com problemas mentais, os mesmos que levaram a mãe à morte, e a enfermidade se agrava rapidamente. O filho, Minus (Lars Passgård), um adolescente carente, faz de tudo para lhe chamar a atenção, mas recebe de volta a frieza, o racionalismo, o desprezo, um tratamento cortês e distante. Há ainda o genro, Martin (Max Von Sydow), que cuida com desvelo de sua filha, mas cobra do sogro seu papel na família. Em claro e escuro, uma trama em que a presença-ausência de Deus se insinua. A desestrutura familiar, na qual Karin está inserida, impulsiona-a para seu Deus, seu mundo paralelo:

É um Deus que fala com ela, e ela, diante deste Deus que adora, é humilde, submissa. Trata-se de um Deus não só das trevas como da luz também. Por vezes dá-lhe ordens incompreensíveis, tais como: que beba água do mar, que mate animais, etc. Outras vezes transborda de amor, proporcionando-lhe sensações fortes, até sexuais. Ele desce de seu céu, se mascara de Minus, o irmão mais novo dela. Este Deus também a obriga a renunciar ao casamento. Ela é a noiva que aguarda seu noivo, e enquanto ele não chega ela não pode se conspurcar. Ela atrai Minus para seu mundo, e ele segue-a de boa vontade, com prontidão até, pois se encontra às portas da puberdade. O deus suspeita de Martin e de David, e para que ela se acautele, dá-lhe uma falsa imagem de ambos. Por outro lado dá a Minus qualidades às mais estranhas. (Bergman, 1996, p. 247)

É através do desespero que o conflito de sua existência gera a possível desistência, apontando um caminho que é o seu Deus imaginado. Karin, abandonada em meio à angústia, perde a si mesma.

Um deus vem ao mundo e se aloja numa pessoa. Primeiro é apenas uma voz, um conhecimento, ou ainda uma ordem que pesa sobre essa pessoa. Ameaçador ou suplicante, repelente, mas também excitante. Ele se faz notar cada vez mais até a pessoa sentir a sua força, até aprender a amá-lo, a fazer sacrifícios por ele, levando-a a uma devoção extrema, a um vazio total. Uma vez atingido esse vazio, o deus se apodera dessa pessoa, realizando seus atos por meio das mãos dela, após o que a abandona, deixando-a vazia, consumida, sem possibilidade alguma de continuar a viver neste mundo. Isto é o que acontece a Karin. E a fronteira que ela tem de transpor é o desenho do papel de parede. (Bergman, 1996, p. 250)

Em “*Luz de Inverno*”, Bergman relata ter alcançado a maturidade e a lucidez em sua arte, apesar de considerá-lo muito triste. No filme, cinco personagens centrais, como o pastor Tomas, a professora Märta, o pescador Jonas, a esposa do pescador, Karin, e o sacristão

Algumas, são submetidas a duros conflitos existenciais. Suas relações são exploradas pelo cineasta de forma intensa e apaixonante. Bergman realizou este filme com a intenção de resolver seus íntimos confrontos religiosos. É um filme simples do ponto de vista estético, porém exibe muita força e coragem, pois Bergman não se preocupou com o sucesso ou com a crítica. O cineasta nele espelhou seus dramas mais pessoais, buscando afugentar seus demônios e incômodos espirituais; por este motivo, ele o elege seu filme favorito.

Um pouco antes de realizar “*Luz de Inverno*”, Bergman visitou, junto com o pai, várias igrejas em Uppland, costa leste da Suécia, para desenvolver a ideia do filme. Era comum a frequência dos dois aos cultos, e o cineasta, por sua vez, sentia a miséria espiritual que delas emanava. A falta de público era cada vez maior, os sermões deficientes, alguns serviços eram tratados com negligência e indolência. Em um culto em especial, Erik Bergman, seu pai, influenciou diretamente a escolha do final que competiria a “*Luz de Inverno*”. O fato diz respeito a um pastor que, chegando à igreja em seu carro novo – Bergman ressalta que é um Volvo brilhante – decidiu não realizar o culto, pois estava doente. Insatisfeito e irritado, Erik tomou providências e foi falar com o pastor. Em seguida, o ritual foi realizado dentro do padrão esperado: “É preciso fazer a qualquer preço o que se tem ‘ordem’¹⁸ de fazer, principalmente quando se trata de religião. Mesmo que isso possa parecer totalmente sem sentido” (Bergman, 1977, p.143). Trata-se de uma lição aprendida pelo cineasta, pois todo este drama possibilitou-lhe enfatizar – em “*Luz de Inverno*” – suas críticas em relação à igreja que, em sua visão, seria deficiente.

Podemos notar que Kierkegaard, da mesma forma que Bergman, tece inúmeras críticas à igreja. Ao final de sua vida, Martensen enaltecia o bispo Mynster, recém-falecido, como a “testemunha da verdade” (termo cunhado por Kierkegaard para se referir aos mártires e apóstolos que depuseram seu fiel testemunho ao cristianismo), o que foi fundamental para

¹⁸ Aquilo para o qual se é “ordenado”. (Nota do Tradutor francês)

impulsionar Kierkegaard a um ataque direto à igreja burocrata: por meio de artigos de jornal no periódico “A Pátria” (*Fædrelandet*) e através dos vários panfletos que compõem “*O Instante*” (*Øieblikket*):

Entre dezembro de 1854 e maio 1855, Kierkegaard publicou uma série de vinte e um artigos neste jornal, através do qual iniciou o ataque aberto e frontal contra a igreja oficial, que continuou e culminou com estes dez números de “*O instante*”. (Kierkegaard, 2006, p. 25)¹⁹

“*O Silêncio*” também conduz o mergulho de Bergman na alma humana; é aí que o cineasta revela, como o último filme que integra sua tríade, da mesma forma que “*Luz de Inverno*” e “*Através do Espelho*”, que este nasceu da música. O Concerto para Orquestra, de Bartok, ilustra esse caso específico. A repercussão foi intensa, as cenas ousadas e sedutoras e as tomadas de propensão sexual provocam várias ameaças de morte.

Telefonemas intimistas e críticas desfavoráveis se tornam uma constante na vida do cineasta. Neste filme, inicialmente subentendido como um musical, sua transformação em drama nos mostra a ideia de um mundo frio e solitário. A doença e a morte envolvem suas personagens, que são como estrangeiros em uma cidade no silêncio de Deus. Em “*O Silêncio*”, duas irmãs hospedam-se num hotel em um país em guerra. A irmã mais velha e mais culta, Ester (Ingrid Thulin), tradutora de livros, é doente terminal. Seu medo da morte obscurece o relacionamento com a irmã mais nova, a bela Anna (Gunnel Lindblom), que representa a parte carnal da dicotomia espírito/corpo. O desespero e a angústia, retratados no conflito entre as irmãs Ester e Anna, são traduzidos pelo que o sensível denota em uma, e o justo e o ético em outra.

¹⁹ Tradução livre do autor. Texto original: Entre diciembre de 1854 y mayo de 1855, Kierkegaard publicó una serie de veintiún artículos en este periódico, mediante los cuales inició el ataque abierto y frontal contra la iglesia oficial, que continuó y culminó con estos diez números de *El Instante*.

Anna negligencia o seu filho Johan (Jörgen Lindström), um garoto de cerca de 12 anos, que vagueia pelo hotel quase deserto. Em uma cena célebre, Johan observa pela janela um tanque solitário vagando pela rua à noite, começo ou início de uma guerra em que os longos silêncios são marcados por sussurros, insinuações acerca de conflituosas relações sexuais e, sobretudo, longas e silenciosas pausas, ritmando o mergulho no trágico, na finitude e na plenitude.

Eu me lembro, era antes da guerra, quando o trem se aproximava de Berlim, vindo de Sassnitz, atravessávamos aquelas tristes e cinzentas periferias. As casas tornavam-se cada vez mais altas, os túneis cada vez mais feios, o trem andava sobre imensos viadutos e isto me marcou profundamente. Toda esta monotonia que lias vocês também conheciam. É muito curioso penetrar assim numa cidade enorme, desaparecer nela, viver nela, tornar-se anônimo. (Bergman, 1977, p. 147)

Johannes de Silentio, na epígrafe de “Temor e Tremor”, leva a mensagem enigmática central do livro e, de certa forma, proporciona a compreensão do leitor sério o que, à maioria, está velado. O uso de epígrafe é constante em Bergman, como a imagem da carroça puxada em “O Silêncio”, a figura da morte com o tabuleiro de xadrez debaixo do braço em “Luz de Inverno” e “apenas a morte me amará”, fala do pequeno Minus na peça apresentada ao pai em “Através de um Espelho”. As epígrafas sintetizam preocupações sempre presentes na alma do cineasta. Este sobre-escrever, tão comum em Kierkegaard, une os temas centrais que Deus, o amor, a morte e a fé representam na trilogia bergmaniana.

Na trilogia, ao ritmo de Bach, Bergman busca na ausência a presença de Deus, no divino o profano, pequenos segredos, sendo que ele propõe o tempo todo um jogo de claro e escuro. Uma luz de inverno que, difusa, é convite também para as reflexões a que nos propomos e que vão ao encontro à busca de Kierkegaard pela mesma verdade: a luz.

3.2 – Luz de Inverno

A luz é esmorecida, quase inexistente nas cenas internas, sua forma anuviada é resfriada pelas poucas transparências, uma luz fria de inverno. Diante do preto no branco, Bergman e seu fiel diretor de fotografia, Sven Nykvist, dão vida ao emaranhado de sentimentos que, das relações que figuram ao fundo, buscam arrefecer a alma. Nos tons de cinza, quase sempre o escuro prevalece, principalmente nas cenas externas, fazendo lembrar o filme “*O Nome da Rosa*” (Jean-Jacques Annaud 1986,), em que o escuro é entendido como retrocesso da razão. Em “*Luz de Inverno*”, a luz obscurecida e suas variações remetem ao vazio angustiante e à crise da fé que, de forma sempre conflituosa, fazem parte das relações emocionais entre as personagens. A técnica, neste aspecto, auxilia a espelhar de forma projetiva o esforço constante da relação, ora com o mundo, ora consigo mesmo e com Deus. Os atores representam papéis que nos inquietam incessantemente na busca do nosso movimento interno, em que a palavra, no silêncio do inverno, tem a possibilidade de iluminar a nossa escuridão; o espectador é convidado a embarcar numa comprometedora e arriscada marcha de autoconhecimento e de descoberta de si mesmo “*Luz de Inverno*”, assim como a reflexão de Kierkegaard em “*Estádios no caminho da vida*” (*Stadier paa livets vei*), sobre a existência a partir da experiência subjetiva, é um filme intenso e complexo, porém nos direciona a tomar decisões a partir da inquietação provocada em nosso interior. E é assim que, através dessas transformações internas, pode nos proporcionar, na jornada da vida, uma melhor inserção na existência concreta.

Sob a influência da leitura de Kierkegaard, “*Luz de Inverno*” aponta os angustiantes conflitos que a situação existencial de cada personagem demanda; antes da ação propriamente dita, cada uma é conclamada a optar, em um sentido estritamente individual, e a se

responsabilizar pelas sequelas que suas ações pressupõem. A decisão é o que constitui o seu ser, antes até da ação que posteriormente vai defini-la como tal e da qual depende todo o andamento da narrativa.

Portanto, isso nos remete à condição de existência do homem, enquanto subjetividade, está intimamente ligada às possibilidades que o circunda, o que significa ter algo em seu poder, porém a escolha aponta para a felicidade ou infelicidade, a insegurança do êxito, gerando uma hesitação ao escolher, um sentimento de mal-estar ante o desconhecido da possibilidade: a angústia. Perante o turbilhão de possibilidades com seus limites e derivações, estabelece-se uma relação delas consigo mesmas, uma problemática e/ou dificuldade dessa relação que é o desespero.

A partir da possibilidade de superação do desespero, surge Deus como “Todo poderoso”, advindo daí uma relação que possa salvaguardar o indivíduo da problemática que o binômio angústia/desespero coloca na existência subjetiva. Cabendo, então, ao homem assumir riscos dentro da própria existência e das possibilidades, numa relação com Deus que tenta encontrar certezas para o alívio de sua condição; assim, este se entrega a uma situação na qual “Aquele que tudo pode” nos livrará do sofrimento – ao escolher um novo estado na existência: a fé. Na existência, o indivíduo esforça-se constantemente, subsiste na relação com o mundo, consigo mesmo e com Deus. Na relação com o mundo, o indivíduo se contrapõe a ele, pois busca uma relação ideal com a realidade que não aceita como, de fato, é. A relação com o outro pressupõe uma tensão que, supostamente ineliminável, representa imediatamente um empecilho à reconciliação do eu consigo mesmo, em meio aos temores, dúvidas e incertezas que a caracteriza. Torna-se mister a relação transcendente com o ser superior, que extraia o homem da angustiante condição em que o encerra sua humanidade:

Se no homem não houvesse uma consciência eterna, se na origem de tudo se encontrasse apenas uma força bravia e lêveda que ao contorcer-se em escura paixão tudo criasse, o que

fosse grande e o que fosse insignificante; se um vazio sem fundo , nunca saciado, sob tudo se escondesse, que outra coisa seria então a vida a não ser desespero? (Kierkegaard, 2009c, p. 65)

3.2.1 - As personagens.

Quem são as personagens de “*Luz de Inverno*”? Como se entrelaçam, em que acreditam? Como se comportam?

O pastor Tomas Ericsson (Gunnar Björnstrand) é alto, magro, sua boca é fina e seus lábios são contidos; suas mãos são firmes, porém o olhar é inteiramente distante, como se estivesse arremetido ao passado. Reflexivo e introspectivo, quase sempre sério, não sorri e representa uma igreja já sem credibilidade, uma fé que necessita relutar para sobreviver. Sua saúde está frágil e, consumido pela gripe, o que se vê é um cansaço físico e mental atordoante, entretanto demonstra um corpo consumido pelas defesas intensas da vida, o qual é demasiado rígido; sua postura física é austera, um tanto rigorosa e quase sempre ereta, demonstrando uma autonomia inexistente. Bergman prepara o ator com um circunflexo preso por *portcullis* (ponte levadiça) que é preso no lábio superior – pode ter tido a intenção de revelar a encarnação de abnegação cristã, ou até mesmo uma sutil crítica à igreja estatal e burocrática.

Sua forma de vestir é clássica e na batina um detalhe chama a atenção: o colarinho quase sempre erguido (pode ser intencional), lembrando o colarinho de palhaço, pode-se notar que os colarinhos dos sacristãos ficam em uma posição deitada. Movimenta-se quase sempre em um ritmo lento, dando ideia de um corpo sem energia; sua respiração é curta e muitas vezes imperceptível.

É uma pessoa egoísta, sempre defensiva. É amargo, agindo sempre com distância diante do que a vida lhe proporciona; fechou-se totalmente logo após o falecimento da esposa. O Tomas que surge no filme é contido, preso ao passado e culpa a todos –inclusive a si mesmo –, tendo, sobretudo, a consciência da solidão na qual se refugia. Coloca a imagem da esposa como um “deus”, uma imagem santificada, promovendo o sacrifício de seus desejos e de suas vontades em nome de qualquer imperativo ético. Esta relação, porém, é com um outro que não existe mais, a não ser como fantasma. É um homem inseguro e triste, encerrado na decadência, perde toda a alegria de viver em consequência deste fato drástico.

Suas relações estão marcadas por interesses egoísticos. Sua crise existencial – principalmente de sua fé – condiciona-o como vítima dos rituais vazios e sem sentido. É um indivíduo que apresenta morbidez cruel, alguém que está morto, não no sentido físico, mas espiritual, entretanto percebe-se um olhar de esperança de contato: uma alma que clama por paz.

Tomas vive um conflito para com a esfera ética, a dúvida sobre a existência de Deus. Suas ações são conflituosas em todos os aspectos; na relação com o mundo, vive de uma maneira institucional, parece que não crê mais naquilo que prega, naquilo que representa e, acomodado, vive mecanicamente suas relações burocráticas e éticas. É o que vemos no início do filme e, da mesma forma, ao final. A realização de uma tarefa ética se dá de uma forma rígida e mecânica, que, sem a preocupação com o outro, representa apenas a repetição enfadonha de movimentos estereotipados e sem sentido. Pequenos gestos, esporádicos e inconstantes, podem indicar certo conflito, uma esperança, mas não atingem o pastor por inteiro.

A relação com Märta (Ingrid Thulin) é puramente interesseira, quer alguém para descarregar suas frustrações, alguém para alimentá-lo em suas pulsões destrutivas, não desenvolve o amor e, sim, um afeto egoísta, sem consciência. É um ser consumido por uma

vida que não existe: uma vida perfeita que desejou; uma paz que, ilusoriamente, tinha com a esposa antes de sua morte trágica. A relação com os seus subordinados é puramente profissional, uma relação fria, sem compaixão. Trata o sacristão Algot (Allan Edwall), por exemplo, como um inferior no sentido profissional; da mesma forma Märta, pois, para alimentar seus interesses egoísticos e imaturos, dela necessita apenas para uma relação social e moral.

“Apenas a realidade da obrigação ética dá significado a aquilo que importa à pessoa e ao que ela faz” (Gouvêa, 2006, p. 259). Tomas escolheu ser este homem que age apenas para subexistir, que tem o compromisso com sua escolha. Em algum momento, ele é visto na ironia, alguma coisa o prende no estético. Não passa daqui, não quer ir adiante, não tem a coragem de poder realizar o salto.

Como é a relação consigo mesmo? Está em desespero? É uma relação repleta de enganos, rejeita a si mesmo enquanto um ser de esperança. Tomas convive com a inveja, fruto da negação de Cristo, pois, embora mensageiro da palavra de Deus, a atenção no púlpito é dívida com a imagem do Cristo crucificado, que inspira amor e misericórdia. Numa das cenas mais perturbadoras de “*Luz de Inverno*”, Tomas olha para a imagem do Cristo crucificado, amparado por Deus, e diz: “Que imagem ridícula!”. O Deus que ele prega aparentemente não o ampara. O silêncio, então, é mais pontual nessa busca incessante pelo messianismo contido nas velhas escrituras. A personagem de Bergman, diante do Cristo crucificado, se angustia diante da dúvida de que poderia ser ele o messias, o dono da palavra salvadora que não profere e, por isso, vive sob a luz de inverno – difusa e cinzenta – sem iluminar os caminhos da vida de que fala Kierkegaard.

A professora Märta Lundberd tem uma aparência física atraente, uma beleza quase angelical, sua boca é extremamente sensual, porém irônica. Em determinado momento de sua vida, tem suas mãos e cabeça atacadas por eczemas. É uma pessoa descrente, incrivelmente

insegura, tímida e de uma histeria sem igual. Sua frustração vem de uma fome de afeto, que, carente, comunga com uma esperança que a faz afetuosa e calorosa. Uma mulher sentimental e apaixonada, porém suas vestimentas são escuras e espessas, dando a impressão de que precisa de segurança.

O pescador Jonas Persson (Max von Sydow) é um homem alto, magro, de cabelos claros, sua tez é branca e pálida. Semblante fechado, fisionomia caída, seu rosto é intensamente tenso, principalmente o queixo, que sustenta uma rigidez lapidada. Em sua personalidade, carrega uma melancolia e uma depressão evidentes; é um homem desiludido e temeroso, influenciado pela condição em que percebe o mundo a sua volta, principalmente as iminentes ameaças nucleares da China.

A mulher do pescador Persson, Karin (Gunnel Lindblom), está grávida do quarto filho. É bonita, porém inexpressiva; sua tez é branca, os cabelos escuros, sua estatura é baixa e apresenta aspecto saudável. Esposa, na concepção religiosa do matrimônio, e mãe devotada, possui forte preocupação com o marido – percebe-se que fala por ele e inclusive toma a frente nas situações, no entanto, sua voz é monótona, denotando certa falsidade. Sua vida se resume a cuidar do marido, dos filhos e zelar pela segurança de todos; parece que esta função é sua máscara, uma estratégia adotada diante da realidade, por não conseguir assumir a si mesma. Superficial, não tem vida própria, tanto é que, quando recebe a notícia da morte do marido, diz totalmente sem expressão: – “Quer dizer que agora estou sozinha?” (Personagem Karin, filme *“Luz de Inverno”*) É possível que esta máscara seja símbolo do medo, uma possível fuga do encontro de si mesma. Faz do outro a sua vida e sua missão.

A criança – filha de Hanna (Bertha Sånnell), que é uma mãe educada, cujos cabelos brancos remetem à ideia de responsabilidade, de sensatez, de uma pessoa que vive no ético e que tem o cuidado com o outro – é magra e de tez branca, angelical, bonita e bem cuidada; e, sobretudo, o filme não evidencia seu sexo. Seu comportamento é que chama a atenção, ora

com o dedo na boca, ora com a língua no banco, ora dormindo; sem se prender ao que se passa ao seu redor. Dá uma impressão de inocência, de pureza, de falta de malícia; pode-se pensar na falta de conhecimento e no desinteresse, entretanto, há uma espontaneidade de viver o momento, o instante.

Magdalena (Elsa Ebbesen) é viúva, no entanto, mantém a aliança de casamento em sua mão. Tem um aspecto de ter sido extremamente judiada pela vida, de ter passado por sofrimento e dor. O semblante apresenta-se desgastado, com impressão de senilidade, estando um pouco acima do peso. Pode-se pensar em arrependimento? Pode-se pensar em Maria Madalena? Arrependei dos seus pecados, pois só arrepende-se quem é movido pelo remorso. A resposta das obras e biografias analisadas está justamente no silêncio: um silêncio em busca de respostas. O ser do homem, conforme a perspectiva psicológica e teológica destes autores, está em constante devir pela sua própria natureza existencial, dado que, ao criar o homem à sua imagem e semelhança, Deus o abandonou ao seu arbítrio e ao império que a dúvida – paradoxal – é capaz de instaurar.

Algot Frövik, o sacristão, é alto, tem um rosto sereno, no entanto muito intrigante. É magro e chama atenção pelo seu defeito físico: manco do lado esquerdo, entortando seu pescoço para o mesmo lado. Seu rosto exibe as marcas de muito sofrimento, porém é firme e iluminado, dando a ideia de força, sustentação. Foi aposentado por invalidez devido a um acidente de trabalho; mostra ser uma pessoa sensata e, mesmo tendo sofrido muitas dores, dedicada em sua função na igreja. É muito metódico e disciplinado. Está no religioso? Está tentando ajudar Tomas a dar o salto dialético? Ele passou dores, desespero e angústia, enfrentou tudo e compreendeu.

Knut Aronsson (Kolbjörn Knudsen), o sacristão mais velho, é um senhor de semblante austero, tem corpo mediano e sua expressão é dura; a rigidez faz dele uma pessoa de julgamento. Rigoroso e detalhista, ajuda a recolher e contar o dinheiro das doações, pode

representar o estado ético em seu aspecto mais puro, tem controle das suas funções.

Representa a ortodoxia da igreja, estatal e burocrata.

Fredrik Blom (Olof Thunberg), o organista, está acima do peso; sua estatura é baixa e seu cabelo é curto. Podemos situá-lo no estádio estético sendo que apresenta um aspecto visivelmente cansado, demonstrado em diversas cenas, por exemplo, no episódio em que está atrasado para outras atividades. É imediatista e, sempre preocupado com questões mundanas, olha o tempo todo no relógio. Suas falas com Märta, Tomas e com Algot tem um tom de ironia. Mostra, através da música e da bebida, um lado boêmio e fugaz; o organista vive, pois, em harmonia com a finitude.

As outras personagens, embora tenham importância na construção da obra, são apenas suporte para a trama que se desenvolve ao redor do pastor e do drama, que a todos envolve, no pequeno povoado. Por que as personagens estão permanentemente angustiadas? Por que a necessidade de transcendência entre os estádios? Por que ao homem não compete permanecer em um só estádio, por exemplo, no estádio estético? É um tema recorrente na condição humana buscar uma verdade que seja verdade para si. Iluminação, ascensão e sair do conformismo. Não há uma essência humana dada, universal, mas a busca da constituição da própria essência a partir da condição humana, liberdade ou livre-arbítrio. Em “*Luz de Inverno*”, todos os movimentos das personagens são nesta direção: encontrar alento, se não nessa vida na qual se inserem, na almejada vida eterna, nos braços e no conforto de Deus. Para Kierkegaard, entre o homem e Deus há uma diferença abissal, e o homem apenas pode relacionar-se com Deus através dessa diferença absoluta. O desespero inicia quando o homem se distancia de Deus, criando uma realidade imaginária. É dessa forma que ele se perde no infinito, ao levar uma existência fictícia, e entra em desespero. O desespero do pastor ao ver que Deus privilegia o Cristo e não a ele que prega a palavra divina. Ele é que desejaria, no início do filme, ser consolado, como sugere a imagem do templo, e não consolar. Mas se vê as

voltas com uma realidade na qual precisa reconfortar, em nome de Deus. E assim tem a sua fé testada.

O próprio Bergman, desde menino e também por ter nascido em lar religioso, tem sua fé testada, nos homens e, por conseguinte, em Deus. Em “*Luz de Inverno*”, essa expiação é mais visível em algumas personagens, mesmo nas mais simplórias como o organista, que, à sua maneira, leva uma vida plena, ainda que boemia, sem os conflitos e os compromissos com o estádio último da existência tal qual o classifica Kierkegaard.

3.2.2 - *O filme*.

A obra se inicia com um pastor celebrando um culto e diz:

Nosso Senhor Jesus Cristo estando para ser entregue tomou o pão, deu graças, o partiu e deu aos Seus discípulos dizendo: tomai e comei. Este é o meu corpo que é dado por vós. Fazei isto para celebrar a minha memória. Do mesmo modo, Ele tomou o cálice, deu graças e deu a eles dizendo: tomai e bebei todos vós, Este é o Meu sangue, o sangue da nova e eterna aliança que é derramado por vós para o perdão dos pecados. Fazei isto para celebrar a Minha memória²⁰.

Estas são as palavras proferidas pelo pastor Tomas, reunido com um pouco mais de meia dúzia de fiéis; em meio à igreja singela de uma remota vila sueca afastada no tempo e no espaço. Existe uma verossímil tensão em seu rosto pálido, talvez evidenciando preocupação e receio, o seu conflito religioso, o conflito de sua fé.

²⁰ Fala da personagem *pastor* no filme “*Luz de Inverno*”.

E continua, “agora oremos juntos, assim como Jesus nos ensinou...”. Uma tomada por detrás evidencia a imagem do Cristo na cruz, como se compadecesse com melindrosa situação. “Pai nosso que estais no céu, santificado seja Vosso nome. Venha a nós o Vosso reino, seja feito a Vossa vontade . . .”. Neste momento, a cena apresenta a pequena igreja vista de fora, o bosque disfarçado pela atmosfera enevoada, em volta todo o terreno se conjuga com a neve, o clima apresenta-se frio e úmido. Pode-se fazer uma alusão ao conflito interno e externo do ser, corpo e alma frios em um constante esforço para que o espírito possa alcançar a iluminação.

Sobre a ideia original de filme “*Luz de Inverno*”, pode-se perceber que Bergman entende-a como um processo em que a passagem das questões religiosas para outras mais terrenas exigia dele a ideia de outro cenário, a luz seria diferente, decisiva, levando à ruptura completa:

Através de um Espelho, com o tom emocional exagerado, que encerra, é um filme romântico e coquete, características de que não podemos acusar *Luz de inverno*. Estes dois filmes só têm uma relação se virmos o primeiro como um impulso para chegar ao outro. Nessa altura já eu rejeitava *Através de um espelho* em absoluto, embora o não fizesse em voz alta. . . Nele não há uma única cena filmada à luz do sol. Só filmamos com tempo nublado ou com nevoeiro.

(Bergman, 1996, pp. 259-262)

“*Luz de Inverno*”, filme intenso e rico nos diálogos, foi feito sob a influência do clássico *O diário de um pároco de aldeia* de Bresson²¹. Em relação à singularidade, principalmente na construção da personagem Tomas, o pastor, que vive uma dramática situação pessoal, Bergman busca retratar uma personagem de sofrimento exacerbado, pois,

²¹ Título original: *Journal d'un Curé de Campagne*. Um drama de Robert Bresson, 1950, renomado diretor francês, realizado em 1950. “Indicado e nomeado para assumir a paróquia de Ambricourt, uma comuna francesa na região de Nord-Pas-de-Calais, um jovem padre é recebido com hostilidade pelos seus moradores. Com a saúde consumida por problemas estomacais, ele enfrenta a situação, tendo como auxílio, a veemência e a disposição de um padre do vilarejo vizinho”.

possuidor de fecunda imaginação, a intenção do autor é projetar nesta personagem não só os dramas pessoais que pontificaram sua existência, como a necessidade de superação que cada conflito, em si mesmo, reclama:

Parece-nos tratar-se de uma complexidade de caráter religioso, mas é mais profundo do que isso. Sob o ponto de vista sentimental, o pastor está em vias de morrer. Sua vida se desenrola sem amor, sem quaisquer relações humanas. Seu inferno – porque ele vive realmente no inferno – está no fato de ele ter consciência disso. Com sua mulher ele viveu sob este princípio: Deus é amor e o amor é Deus. (Bergman, 1996, pp. 262-263)

Na produção do filme, advêm os primeiros questionamentos de Bergman inerentes às suas inquietações religiosas. Coloca Cristo como um bom pastor; e se ele não consegue amá-lo, será que teria de odiá-lo? Tudo ocorre ante ao altar, mudando apenas a luz – num momento, o raiar do dia; noutro, o anoitecer. Isto com o intuito de mostrar que não é somente a dor física que acomete Jesus.

É sabido que em Gólgota, Jesus, enquanto é crucificado, diz: “*Pai, perdoa-lhes, porque não sabem o que fazem*” (Lucas 23.34). Suas roupas são divididas entre os soldados que ali estão, os mesmos que lhe imputam desmedida dor física. A placa em hebraico, latim e grego “Rei dos judeus” – (INRI), colocada acima de sua cabeça, dizia qual crime cometeu. Humilhado, exposto ao ridículo, desprezado pela maioria dos que ali se encontrava, Jesus suporta o sofrimento em torno de quatro horas, entretanto, isento de ressentimentos, consegue palavras de misericórdia. Difícil imaginar o que passou Jesus diante de tamanha dor. Mas a dor física não deve ter sido o pior desespero, e sim ter convicção da inépcia dos homens. Jesus era desesperado? Bom tema, possível objeto de exploração de uma tese futura; nesta dissertação, a preocupação pertence ao seguinte plano, conforme ilustram as palavras de Bergman:

Prefiro carregar a minha pesada herança de medo cósmico, a me curvar à vontade de Deus que exige de mim submissão e adoração. É o fim do primeiro ato. . . . Cristo, o mais amado. Não é difícil sofrer quando sabemos que missão é a nossa. O verdadeiro sofrimento é conhecer o mandamento do amor, e ver como os homens no amor se enganam a si próprios e uns aos outros. Como eles profanam o amor. O maior sofrimento de Cristo deve ter sido devido à lucidez que o caracterizou. (Bergman, 1996, pp. 256-257)

O pastor, diante da doença da sua esposa, toma consciência de uma realidade que desconhecia, tornando-o impotente perante a morte do ser amado, levando-o a ver sua realidade se apagar. Uma realidade ilusória que não se sustenta mais, um Deus paternal que se vai. O desespero de Tomas leva-o, em primeiro lugar, a fugir de si mesmo, não aceitando a realidade como é – na relação com o outro, se chega à escolha, um salto possível, mas não antes de sua ironia; que é um comportamento interior, ou seja, uma ação subjetiva. Tomas escolheu ser pastor para agradar seus pais; ele acreditava que esta decisão deixaria sua consciência tranquila. Com o advento do fracasso, decorrente da insatisfação sobre a direção tomada, o pastor – temeroso – se abandona em um movimento convulsivo e trágico. Ao se direcionar à totalidade da existência, a ironia delimita uma antítese entre ser e objeto que, se não permanece em si mesma, promove uma ruptura na aparente dicotomia observada entre interioridade e exterioridade. A dúvida que antecede o ser, na condição de absoluta negatividade, é necessária à sua constituição, pois é ela que determina previamente os passos a serem seguidos por este e suas ações na definição de um sentido à própria existência.

Märta, diante de seu conflito, mantém uma relação irônica e sarcástica com Tomas (cena da carta) e, mesmo na condição estética de sua existência, parece querer ir adiante. A sua relação com Deus também é conflituosa, porém tomar uma decisão é o que move Märta a buscar solução para suas inquietações. Há desespero, pois sua relação consigo própria é tão

conflituosa quanto as relações que todas as esferas reivindicam. Suas experiências pessoais contribuem no sentido de fazê-la avançar mais na existência. Suas doenças e a hesitação de Tomas são possibilidades a fim de que Märta adquira uma consciência própria.

Em um trecho do filme “*Luz de Inverno*”, Tomas lê a carta de Märta, na qual a professora revela seu desespero diante de sua existência; no entanto, apesar de conviver com noções vagas sobre Deus e Jesus Cristo, seu conflito a impulsiona para um movimento de busca e esperança e afirma:

Deus, por que me criou tão eternamente insatisfeita? Tão assustada, tão amarga? Por que devo perceber o quanto sou desgraçada? Por que devo sofrer tanto por minha insignificância? Se há um propósito para o meu sofrimento, então me diga... para que eu possa suportar minha dor sem reclamar. Sou forte. Você me fez tão forte. Tanto em corpo quanto em espírito... mas nunca me deu uma tarefa digna da minha força. Dê um sentido para a minha vida... e eu serei uma escrava obediente²².

Märta, na difícil conversa com o pastor na escola, desabafa: “Todas as vezes que o odiei, transformei o ódio em compaixão”. Muitos indivíduos, diante do desespero, sucumbem antes de vivê-lo intensamente, Kierkegaard, sob o heterônimo *Anti-Climacus*, acreditava que a perdição está neste ponto, em não viver o desespero por inteiro – legitimamente. Assim, o indivíduo se vê no confrontamento íntimo de suas partes finita e infinita que, enredadas, tocam seu desespero e, da mesma forma, sua esperança.

O universal abstrato, enquanto categoria, não explica a existência concreta (*tilværelse*)²³, pois, para Kierkegaard, sabe-se que a existência precede o pensamento, o qual seria uma mera abstração da realidade; a escolha subjetiva é sempre a escolha de si mesmo,

²² Fala da personagem *Märta* em “*Luz de Inverno*”.

²³ Para Kierkegaard, este termo representa a qualidade que cada indivíduo, mediante a tomada de decisões e universalmente, adquire e que define o caráter de sua existência concreta (*Existents*), distinguindo-o, sobretudo, daquilo que a existência particular, em cada um, assume.

sendo que aí reside a crença do filósofo no sentido de que se encontre, a partir das próprias vivências, uma verdade que seja verdade *para si* – o que conduz a uma escolha autêntica. Na personagem do pastor Tomas, o que se vê é o seu desespero e a sua fuga, na tentativa que este empreende em assumir compromissos maiores com a autenticidade.

A partir de um discurso consigo mesmo, o pastor, falando de seus medos e dúvidas a respeito de sua fé e de Deus, não consegue êxito no auxílio ao pescador, que deixa a igreja totalmente mudo. Neste momento, Tomas, que também teme, talvez não queira ver o que está escondido na obscuridade do seu ser, o temor pelo pecado de fugir de si mesmo. O conflito de Jonas, medo e fuga são condições de sua relação consigo próprio. As atrocidades que a condição humana permite ameaçam a segurança do mundo, e o mundo de Jonas é abalado, pois sua fé é conflituosa; o pastor, comungando do mesmo conflito, auxilia o pescador em uma resolução que, envolvendo a dúvida, o lança em um conflito inevitável que envolve, sobretudo, a decisão individual. Citando De Paula (2012) em seu artigo sobre a crise da fé:

Com a morte do pescador Jonas, com suas crises de fé, com seus problemas morais, Thomas ainda deve persistir. Ele, tal como Sísifo da mitologia grega (imagem também usada por Camus) tem que continuar a rolar sua pedra num movimento contínuo. Nesse sentido, ele repetirá os seus gestos dominicalmente e continuará a cumprir suas funções sacerdotais. Há aqui um curioso aspecto acerca da repetição no seu sentido religioso. Kierkegaard explora tal conceito filosoficamente e faz dele um ponto importante da sua reflexão. Se os movimentos estéticos se caracterizam pela busca da novidade e por sempre repelirem qualquer tipo de repetição, a ética parece exigir a repetição e a regularidade. (De Paula, 2012, p. 107)

Tomas, em reflexão, questiona a possibilidade de Deus o ter abandonado. Neste momento, a luz do sol invade a sacristia, em um jogo de escuro e claro. Ao aproximar a câmera da personagem, Bergman e Sven Nykvist, fantasticamente, nos permitem visualizar a

relação da personagem consigo mesma e, talvez, a sua possível decisão, em que o tremor pudesse sacudi-la. A câmera acompanha o ator até a capela-mor e, por um instante, abandona Tomas e se fixa no retábulo, onde aquela imagem, outrora ridícula, começava a fazer sentido. Märta, afastando-se até a parede, permite a entrada do sol por uma janela que ilumina Tomas. A câmera aberta permite ver, do outro lado, a pia batismal, em que a figura da morte com o tabuleiro de xadrez debaixo do braço puxa um cavalo, ao mesmo tempo que a carroça se destaca – morte e renascimento, o segundo nascimento no altar –; enfim, a opção de se transpor para vida, a eternidade, ou assumi-la finita. Neste momento, Magdalena irrompe no cenário e, com voz sofrida, a qual mais podemos relacionar com arrependimento do que com consternação, anuncia o suicídio de Jonas. Isso faz com que Tomas se volte para suas funções clericais, deixando Märta sozinha e partindo até o local do suicídio. O diálogo com Märta, que poderia significar uma tomada de consciência, ou seja, uma escolha de Tomas, revela a condição irônica que o cumprimento da função ética, necessariamente, pressupõe.

Na cena da escola, logo após a volta do local do suicídio de Jonas, uma conversa muito intensa é ocasionada. Märta, tentando agradá-lo, doa-se por completo, e Tomas, não podendo mais ficar calado, desconta toda sua frustração na professora. É rude e tenta afastá-la de toda forma, o que é suficiente para que ela fale de suas dúvidas a respeito da relação – reclama de sua hostilidade para com ela. A professora, humildemente, com postura contraída e encolhida, tenta de toda maneira obter respostas, porém escuta dele que quer ficar sozinho. Ele foge de qualquer reflexão concernente, apenas deseja se consumir em seu movimento egoístico. O pastor tem dificuldade para cumprir seu propósito, pois Märta, aflita, ao perceber sua estratégia, inicia profunda acusação baseada em forte ressentimento contra ele. Ela fala sobre o medo de Tomas, da sua raiva de tudo, inclusive dele mesmo, e da insatisfação para com a vida; instiga-o a tomar uma decisão sobre os dois. Märta quer avançar, mas o pastor dissimula a conversa, pois sua intenção é não magoá-la. Não satisfeita, Märta força a verdade

e Tomas toma a decisão de contá-la. Sua postura é de arrogância, de prepotência, sem rodeios despeja-lhe inúmeros motivos por não querê-la, para não deseja-la. Está cansado dos castiçais e das toalhas que preenchem a vida da professora, juntamente com todas as trivialidades com que ela insiste em pressioná-lo por meio de preocupações, as quais seriam incômodas e um peso à vida do pastor. A sua absorção excessiva, a visão limitada, as mãos inábeis, a ansiedade, as suas demonstrações tímidas de afeto – tudo nela lhe incomoda; suas regras menstruais, seus problemas digestivos e seus eczemas causam-lhe nojo. Não a deseja, definitivamente não a ama, pois o amor é todo direcionado para a esposa morta e ele, portanto, também acredita que está morto. No final da conversa, não suportando ouvir as verdades, ele a ameaça com fúria, sai e, diante da porta, hesita, convidando-a para acompanhá-lo em Frostnäs e dizendo que será amável. O que faz com que Tomas hesite? Qual é o sentido desta relação? Talvez, ao hesitar, tivesse um momento de reflexão ou medo de que a sua existência sem Märta poderia ser ainda mais terrível. Em uma citação de De Paula (2012), Tomas: “não parece conseguir tal repetição no âmbito religioso e, por isso, vive a angústia, o desespero e seus gestos são mecanicamente planejados” (p 107).

O pastor atenta à professora Märta, que sempre gostara dele.

O inverno, o silêncio e a solidão em que ambos vivem, um desejo mútuo de contato, tudo isso os leva a unirem-se. . . . Com lucidez, Märta nota afinal que na relação deles não há amor. Mas persiste. Este homem é sua missão na vida. (Bergman, 1996, pp. 263-266)

Märta e Tomas chegam a Frostnäs para o culto final e ali percebem, depois daquele ríspido diálogo, que a paz prevaleceu entre ambos.

Na Igreja, Algot, como um espelho, discorre sobre o tema do abandono. De todo o sofrimento de Jesus, talvez o que mais o tenha afetado foi a solidão, a sensação de abandono do Pai. Neste instante, Tomas se coloca, na relação com Jesus, em igualdade; não mais

desprezando-o, parece que ele comprehende a dor e o sofrimento de Jesus. “Meu Deus, Meu Deus, por que me abandonou?” (Bergman, 1996, p. 268). Em Bergman, podemos fazer uma alusão da sua crença de criança, em que Jesus era tido como um intruso, agora, talvez pela compaixão, ele nos mostra, a partir de Tomas, a resolução do antigo conflito. Jesus Cristo, neste momento para Tomas, teve uma razão de ser. Entendeu que o seu sofrimento foi comungado igualmente por Jesus. “A noite cai sobre Frostnäs e sobre Golgota. Algot Frövik entendeu isso e naquele breve instante Tomas aprendeu também o que é a comunhão enigmática que todo o sofrimento origina” (Bergman, 1996, pp. 268-269). Pela primeira vez, Tomas decide – por si mesmo – realizar o culto, contando apenas com Märta; pois, conforme Bergman, pode ser que isto traga-lhe de volta a sua fé perdida, propiciando a coragem suficiente para mostrar um pouco de ternura.

Se uma pessoa é crente, pode dizer que Deus fala com ela. Se, pelo contrário, somos estranhos a qualquer concepção divina, podemos dizer que Märta Lundberg e Algot Frövik são dois seres humanos que levantam seu próximo de uma queda que conduz à morte. (Bergman, 1996, p. 269)

Kierkegaard aponta que o arrependimento seria o último momento do estado ético (Le Blanc, 2003). Pode-se notar que Tomas ainda não existe no estágio religioso pleno e sua relação, de forma mecânica, parece não querer ir adiante, pois a repetição é, da mesma forma, mecânica. Tomas, em seu desespero, limita-se a fingir cinicamente e aceita ironicamente a existência ética, na qual já não acredita mais. Para Kierkegaard, o objeto da fé cristã é a realidade de Deus enquanto existência humana e temporal em Jesus Cristo.

Tomas, portanto, poderia ter compreendido o sentido do silêncio, o silêncio necessário para que a relação aconteça: o silêncio de Deus. E que poderia, após um possível salto, relacionar-se consigo mesmo e, através do Espírito Santo, relacionar-se com Deus. E os sinos,

que tocam ao longe, aliviados de tanto esforço, podem anunciar mais uma vez a repetição que, pronunciada no silêncio inquietante, proporciona, enfim, o provável salto religioso ao indivíduo atento.

Na verdade, o silêncio significa uma tomada de decisão, em que a angústia é este tempo silencioso, para que se consiga, no subjetivo, avançar na estrada da vida. A trilogia, assim, pode ser entendida como “trilogia da angústia”; Bergman, por meio das personagens do filme e na sua representação do subjetivo e suas relações – como Kierkegaard –, proporciona, no silêncio da angústia, a condição do movimento na vida.

O filme se passa em um dia apenas, e as relações se repetem e refletem a situação de vida, principalmente, de Tomas, Märta, Jonas, Karin, Algot, Knut e a criança. A criança, nesse caso, representa o início de tudo e também o almejado fim de amor incondicional e pleno na sua inocência. O amor que tudo pode, o amor e a compaixão durante as estações da vida. O filme revela as relações possíveis e coloca o ser, enquanto subjetividade, diante da escolha. Na introdução da obra *A Repetição*²⁴, José Miranda Justo reflete:

Podemos assim compreender também – no conjunto da produção de Kierkegaard – o papel igualmente heurístico, porque afinal igualmente dialógico e experimentante, da produção pseudonímica. Sintetizando o processo que temos vindo a caracterizar, dir-se-á então que a repetição é o mecanismo lento de acumulação quantitativa que permite em certo momento, pela eficácia reconfiguradora/reorientadora da experiência do singular – designadamente na relação dialógica –, a transfiguração qualitativa que merece o nome de constituição do “sentido”. (Kierkegaard, 2009, p. 17)

²⁴ O conceito de repetição se refere ao mecanismo de acumulação quantitativa que permite, estritamente a partir da experiência do singular, uma transformação em termos de qualidade que vai receber, em Kierkegaard, a denominação de sentido ou significado.

É assim que, no filme, a luz fria do inverno cede lugar a uma repetição, até que, com o outono, as folhas e flores da primavera-verão voltem a cair, convidando novamente à reflexão invernal – infernal –, às dúvidas e ao silêncio.

Mais importante do que classificar as personagens nos estádios e interestádios é entender o processo de angústia e desespero a que estão submetidas. A origem do desespero kierkegaardiano está na imaginação, assim como a possibilidade de superar esse desespero através da reunião com Deus. Para Kierkegaard, o homem é feito de um duplo movimento, um em direção ao finito, caracterizado pela morte, e outro em direção ao infinito, que é a vida eterna almejada pelo cristão, único ser que pode superar a morte.

É nessa trama que se pode vislumbrar, à luz de Kierkegaard, como essas personagens se relacionam consigo mesmas, com o outro e com Deus. Presas aos estádios estético, ético e religioso, equilibrando-se nos interestádios, elas são reveladoras da busca incessante do equilíbrio que liberta. A luz de inverno é também passagem para a luz clara de verão e as colheitas da primavera.

Considerações finais:

A preocupação existencial acerca do sentido da vida, de uma busca de significados mais profundos para o existir do homem, é uma constante nas obras de Kierkegaard e Bergman. O cineasta se inspirou, entre outras situações, nos estudos do filósofo dinamarquês a fim de daí extrair o moto principal de suas personagens, figuras angustiadas que não suportam a fugacidade em que transcorrem as suas vidas. O anseio de transcendência, que permeia suas vidas angustiantes, delimita a necessidade de transitar de um estádio a outro, pois, sem a progressão intermitente do que Kierkegaard, em “*Estádios no caminho da vida*”, denomina de esferas existenciais, o ser do homem empobrece-se e perde nos termos de uma determinação que só a ele compete, independentemente da esfera familiar, civil ou política.

Ao estabelecer uma analogia entre esses dois autores, este trabalho buscou se centrar em temáticas presentes nos livros de Kierkegaard, em especial “*Temor e Tremor*”, e nos filmes de Bergman, especificamente “*Luz de Inverno*”: a opção, a decisão ou a escolha, que nunca deixam de acompanhar os atos humanos, estão na base do questionamento que todos fazem acerca do sentido da própria existência, ou seja, o próprio questionar-se já é uma forma de posicionamento diante do mundo, uma forma de o sujeito situar-se diante de si mesmo, dos outros e, quem sabe, de Deus.

Bergman transpõe para a tela o mesmo desafio enquanto cineasta e levou para essa trama a mesma angústia. São essas personagens, seus profundos silêncios, seus temores, o que, aqui, procuramos retratar sem perder de vista de que se trata de obras austeras de inverno. Da mesma forma, Kierkegaard se serviu do estético para realçar o drama existencial de seus pseudônimos, personagens e heterônimos, que, angustiados tal e qual, se veem diante de um dilema – este, por sua vez, só encontra uma necessária resolução mediante a transição

que os estádios, dispostos hierarquicamente, permitem vislumbrar. É assim que Kierkegaard explora a esfera através da qual comunica a angústia de seus heterônimos/pseudônimos, pois o estético se presta unicamente a expressar o que o nível mais elevado, o religioso, não permite, graças à incomunicabilidade que o caracteriza intrinsecamente, revelar mediante a articulação das palavras que compõem a linguagem – reside aí, portanto, o interessante contraponto que o silêncio bergmaniano/kierkegaardiano estabelece.

Uma simples palavra ainda. É evidente que não posso dar da minha obra de escritor uma explicação integral, quero dizer, no caráter estritamente íntimo e pessoal em que a tenho. Por um lado, não posso assim tornar pública a minha relação com Deus: tal relação é, efetivamente, nem mais nem menos que a vida interior se encontra em cada homem, despida de todo o caráter oficial, como a obrigação de pô-la em evidencia, ou poderia invocá-la para dela impor a alguém o que unicamente diz respeito à minha pessoa privada e que, a meus olhos, é, contudo de grande importância para explicar a minha personalidade de autor.

(Kierkegaard, 1986b, p. 24)

Não importa se fazemos igual, ou não, se imitamos ou não, se repetimos o que já foi vivido, ou se a vida de outra pessoa oferece exemplo. Não importa. Assim como Kierkegaard e Bergman, por intermédio de seus heterônimos/personagens, mesmo que tenham oferecido ao mundo suas experiências únicas, que suas vidas puderam espelhar, o que importa realmente é o que a cada um compete fazer, a escolha de seu próprio caminho, a decisão de escolher a si mesmo. Como uma mancha de café que, derramado na folha de um livro aberto, desmancha a brancura das ideias, proporcionando uma confusão das palavras que, a partir do vazio que resta, direciona o indivíduo para uma experiência única; cada mancha é criada singularmente, é esparramada e, sem sabermos repeti-la, se mistura às letras outrora comprehensíveis. A verdade, como a mancha, apenas é criada na existência se pensarmos no

singular, não é possível encontrá-la nos sistemas, nem nas sínteses universais e, muito menos, na exterioridade; cada um, no seu subjetivo e a partir de sua experiência íntima, poderia, como a mancha de café comprometedora, criar uma marca, fazer para si o seu próprio sentido. Ao investir na subjetividade, o anseio que caracteriza filósofos como Kierkegaard impede que se recaia na “medida humana de todas as coisas”, uma vez que a condição singular a permeia a existência de cada qual é, assim, universalizada a partir de sua própria disposição metodológica e – por que não dizer – ontológica.

A vida é assim, em cada escolha se faz uma marca no tempo e na eternidade. Isto reflete o acúmulo de todas as escolhas, de todas as decisões que fazem do ser um ser único. Bergman lutou contra os seus “demônios” tenazmente; o caos, o medo, a raiva e o rancor, entre outros, seriam alguns deles. No final da vida, esvaziamos o que acumulamos em pequenas vidas adjacentes, desfazemos de coisas que não mais nos preenchem e procuramos um lugar real e aconchegante, um lugar mais verdadeiro para irmos em paz. Este lugar, para Bergman, foi a ilha de Fårö.

Em obras como “*Temor e Tremor*” e “*Luz de Inverno*” o que se observa, essencialmente, é a luta constante que os homens empreendem em busca do sentido de suas próprias vivências, o significado profundo que só a existência, em seu aspecto estritamente singular, pode conferir a partir da crucial decisão que – residindo no imo – cada um toma; é o que o abismo, rasgado pelas múltiplas possibilidades do ser, contempla: a *vertigem* de sua angustiante liberdade – em todos os aspectos – paradoxal. Personagens como o pastor Tomas, Marta, Jonas e Algot, assim como *Johannes de Silentio*, Abraão, Sara e Isaac constituem o extenso painel sobre o qual os respectivos autores expõem os dilemas da existência em todas as suas dramáticas tonalidades – não é outra a conclusão a que se pode chegar quando a compulsão mecânica que guia o pastor Tomas, a exemplo da repetição kierkegaardiana, é verificada sempre uma vez mais; um exemplo, dentre tantos outros, do que está por trás do

tratamento estético que ambos, Bergman e Kierkegaard, conferem a seus caracteres, ou seja, uma angústia que os impele a transcender o vazio profundo que a existência individual – por si só – não basta para explicar e que constitui, como tal, a mola mestra de sua própria transcendência.

Referências

Almeida, J. M. & Valls, A. L.M. (2007). *Kierkegaard*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.

Almeida, J. F. (1969). *A bíblia sagrada*. Almeida, Revista e Atualizada. (1969) São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil.

Bergman, E. I. (1988). *Lanterna mágica*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara.

_____. (1996). *Imagens*. São Paulo: Martins Fontes.

Björkman, S. (1977). *O cinema segundo Bergman, entrevistas concedidas a Stig Björkman, Torsten Manns & Jonas Sima*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

Ekelund, A.(Produtor), Bergman, I. (Diretor). (1961). *Ingmar Bergman. Através de um espelho*. [filme]. Suécia: Svensk Filmindustri. Edição Brasileira: Versátil Home Vídeo.

Ekelund, A.(Produtor), Bergman, I. (Diretor). (1962). In: *Ingmar Bergman. Luz de inverno*. [filme]. Suécia: Svensk Filmindustri. Edição Brasileira: Versátil Home Vídeo.

Ekelund, A.(Produtor), Bergman, I. (Diretor). (1963). In: *Ingmar Bergman. O silêncio*. [filme]. Suécia: Svensk Filmindustri. Edição Brasileira: Versátil Home Vídeo.

Freitas, L. G. O. de. (2010). *Kierkegaard e Bergman: autores éticos*. Dissertação de Mestrado Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo. recuperado de: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=186249, em 2010. São Paulo.

Gouvêa, R. Q. (2002) *A palavra e o silêncio, Kierkegaard e a relação dialética entre razão e a fé em Temor e tremor*. São Paulo: Editora Alfarrábio.

_____. (2006). *Paixão pelo paradoxo, uma introdução a Kierkegaard*. São Paulo: Fonte Editorial.

Kierkegaard, S. A. (1978). *Kierkegaard's journals and papers*. ed. & trans. Howard & Edna Hong. Bloomington: Indiana University Press.

_____. (1986). *Desespero a doença mortal*. Porto: Rés-Editora.

_____. (1986b) *Ponto de vista explicativo da minha obra como escritor*. Lisboa: Edições 70.

_____. (1988). *Diário de um sedutor*. São Paulo: Ed. Nova Fronteira.

- _____. (2003). *É preciso duvidar de tudo*. São Paulo: Ed. Martins Fontes.
- _____. (2003a). *The soul of Kierkegaard – selections from his journal*. ed. & introd. Alexander Dru. Mineola, New York: Dover Publications.
- _____. (2009). *A repetição*. Lisboa: Relógio D'água Editores.
- _____. (2009 b). *Postscriptum no científico y definitivo a migajas filosóficas*. México: Universidad Iberoamericana.
- _____. (2009c). *Temor e tremor*. Lisboa: Relógio D'Água Editores.
- _____. (2010). *O conceito de angústia*. Petrópolis: Vozes; São Paulo: Editora Universitária São Francisco.
- _____. (2011). *Los primeros diarios, volumen I, 1834-1837*. México: Universidad Iberoamericana.
- _____. (2011a). *Diapsalmata – dos papéis de A (1ª parte de Ou/Ou, um fragmento de vida)*, Ed. Victor Eremita. Lisboa: Assírio e Alvim.

Le Blanc, C. (2003). *Kierkegaard, figuras do saber*. São Paulo: Estação Liberdade.

Lopes, C. A. M. (1988). *O planeta Bergman*. Belo Horizonte: Oficina de Livros.

Ludgren, P. A. (Diretor), Ekelund, A. (Produtor). (1956). *Ingmar Bergman. O sétimo selo*. [filme]. Suécia: ABS Svensk Filmindustri. Versão Restaurada e Remasterizada por Versátil Home Video. São Paulo.

Mesnard, P. (1986). *Kierkegaard*. Lisboa: Edições 70.

Nyrerod, M. (Direção). (2006). *A ilha de Bergman*. [Documentário]. Suécia. Sveriges Television: Edição Brasileira encomendada pela Versátil Home Vídeo.

Paula, M. G. (2012/ jan-jun). A crise de fé como ponto fundamental do filosofar: Bergman e Bresson. In: *Interações – Cultura e Comunidade*. Vol. 7, n. 11. (pp. 99-111). recuperado de: <http://200.233.146.122:81/revistadigital/index.php/revistainteracoes/article/view/432>, em 2102. Uberlândia – MG.

Steene, B. (2005). *Ingmar Bergman, a reference guide*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

Ullmann, L. (1976). *Mutações*. São Paulo: Círculo do livro.

Valls, Á. L. M.(2004). *Do desespero silencioso ao elogio do amor desinteressado, aforismos, novelas e discursos de Søren Kierkegaard.* (Organizador, tradutor e apresentador). Porto Alegre: Escritos.