

A fé que oprime em Ingmar Bergman: Considerações a partir de “Luz de Inverno” e “O Sétimo Selo”

José da Cruz Lopes Marques*

RESUMO

O presente artigo tenciona propor um diálogo entre teologia e cinema, tendo como fio condutor a temática da fé e suas possíveis relações à luz da doutrina cristã. Para este fim, a discussão será conduzida a partir de dois filmes que aprofundam a problemática da fé. A visão de uma fé que oprime, angustia e desespera em virtude de seu caráter paradoxal e absurdo será discutida a partir dos filmes *Luz de inverno* e *O sétimo selo* do cineasta sueco Ingmar Bergman. Eventualmente, recorreremos a categorias da filosofia kierkegaardiana a fim de lançar luz ao entendimento apresentado por Bergman nos filme supracitados.

Palavras-chave: Cinema; Bergman; Teologia; Fé; Dilemas existenciais.

The Faith that oppresses in Ingmar Bergman: Considerations from “Winter Light and the “Seventh Seal”

ABSTRACT

The present article intends to propose a dialogue between theology and cinema, having the theme of faith as a guiding thread and its possible relationship within the light of Christian doctrine. To this end, the discussion will be conducted on two films that deepen the problematic of the faith. The vision of a faith that oppresses, distresses and despairs by virtue of its paradoxical and absurd character will be discussed from the films *Winter Light* and *The Seventh Seal* of the Swedish filmmaker Ingmar Bergman. Eventually, we will resort to categories of Kierkega-

* Graduado em teologia, graduado, mestre e doutorando em filosofia pela Universidade Federal do Ceará (UFC). Professor de filosofia e Teologia Contemporânea da Faculdade Batista do Cariri (FBC). Contato: markvani18@yahoo.com.br. Endereço do Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5969708571997536>

ardian philosophy in order to shed light on Bergman's understanding in the above-mentioned films.

Keywords: Cinema; Bergman; Theology; Faith; Existential Dilemmas

Considerações iniciais

O diálogo entre religião e cinema também tem sido frequente. Sendo o cinema uma forma de expressão da realidade e do mundo é de se esperar que ele se ocupe do homem em todas as suas dimensões, inclusive, a religiosa, fato que tem ocorrido. Carl Dreyer¹, Robert Bresson², Gabriel Axel³, Godard⁴, Buñuel⁵, Passolini⁶ e Andrei Tarkovski⁷ são apenas alguns exemplos de cineastas que levaram as problemáticas religiosas para as telas. Exemplos mais recentes desse empreendimento podem ser visto em *A paixão de Cristo*, sucesso de bilheteria dirigido pelo também ator Mel Gibson, *Noé* de Darren Aronofsky e o apologético *Deus não está morto* dirigido por Harold Cronk. O fato é que o diálogo entre cinema e religião sempre tem sido bastante frutífero. Seja em caráter laudatório ou crítico, a linguagem cinematográfica é uma das principais formas de expressão da dimensão religiosa presente no homem.

O sueco Ingmar Bergman foi, sem dúvida, um dos cineastas que deu uma atenção especial às temáticas religiosas. Em suas produções, ele analisa de modo profundo as tensões que brotam da relação entre o homem e Deus. Questões como o sentido da vida, o lugar da experiência religiosa, a dimensão sofrível e angustiante da fé e o desespero do homem frente à iminência da morte marcam visivelmente a sua filmografia. A verdade é que o próprio Bergman acreditava que toda arte dramática que não se preocupa com as relações entre o homem e Deus é desprovida de interesse. Para ele, o caminho que o homem percorre em sua busca pelo Divino constitui-se no grande drama da existência humana.

Diante do exposto, o presente trabalho procura explicitar o conceito de fé e suas diferentes relações desenvolvido por Bergman nos filmes

¹ *Ordet*.

² *Diário de um padre*.

³ *A festa de Babette*.

⁴ *Je vous salue Marie*.

⁵ *Viridiana*.

⁶ *O evangelho segundo São Mateus*.

⁷ *O sacrifício*.

“*O sétimo selo*” e “*Luz de inverno*”. De modo específico, ver-se-á o entendimento da fé enquanto uma experiência opressiva apresentado pelo cineasta nórdico através de suas personagens.

A fé enquanto experiência dolorosa

O problema do sofrimento é uma questão teológico-filosófica sobremodo complexa. Ele não está restrito apenas a sua dimensão física. Conforme destaca Vergely (2000, p. 49), a experiência sofrível é marcada por um “sentido metafísico em nome da capacidade que é a sua de compensar por seu não-ser um *déficit* ontológico primordial inerente à condição humana”. Este estatuto metafísico, obviamente, é um convite bastante sedutor para o estabelecimento de um diálogo entre o sofrimento e a fé. Como será visto, em Bergman, estas duas categorias apontam, cada ao seu modo, para a ausência e necessidade que marca a experiência humana.

“A fé é uma aflição dolorosa. É como alguém que está no escuro e que não sai quando chamamos” (BERGMAN, 1956). Esse é o conceito de fé apresentado pelo cavaleiro Antonius Blok em *O sétimo selo*. Essa dimensão dolorosa da fé é inerente à doutrina cristã de acordo com a análise de Bergman. Ela pode ser vista de forma bastante contundente tanto em *O sétimo selo* quanto em *Luz de inverno*. Há, inclusive, um elemento comum aos dois filmes que expressa essa dimensão plangente da fé. Trata-se da imagem do Cristo crucificado e ensanguentado. Através de frequentes *close-ups* nessa imagem, o cineasta sueco traduz a própria ideia do sofrimento. Na figura explorada pelo cineasta, destaca-se a postura cabisbaixa do Cristo, sua boca aberta em um misto de pavor e desespero, os pregos traspassando-lhe as mãos, a ênfase quase exagerada na coroa de espinhos, seu corpo respingado pelo sangue e as costelas expostas, indicando claramente a dificuldade de respiração do Cristo agonizante e a iminente morte por asfixia. É impossível olhar para essa imagem e não ser tocado pela aflição do Filho de Deus, sem contemplar a angustiante aflição que paira em seu olhar. No fundo o que Bergman deseja transmitir ao focalizar essa figura é a dimensão dolorosa da fé cristã. O Cristo entregue aos tormentos do martírio é o argumento que o autor de *Morangos silvestres* emprega para confirmar sua ideia. É como se ele quisesse demonstrar que o sofrimento está na

própria gênese do cristianismo. Não sem razão, é essa imagem entregue à agonia da morte que serve de cenário nas prédicas do pastor Tomas⁸ Ericsson em *Luz de inverno*.

Além da imagem do Cristo crucificado, Bergman explora a dimensão dolorosa da fé através da cena da eucaristia apresentada no início de *Luz de inverno*. O aspecto festivo e comemorativo desse rito cristão é completamente eliminado pelo cineasta sueco. Tudo na cena é trabalhado de forma a enfatizar a dimensão plangente da fé cristã. O olhar sério e atormentado e as sentenças repetitivas do pastor, os cânticos que ecoam em sua solenidade quase sepulcral, a opacidade sombria da capela, a expressão angustiada dos fiéis ao comungarem, até mesmo o pão com a efígie do Cristo crucificado, serve para expressar esse conceito de fé. Na verdade, todos os fiéis participam dessa cerimônia como se estivessem fazendo memória de algo extremamente doloroso. Os irmãos participam do “corpo de Cristo” em uma expressão da mais profunda tristeza. Nenhum sorriso, nenhuma expressão de contentamento e felicidade, nem mesmo um ar de tranquilidade podem ser encontrados durante a cena. Para o cineasta, o *Ágape* cristão, carrega em si a própria simbologia do sofrimento. No trecho de uma carta Marta Lundberg define a fé do pastor Tomas como “obscura e neurótica. De certa forma, cruelmente esgotada de emoção, primitiva” (BERGMAN, 1962). Em *Luz de inverno*, até mesmo nas sutilezas, Bergman explora a dimensão dolorosa da fé. No enredo, quase todos os personagens padecem de alguma dor ou enfermidade. A falecida esposa do pastor fora vitimada por um câncer, Jonas Person comete suicídio com um tiro na cabeça, Tomas, juntamente com o tesoureiro Aronsson, sofrem de uma tosse incurável, Marta Lundberg, além de sua expressão atormentada, teve graves feridas nas mãos, o corcunda Algot não consegue dormir à noite com fortes dores nas costas. Em certo sentido, a dor está presente até mesmo em Karin, esposa de Jonas Person, grávida de oito meses. Mesmo nos recursos técnicos o cineasta sueco enfatiza a dimensão lúgubre e angustiante da fé cristã. Conforme a pertinente descrição de Ferreira sobre *Luz de inverno* (2012, p. 94),

⁸ Tomás é uma possível alusão de Bergman a Tomé, o discípulo de Cristo que tornou-se célebre por duvidar em relação à ressurreição do Mestre.

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.

A fé enquanto uma experiência dolorosa revela o seu lado sacrificial. A fixação no sofrimento conduz à autoflagelação. Bergman explora esse lado sacrificial da fé de forma bastante convincente em *O sétimo selo*. Em uma das cenas mais emblemáticas do filme, a música festiva de uma apresentação circense é sufocada pelo cântico sacro e pelos gritos apavorantes da procissão de fiéis, a qual, temendo a punição eminente da Peste, participa do cortejo penitencial. Nesta cena, a alegria é substituída pelo choro, a diversão transmuta-se na mais penetrante inquietação, os corpos que são expostos e são instrumentos de prazer estético na apresentação teatral, são mutilados e transformados em instrumentos de dor na peregrinação sacra. Nesta cena dantesca, como se estivessem refazendo o caminho de Cristo rumo ao Gólgota, as pessoas carregam pesadas cruzes, trajam vestes negras, caminham com coroas de espinhos na cabeça, chicoteiam os seus próprios corpos e os corpos uns dos outros, até mesmo as crianças participam dessa ascese rigorosa. Ajoelhados, os fiéis levantam as mãos para o céu como se estivessem oferecendo a sua dor como um sacrifício sangrento a Deus. De fato, o tom sacrificial dessa peregrinação pode ser visto no monge que, a exemplo dos sacerdotes do Antigo Testamento, leva um turíbulo cheio de incenso. Enquanto isso, os atores olham atônicos, já sem aquela alegria que marcava a sua encenação. O sorriso deles é substituído por uma profunda perturbação. Para esses fiéis, portanto, a mortificação do corpo é o único meio de purificação. Em outras palavras, a única demonstração genuína de fé.

Para se entender como Bergman explora a dimensão dolorosa da fé, um último exemplo pode ser aludido. Trata-se do diálogo entre o escudeiro Jons e um pintor sacro em *O sétimo selo*. Em um dos trechos da conversa, o pintor afirma para o escudeiro que “um crânio é mais interessante do que uma mulher nua”. O que Bergman deseja transmitir com essa expressão proverbial é que o cristão, em virtude de sua fé, é mais atraído pelo sofrimento do que pelo prazer. Aqui, obviamente, o diretor sueco discordaria em gênero número e grau de C. S. Lewis quando define Deus como hedonista e, como tal, o criador do prazer (LEWIS). O cineasta emprega a figura do crânio como simbologia da morte e o órgão genital feminino como símbolo da vida. Com isso ele deseja transmitir que o cristão valoriza mais a morte, uma vez que ela é o meio para alcançar a vida eterna, do que a vida em sua dimensão mundana. A fé desperta nesse cristão uma verdadeira fixação pelo lado doloroso da existência, de modo que ele não pode conceber a sua vida sem a necessidade do sofrimento. É como se o sentido para a vida estivesse na própria experiência da dor. Dessa forma, nessa passagem, Bergman opera uma cisão radical entre o prazer e a fé. Ser cristão significa entregar-se a uma fé totalmente desprovida do prazer sensível. Paradoxalmente, a viagem rumo à felicidade só pode ser realizada por meio de uma via dolorosa. Neste ponto, o autor de *Morangos silvestres* ampara-se na compreensão kierkegaardiana da fé. Apesar de sua perspectiva ser bem distinta da de Bergman, o filósofo dinamarquês já declarara em seu clássico *Temor e tremor* que “o cavaleiro da fé “encontra a paz e a consolação no seio da dor” (KIERKEGAARD, 1975, p. 277). A fé exige um movimento radical, por isso, o sofrimento lhe é inerente.

Na ótica bergmaniana, a resignação infinita associada a uma fé sofrível tem como consequência o aniquilamento da vontade do fiel. Essa mortificação da dimensão volitiva é fundamental para a aceitação passiva do sofrimento que decorre da fé. Na procissão de *O sétimo selo*, mesmo apavorados pela iminência do julgamento divino, os fiéis parecem aceitar passivamente a tortura imposta aos seus corpos. Uma das devotas chega a esboçar um sorriso, como se a sua autoflagelação lhe causasse algum tipo de contentamento. Na verdade, esse angustiado contentamento é uma espécie de entrega ao sofrimento, em virtude do aniquilamento da vontade causado pela fé. O sofrimento existe, mas

não parece existir qualquer vontade que possa contrariá-lo. É como se a resignação minasse qualquer resistência a ele, restando ao fiel apenas a entrega à sua tragédia existencial.

O paradoxo como essência da fé

"A fé não se constitui num impulso de ordem estética; é de outra ordem muito mais elevada, justamente porque pressupõe a resignação. Não é o instinto imediato do coração, mas o paradoxo da vida" (KIERKEGAARD, **Temor e tremor**).

Em termos filosóficos, Kierkegaard é célebre em sua análise da dimensão paradoxal da fé. Para ele, a fé cristã só pode ser definida em sua relação com o paradoxo, sendo a encarnação de Cristo, a entrada do eterno no tempo, a expressão do paradoxo absoluto. No cinema, o encontro mais frutífero com a dimensão paradoxal da fé cabe a Ingmar Bergman. O cineasta sueco explora o paradoxo da fé de várias formas e em muitas de suas obras. Em *O sétimo selo*, por exemplo, a fé é algo do qual o homem tenta se libertar, mas, ao mesmo tempo, ele deseja ter essa paixão dentro de si. Esse paradoxo pode ser comprovado pelo questionamento feito por Antonius Blok à morte. Do alto de sua aflição, o cavaleiro pergunta:

Como teremos fé se falta esta fé dentro de nós? O que acontecerá com aqueles que não a tem e não querem tê-la? Por que não posso tirar Deus de dentro de mim? Por que Ele vive em mim de uma forma humilhante, apesar de amaldiçoá-lo e tentar tirá-lo do meu coração? Porque, apesar dele ser uma falsa realidade, eu não consigo ficar livre? (BERGMAN, 1956).

O homem tenta abandonar a fé, mas não consegue libertar-se dela porque, no fundo, a possibilidade da fé é algo que exerce algum fascínio sobre ele. Ele rejeita essa paixão, mas gostaria de ser invadido por ela. Ele deseja projetar-se através da fé, mas, ao se deparar com a incognoscibilidade desse movimento, procura fugir da projeção. Quando a fé se dirige ao incognoscível o homem se depara com o absurdo e percebe a carência de sentido em sua vida. Neste ponto específico, o diretor nórdico concordaria com Kierkegaard (2005). O filósofo dinamarquês já falara do escândalo em termos de um padecimento da razão ao ser

confrontada pelo paradoxo da fé. De fato, o homem racional gostaria de atingir alguma cognoscibilidade por meio fé. Ele está, portanto, perdido entre as extremidades desse paradoxo existencial. Diante disso, a exemplo do que acontece ao cavaleiro Antonius Blok, resta-lhe apenas uma melancolia opressiva que o leva a buscar a fé em alguns momentos e, em outros, rejeitá-la com todas as suas forças. O percurso dramático que envolve o cavaleiro expressa de forma bastante clara esse paradoxo. Mesmo negando a fé, Antonius Blok não deixa de fazer suas orações. Curiosamente, ele começa buscando explicações para as suas dúvidas em uma igreja e indaga a uma suposta bruxa sobre o paradeiro do demônio para que este possa dizer-lhe onde encontrar Deus. Além disso, ele reprova as críticas feitas por seu escudeiro Jons a fé que supostamente rejeita.

Em *Luz de inverno* Bergman volta a analisar a fé enquanto uma experiência paradoxal. Em primeiro lugar, o paradoxo é explorado por meio da personagem Marta Lundberg. Mesmo não se considerando cristã e afirmando claramente a sua descrença em Deus, ela direciona sua fé a Ele em uma oração onde roga pela cura de suas feridas nas mãos. Neste caso, por conseguinte, o paradoxo consiste em se desejar a fé mesmo quando ela não existe, fato que pode ser comprovado pela solitária e comovente oração feita por Marta Lundberg na igreja de Frostnäs: “Se pelo menos nos sentíssemos seguros e ousássemos demonstrar nosso carinho. Se pelo menos tivéssemos uma verdade para acreditar. Se pelo menos pudéssemos acreditar” (BERGMAN, 1962). A título de comparação, essa personagem e o cavaleiro de *O sétimo selo* se equivalem. A única diferença consiste no fato de que, enquanto Antonius Blok parece buscar a fé que rejeitou em determinado momento de sua existência, Marta busca a fé que nunca foi capaz de encontrá-la verdadeiramente. Com efeito, a essência do paradoxo, a saber, o conflito entre o desejo e o desprezo, parece ser comum aos dois casos. A fé comporta dentro de si a virtude da projeção e a sombra do desconhecido e do absurdo. Pela projeção o homem a deseja e pelo absurdo ele a despreza. Eis porque Bergman define a fé como uma expressão do absurdo existencial.

O grande paradoxo, entretanto, explorado por Bergman em relação à fé encontra-se no terreno da teodiceia. Como seria possível justificar a existência de um Deus Todo-poderoso e Todo-bondoso à luz do sofri-

mento existente no mundo? Um Deus que assiste impassível a destruição de suas criaturas? Em termos filosóficos, Epicuro foi o primeiro e colocar essa problemática. Segundo as palavras do filósofo do jardim,

Deus ou quer impedir os males e não pode, ou pode e não quer, ou não quer e não pode, ou quer e pode. Se quer e não pode é impotente, o que é impossível em Deus. Se pode e não quer é invejoso, o que, do mesmo modo, é contrário a Deus. Se nem quer nem pode é invejoso e impotente, portanto, nem sequer é Deus. Se pode é quer, que é a única coisa compatível com Deus, donde provém esta existência de males? Por que razão é que não os impede? (EPICURO, 1973, p. 28).

Pode-se afirmar que Bergman resgata a concepção epicurista sobre o problema do mal por meio de Antonius Blok e, principalmente, por meio do pastor Tomas Ericsson. Em *O sétimo selo* a questão é colocada de forma implícita. Percebe-se nesse filme a incongruência entre a crença em um Deus bondoso e o sofrimento trazido pela peste bubônica. De fato, a fé parece ser tão absurda que nem mesmo Raval, o porta-voz desse Deus, escapa do sofrimento trazido pelo flagelo bubônico. Antonius Blok, depois de ter combatido na Terra santa em nome da glória de Deus, precisa encarar o sofrimento de uma vida sem sentido e conviver com a ideia apavorante da iminência da morte.

É em *Luz de inverno* que o paradoxo entre a crença em um Deus amoroso e a realidade do sofrimento fica mais evidente. Se há alguém habilitado para compreender a fé, essa pessoa seria o pastor. Contudo, é exatamente por meio desse religioso que Bergman analisa a crise que acomete ao homem ao se deparar com o paradoxo da fé. Em vez de dar um conforto espiritual ao atormentado Jonas Person, ele confessa a sua própria aflição religiosa ao pescador, as dúvidas geradas por uma fé que ele considera absurda. Em um trecho de sua confissão o pastor Tomas afirma:

Quando fui ordenado era totalmente inocente. Então, tudo aconteceu de uma vez. Fui pastor em Lisboa durante a guerra civil na Espanha. Recusava-me a ver o que estava acontecendo, recusava-me a aceitar a realidade. Deus e eu vivíamos em um mundo organizado onde tudo fazia sentido. Tinha fé numa imagem improvável e particular de um Deus paterno. Um Deus que amava a humanidade, a mim acima de tudo. Fazia as minhas preces para um deus-eco que me dava respostas agradáveis e

bênçãos tranquilizadoras. Toda vez que o confrontava com questões reais, percebia que ele se transformava em algo feio e revoltante, um deus-aranha, um monstro. Então, tentei colocá-lo à parte da vida, mantendo a imagem que tenho dele só para mim. A única pessoa a quem mostrei meu Deus foi a minha esposa (BERGMAN, 1962).

Como se vê, por meio da confissão do pastor Tomas, Bergman evidencia o absurdo da fé. Em termos racionais é inconcebível a crença em um Deus amoroso que é capaz de permitir tanto sofrimento no mundo, um Deus que deseja o bem da humanidade e não é capaz de deter a tempestade cruel e impetuosa da guerra, que amava Tomas e tinha levado a sua querida esposa no auge de sua juventude. De fato, com a morte de sua esposa, desvanece a imagem do Deus paternal e o religioso precisa se deparar com a realidade. Ao ser confrontado por essa realidade contraditória e marcada pela crueldade, Tomas busca o seu Deus para encontrar alguma explicação para o absurdo dessa existência dolorosa, algo que possa trazer-lhe algum conforto em meio à aflição. Mas o sacerdote não encontra nenhuma resposta. Ele dirige as suas preces para um deus-eco, pois o Todo-poderoso está confinado ao silêncio absoluto. Nesse instante, o pastor encontra-se em um dilema. Se continuar acreditando em Deus, diante do sofrimento e da calamidade, ele terá que crer em um deus monstruoso, uma espécie de deus-aranha⁹ que mata o seu parceiro depois de satisfazer seus instintos através dele. Como Camus já havia afirmado, se Deus existe, Ele é um monstro. Para não crer nesse Deus monstruoso, Tomas Ericsson precisa negar a sua fé. Ele conserva a imagem do Deus paterno e amoroso só para si, já que ela não se adequa a realidade de um mundo cruel. Outra forma de dizer que o seu Deus, quando confrontado com questões reais, não possui nenhuma utilidade. Para Bergman, por conseguinte, só há algum sentido para um mundo marcado pelo sofrimento a partir da renúncia da fé.

Um lançar-se rumo ao duvidoso

A fé enquanto entrega ao duvidoso é explorada por Bergman em várias cenas de *O sétimo selo*. Três dessas cenas merecem destaque. Em

⁹ Bergman trabalha com o conceito de Deus-aranha em *Através de um espelho*, filme que abre a chamada Trilogia do silêncio. Nessa obra, Karin, uma jovem esquizofrênica tem visões de um deus em forma de aranha.

primeiro lugar, pode ser listada a cena da jovem que é executada sob a acusação de bruxaria. Ao olhar para a agonia dessa jovem em meio às chamas, o escudeiro Jons pergunta ao cavaleiro: "quem cuidará dela? Um anjo, o Diabo, Deus, ou apenas o vazio?" (BERGMAN, 1956). O próprio escudeiro afirma que é o vazio. Atormentado e querendo demonstrar alguma esperança em relação ao futuro, o cavaleiro Antonius Blok luta para não aceitar as palavras do seu escudeiro, mas Jons é insistente em sua tese e afirma: "ela está descobrindo algo: o vazio sob a lua. Estamos impotentes, pois vemos o que ela vê e tememos o mesmo" (BERGMAN, 1956). Por meio dessa cena, Bergman demonstra que não é possível ter qualquer certeza em relação à existência para além de sua fronteira terrena. A morte é um terrível e angustiante salto no nada e a fé não representa nenhuma garantia de que isso será diferente. Seja a fé em Deus, ou em uma criatura demoníaca, no caso da suposta bruxa. Por outro lado, a razão parece dissipar a sombra de qualquer esperança tênue. O instante da morte é apenas a constatação que cerca o fim da existência. Na fé não existe certeza, somente o duvidoso. Esta é a causa da aflição de Antonius Blok e seu escudeiro diante da execução da jovem.

Em segundo lugar, merece destaque a cena em que Raval agoniza ferido pela peste. Em um sofrimento terrível que sobrepuja a mera dor física causada pela moléstia bubônica, o doutor *Mirabilis Celestis* pergunta aos que assistem a sua agonia de morte: "eu vou morrer. O que acontecerá comigo? Pelo menos, confortem-me. Não veem que estou morrendo? Não vão me ajudar?" (BERGMAN, 1956) Ao perceber a iminência da morte, o teólogo depara-se com uma terrível constatação: sua fé não representa nenhuma segurança, nenhuma garantia de que uma existência mais bem-aventurada lhe aguarda. Antonius Blok, Jons, Plog, Jof e Mia contemplam em silêncio a sua aflição e o seu questionamento fica sem resposta. Uma mulher muda, ironicamente uma mulher muda, tenta socorrer Raval com um pouco de água, mas é impedida por Jons. "Não adianta. É tudo em vão", afirma o escudeiro em tom bastante cético. Uma resposta significaria algum tipo de certeza para o teólogo moribundo, algum consolo para a sua alma aflita, algo que contrariaria o conceito de fé enquanto entrega ao duvidoso. No fundo, o que mais assola Raval não é a peste que faz com que o seu corpo se contraia

de dores, e sim a possibilidade de a morte ser a cessação completa da existência, a entrega definitiva ao não-ser. O que ele deseja ouvir daqueles que assistem a sua agonia é que sua morte não representa esse assombroso mergulho no nada, que, ao transpor os portais da morte, uma nova existência lhe espera. O caráter autobiográfico dessa cena é assumido pelo próprio Bergman. Em um comentário sobre o filme, ele afirma: “A ideia de que, se morresse, não existiria mais nada, que havia de passar pela porta escura, que havia alguma coisa que não podia controlar, coordenar, ou prever, foi para mim uma fonte permanente de medo” (BERGMAN, 1996, p. 338).

A terceira cena, na verdade, aparece em vários momentos do filme. Trata-se da partida de xadrez entre Antonius Blok e a morte. O fim de um jogo é sempre algo imprevisível, qualquer vacilo e aquele que era considerado um exímio jogador poderá perdê-lo. É o que acontece em *O sétimo selo*. O cavaleiro, que nunca havia perdido para ninguém, conta a um suposto padre sobre uma jogada com a qual desejava surpreender a sua adversária. De repente, ele descobre que a pessoa a quem ele revelara o seu segredo é a própria morte disfarçada de padre. O jogo vela a surpresa, a incerteza, a imprevisibilidade, a possibilidade. Dessa forma, confiar nele significa entregar-se à própria dúvida que o encerra. Cada jogador domina a sua jogada, mas, ainda que ele procure prever as ações de seu adversário, o final do jogo é sempre indefinido, mesmo em se tratando de uma partida de xadrez. Isso porque as jogadas futuras são imprevisíveis. A estratégia do adversário poderá fazer com que o jogador realize uma jogada totalmente distinta daquela que ele havia planejado. Com a metáfora do jogo Bergman deseja ilustrar o próprio caráter da vida humana baseada na fé. Na fé, assim como no jogo, prevalece a incerteza, quem joga e quem exercita a fé entrega-se constantemente ao duvidoso. No jogo, a única certeza que se tem é que ele vai findar, semelhante ao que acontece em relação à vida. O xeque-mate inexorável vale para o jogo e para vida. Contudo, não há como precisar o que haverá após ele. No jogo, não há como prever quem sairá vitorioso, na vida, não há como conhecer o que sucederá o último e inexorável suspiro. Neste ponto, mais uma vez, o pensamento kierkegaardiano poderia ser invocado para explicitar o conceito bergmaniano de fé. Na sua crítica ao racionalismo hegeliano que confinara tudo à objetividade, o pensador da existência já declarara:

Alguém então que não tinha fé chegou agora um único passo mais próximo da fé? Não, nem um único. Pois a fé não resulta de uma deliberação científica direta, e nem chega diretamente; ao contrário, perde-se nessa objetividade aquela atitude de interesse infinito, pessoal e apaixonado, que é a condição da fé (KIERKEGAARD, 2013, p. 35).

A fé como a experiência da solidão

“Um cavaleiro da fé não pode de maneira alguma socorrer outro. Ou o indivíduo se transforma em cavaleiro da fé, carregando ele mesmo o paradoxo, ou nunca chegará realmente a sê-lo. Nessas regiões não se pode pensar em ir acompanhado”. (KIERKEGAARD, **Temor e tremor**).

A temática relacionada ao isolamento e a solidão é uma das mais enfatizadas na filmografia bergmaniana, como pode ser observado na conhecida *Trilogia do silêncio*. Tomando *O sétimo selo* e *Luz de inverno* como objeto de análise, percebe-se que o cineasta sueco aborda dois tipos de solidão. O primeiro tipo é a solidão em seu sentido horizontal, o isolamento do homem em relação ao seu semelhante, o segundo tipo, a solidão vertical, refere-se a incomunicabilidade entre o homem e Deus, o silêncio de Deus, para aludir a uma expressão tipicamente bergmaniana. Em Bergman, a separação entre os homens é evidente e, mesmo a despeito da proximidade geográfica, há um isolamento angustiante entre eles. Os homens se contemplam, se tocam e até trocam palavras, mas entre eles paira o abismo silencioso da incomunicabilidade, um sentimento atormentador de estranheza mútua. Em *Através de um espelho*, por exemplo, em um final emblemático, Minus declara “papai falou comigo”, demonstrando a sua alegria por ter conseguido romper o isolamento entre ele e seu pai. Mas, como já foi destacado, essa análise concentrar-se-á em *O sétimo selo* e *Luz de inverno*.

O cavaleiro Antonius Blok é uma boa ilustração para a solidão horizontal. Mesmo estando quase sempre acompanhado, a solidão do cavaleiro é evidente. Ele ouve as vozes e contempla as imagens das pessoas que estão ao seu redor, mas ninguém é capaz de compreender a sua aflição. Fechado em seu silêncio existencial, o cruzado amarga um profundo isolamento. Curiosamente, até mesmo o escudeiro Jons, fiel companheiro do cavaleiro, parece indiferente ao seu desespero. Em certo sentido, todas as pessoas ao seu redor temem o mesmo destino,

diante da ameaça da peste, mas é como se a dor que aflige a cada um não pudesse ser compreendida pelo outro. Todos estão fechados na incomunicabilidade, na indiferença e na estranheza. O inefável é a virtude por excelência da solidão, conforme a análise bergmaniana. Ainda que estejam acompanhados, os homens são enigmas uns dos outros, cada um é um abismo refletido para o seu semelhante. Esse fato pode ser observado na confissão de Antonius Blok:

Quero me confessar, mas o meu coração está vazio. O vazio é um espelho virado direto no meu rosto. Eu vejo minha imagem e sinto repugnância e medo. A indiferença para com o meu companheiro nos afasta. Eu vivo nos abrigos do mundo, fechado em sonhos e fantasias” (BERGMAN, 1956).

O homem está fechado dentro de si mesmo em uma espécie de morte voluntária para o outro. Ele é tomado por um assustador sentimento de estranheza que lhe afasta do seu semelhante. Esse é o modo como o cineasta sueco define a solidão. Em *Luz de inverno* Bergman volta a discutir a solidão em seu sentido horizontal. Embora o pastor Tomas mantenha certo contato com os seus paroquianos, o isolamento no qual ele está mergulhado é evidente. A aflição em seu olhar ao ministrar a eucaristia expressa a sua dolorosa e melancólica reclusão existencial. Mas é no relacionamento entre o sacerdote e sua congregada Marta Lundberg que essa solidão pode ser melhor compreendida. Depois da morte de sua esposa, Tomas passa a ter um relacionamento amoroso com Marta. Não obstante, o isolamento no qual o religioso está mergulhado faz com que o envolvimento amoroso seja um fracasso. Há um contato constante entre os dois, mas o relacionamento é marcado pela superficialidade, falta de identificação, pela inexistência de diálogo e demonstração de afeto. O fato é que tanto o pastor Tomas quanto Marta Lundberg estão fechados um para o outro. A comunicação, a identificação e a afeição são requisitos imprescindíveis para se romper os grilhões da solidão, elementos que não são encontrados nesse casal. É o que pode ser comprovado em um trecho da carta de Marta enviada a Tomas: “Depois eu o compreendi, mas você nunca me entendeu. Já estávamos juntos a um tempo na época. Quase dois anos, que pelo menos representou algo diante de nossa pobreza sentimental,

nossas carícias e nossas fracassadas tentativas de disfarçar a falta de amor entre nós" (BERGMAN, 1962).

Ainda sobre a solidão horizontal, merece destaque a cena em que o pastor Tomas noticia a Karin o suicídio de seu esposo Jonas Person. Em uma frieza chocante, principalmente, considerando a gravidez de Karin, o religioso afirma: "seu marido está morto senhora Person. Eles o levaram ao hospital, mas não há esperanças. Ele se suicidou" (BERGMAN, 1962). O próprio Bergman expressa o isolamento existente entre o sacerdote e sua congregada em um comentário sobre o filme. Nas suas palavras, "o pastor quer dar consolo à viúva, mas sente que não participa do luto daquela família" (BERGMAN, 1996, p. 411). Embora Tomas e Karin participem juntos da eucaristia, do mesmo ritual, o sentimento de estranheza que os separa é visível. A proximidade dos seus corpos não impede que o abismo do inefável se coloque entre eles. Para recorrer novamente ao comentário esclarecedor do cineasta sueco, "sob o ponto de vista sentimental, o pastor está em vias de morrer. Sua vida se desenrola sem amor, sem quaisquer relações humanas" (BERGMAN, 1996, p. 262).

Em Bergman, portanto, os indivíduos, mesmo diante da multidão, estão encerrados em sua solidão. A fragilidade das relações que eles cultivam, a tenuidade dos laços afetivos que os unem e o "diálogo-eco" que eles desenvolvem são uma espécie de convite irrecusável para o isolamento. Contemplar o outro significa deparar-se com a nuvem escura do inefável, percorrer dolorosamente cada encruzilhada do "vale da morte" chamado incomunicável. Mas em que sentido a solidão horizontal entra em relação com a fé? A essência da solidão, sob a ótica bergmaniana, repousa na incomunicabilidade, na estranheza, na falta de afeto e identificação. A fé, por sua vez está relacionada ao paradoxo, ao absurdo. Nesse sentido, a fé torna-se uma das mais autênticas expressões de solidão. Dito de outro modo, ter fé significa estar entregue à solidão. Ela é sempre inexplicável para o outro e, às vezes, até mesmo para aquele que a procura. "Eu nunca compreendi a sua fé. Para mim ela é obscura e neurótica", afirma Marta Lundberg ao pastor Tomas. Tentar compreender a fé, em certo sentido, seria submetê-la ao escrutínio da razão, tentativa com a qual Bergman está em desacordo. Não há como comunicar essa paixão, por isso o cavaleiro da fé é sempre

um viajante solitário. Nessa jornada, cada semelhante que ele encontra, traça a indumentária pálida da estranheza.

Há, entretanto, na abordagem bergmaniana outro tipo de solidão, aquela que se refere ao distanciamento entre o homem e Deus e é marcada pela busca desesperada de um Deus que está confinado ao silêncio absoluto. Nesta pesquisa, esse segundo tipo de solidão será denominado vertical. Em que ela distingue da horizontal? A primeira marca o relacionamento homem-homem, a segunda, o relacionamento homem-Deus. Mas não é apenas isso. No primeiro caso, a solidão é o resultado da falta de identificação entre dois ou mais existentes. Ela é, portanto, uma espécie de refúgio, um refúgio no inefável. No segundo caso, a solidão é a consequência da busca frustrada por um Deus silencioso. O homem busca a divindade, mas, para repetir as palavras de Antonius Blok, Ele está escondido entre promessas e milagres que não vemos. Por conseguinte, a aflição causada por esse segundo tipo de solidão é incomparavelmente maior. Na solidão horizontal o homem está diante de seu semelhante e não pode ser compreendido por ele. Não obstante, como há muitos outros semelhantes, há um fio de esperança de que outro possa romper o véu sufocante da indiferença. Contudo, tendo como base o monoteísmo cristão, quando o homem não consegue se comunicar com a divindade, não lhe resta nenhuma alternativa. Consequentemente, a sua aflição será maior. A sensação de vazio trazida por esse segundo tipo de solidão é mais inquietante e perturbadora.

A fé entre a angústia e o desespero

“Portanto, nessa última acepção, o desespero é a “doença mortal”, esse suplício contraditório, essa enfermidade do eu. Eternamente morrer, morrer sem, todavia morrer. Porque morrer significa que tudo está acabado, mas morrer a morte significa viver a morte. E vivê-la um só instante é vivê-la eternamente. Para que se morresse de desespero como de uma doença, o que há de eterno em nós, no eu, deveria poder morrer como o corpo morre de uma doença. Ilusão!” (KIERKEGAARD, O desespero humano).

Em Bergman, o conceito de angústia está inteiramente relacionado à problemática da fé. Na verdade, a angústia decorre da fé por

ser esta última definida em conexão com o duvidoso. Por conseguinte, segundo a análise bergmaniana, a angústia pode ser entendida como um sentimento de impotência decorrente de uma fé que não possibilita a certeza. É porque o indivíduo está sozinho e impotente diante de um mundo contraditório que o seu eu se angústia. O filme em que o cineasta sueco melhor trabalha o conceito de angústia em sua conexão com a fé é, certamente, *O sétimo selo*. Em suas andanças em busca de respostas, o cavaleiro Antonius Blok contempla a agonia daqueles que são feridos pela peste, percebe como nem mesmo a autoflagelação pode afastar o julgamento divino derramado através da moléstia bubônica. A fé que eles professam, como no claro exemplo de Raval, não representa nenhuma segurança. Por outro lado, é debalde buscar Deus, pois, como confessa o próprio Antonius Blok, ele está em silêncio. O sentimento de impotência que invade o cavaleiro diante de uma vida sem sentido pode ser visto em sua própria confissão:

Quero me confessar, mas o meu coração está vazio. O vazio é um espelho virado direto no meu rosto. Eu vejo minha imagem e sinto repugnância e medo. A indiferença para com o meu companheiro nos afasta. Vivo num mundo assombrado, fechado em minhas fantasias [...]. A vida é um horror. Ninguém consegue conviver com a morte e na ignorância de tudo [...]. Temos de imaginar como é o medo e chamar esta imagem de Deus (BERGMAN, 1956).

A vida é sem sentido e a morte é iminente, fato que aumenta o sentimento de impotência do cavaleiro e de todas as pessoas ao seu redor. Impotência para encontrar respostas para os dilemas que assolam a existência e impotência para se deparar com a realidade assustadora da morte. "Estamos impotentes, pois vemos o que ela vê e tememos o mesmo", confessa o escudeiro Jons ao ver as chamas consumindo uma jovem acusada de bruxaria. Em suma, a angústia brota de uma fé que não possibilita sentido para a vida e não representa segurança alguma para a morte. Na angústia, a vida é um horror porque o indivíduo não consegue entender nem o sentido da existência nem a finalidade da inexistência. Com efeito, o ser e o não-ser são enigmas intransponíveis para o angustiado.

Sob a ótica bergmaniana, o sentimento de impotência é a característica fundamental da angústia. No entanto, há outro elemento indispensável à compreensão da angústia: trata-se da busca. O indivíduo angustiado tenta encontrar algo que represente o final desse sentimento que o aflige, a cada instante ele procura superar essa paixão opressiva. O homem se angustia porque se sente impotente diante de uma fé absurda, mas o seu desejo é superar a dimensão paradoxal da fé, torná-la compreensível e com isso superar a própria angústia. Isso significa que na angústia o indivíduo é impotente, mas ele tenta a cada instante renunciar esse sentimento de impotência. A angústia é impotência, mas impotência que se lança em busca da potência. Ela é, portanto, segundo a análise bergmaniana, uma paixão contraditória, pois existe, mas guarda dentro de si mesma a inclinação para a sua própria inexistência. Por um lado, a angústia é afirmação, por outro, é auto anulação. Invertendo a ordem de prioridade, Kierkegaard (1962, p. 136) diria que “é na angústia que se pressagia o estado do qual se quer sair e é a angústia que proclama não ser bastante somente o desejo para que daí se saia” Essa tentativa de superação da angústia é clara em *O sétimo selo*. Em um dos muitos diálogos travados entre o cavaleiro e a morte, esta faz o seguinte questionamento: “Você nunca irá parar de fazer perguntas?”. “Eu nunca vou parar!”, esta é a resposta taxativa do cavaleiro. De fato, o final da busca marca sempre o final da angústia. Se o objeto para a superação da impotência é encontrado, ela deixa de existir, caso o tal objeto não seja atingido, ela se transmuta em desespero, como será visto no parágrafo seguinte.

Em Bergman, o desespero principia quando a angústia acaba. Dito de outro modo, o primeiro é uma espécie de transmutação da segunda. Na angústia, o indivíduo encontra-se impotente. O absurdo da sua fé não lhe possibilita sentido para a vida, por um lado, nem garantia para a morte, por outro. Angustiado, o indivíduo se lança à busca do objeto que possa representar o final dessa paixão que lhe aflige e atormenta. Se tudo tem sua gênese na não cognoscibilidade da fé, sua busca é, na verdade, a tentativa de vislumbrar alguma dimensão cognoscível dessa fé, de compreender a existência de Deus diante de um mundo caótico. Em outras palavras, uma tentativa de compreender a sua fé em termos racionais, de eliminar o absurdo que a cerca. Mas chega um momento

em que a busca fracassa, o momento em que o indivíduo percebe a impossibilidade de aniquilar o sentimento de impotência e a angústia a ele relacionada. A fé não pode ser suprimida de sua essência, o paradoxo. É neste momento que a angústia se transmuta em desespero. Dessa forma, pode-se definir o desespero bergmaniano como a constatação final da não cognoscibilidade da fé que alimenta o sentimento de angústia. Tanto na angústia quanto no desespero, o indivíduo se depara com o paradoxo e absurdo da fé. A diferença é que no primeiro caso ele ainda continua tentando superar o paradoxo e a angústia que dele decorre. O cavaleiro Antonius Blok continua buscando resposta para os seus questionamentos existenciais mesmo depois da morte afirmar que as suas tentativas fracassarão. No segundo caso, a busca cessa. O indivíduo percebe, enfim, o absurdo da sua fé e desiste de tentar compreendê-la em termos racionais. O desespero é, por conseguinte, a angústia que se deparou com a frustração definitiva de sua busca.

Se em *O sétimo selo* Bergman trabalha com o conceito de angústia, pode-se dizer que em *Luz de inverno* é o conceito de desespero que prevalece. De fato, essa transmutação pode ser confirmada pelas palavras do próprio Bergman. Em tom autobiográfico, o cineasta sueco comenta:

Com *Luz de inverno* eu me despedi do debate religioso e apresentei o resultado. O filme é como que uma laje de sepultura que coloco sobre um conflito doloroso que, em minha consciência, se manteve em carne viva grande parte da minha vida. As imagens de Deus foram destruídas sem que meu sentimento de ser humano, portador de um destino sagrado, se tenha esvaecido. Com este filme, ponho um ponto final no problema (BERGMAN, 1996, p. 30).

De fato, fazendo um paralelo entre Antonius Blok e Tomas Ericsson, percebe-se facilmente a transmutação da angústia em desespero. O cavaleiro está angustiado, mais ainda está em busca de encontrar a dimensão cognoscível da fé e com isso superar a sua angústia. Já o pastor, diante de um Deus silencioso, desiste definitivamente da busca. Em ambos os casos, a fé é absurda, a diferença é que, no primeiro caso, pretende-se superar o absurdo da fé, no segundo caso essa pretensão é abandonada. Nos dois filmes Deus está distante e silencioso. A diferença é que em *O sétimo selo* o cavaleiro ainda clama para que o Soberano

apareça e converse com ele, já em *Luz de inverno*, o pastor está certo que Ele continuará confinado ao silêncio absoluto, ele sabe que o Deus paterno que está preocupado com as catástrofes da existência é apenas uma imagem que ele criou para si. Assim como na angústia, há no desespero o sentimento de impotência. A diferença é que o indivíduo angustiado ainda anseia a potência, já o indivíduo desesperado entregou-se definitivamente a impotência, ao presenciar a frustração da sua busca. Com efeito, tanto a angústia quanto o desespero entram em relação com a fé, mas o segundo se encarrega de apagar qualquer fagulha cognoscível que ainda brilha palidamente no primeiro.

Por um lado, é possível aproximar Antonius Blok e Tomas Ericsson, na medida em que se deparam com o absurdo da fé. Contudo, a distância entre os dois personagens é algo que não deve ser negligenciado. Essa distância vai muito mais além do que os cinco anos que dividem as duas produções. O cavaleiro deseja que Deus apareça e que fale com ele face a face. A atitude do pastor é bastante distinta, fato que pode ser comprovado em seu diálogo com o também atormentado Jonas Person. Enquanto as mãos do religioso tremulam, expondo o pânico que invade o seu ser, ele faz a seguinte declaração: “Vivemos nossas vidas simples e atrocidades ameaçam a segurança do nosso mundo. É tão opressivo e Deus parece tão distante. Sinto-me tão impotente e não sei o que dizer. Compreendo seu desespero, mas devemos continuar vivendo” (BERGMAN, 1962). Diante da declaração do pastor, o pescador questiona: “Por que devemos continuar vivendo?” O silêncio opressivo que segue esse questionamento é a indicação de que nem mesmo o religioso pode apontar uma razão para a existência. Uma declaração silenciosamente eloquente de que o homem não pode fugir ao desespero. Por conseguinte, a distância que existe entre Antonius Blok e Tomas Ericsson é precisamente a distância existente entre a angústia e o desespero.

Considerações finais

Como se viu nesta análise, Bergman define a fé como uma paixão opressiva, uma experiência paradoxal que faz a razão sofrer em virtude do absurdo que a envolve. De fato, a razão, afeita à segurança das certezas objetivas, tende sempre a buscar esse refúgio. O homem

racional é levado a submeter tudo aos limites do saber empírico e às categorias lógicas do pensamento. O problema é que não é possível, segundo Bergman, conciliar fé e objetividade. Por outro lado, a fé não é qualquer coisa que brote uma percepção sensível. Por esta razão, o homem de fé está condenado a vagar, solitariamente, entre a angústia e o desespero, a abraçar o sofrimento e a incerteza ou tentar lançar para longe de si a fé que supostamente lhe oprime.

A título de conclusão, mais duas questões são pertinentes. Em primeiro lugar, a dimensão opressiva que marca toda a filmografia bergmaniana, nomeadamente a Trilogia do Silêncio e O sétimo selo, possui um tom autobiográfico, fato que foi assumido pelo próprio Bergman. Criado em um ambiente marcadamente religioso, o diretor sueco lutou com os dilemas da fé e paradoxos da fé desde a sua juventude. Este fato poderá não servir de justificativa para os que discordam completamente da visão mórbida e opressiva da fé cristã que Bergman passa em seus filmes, mas certamente ajuda a explicar as motivações do autor. Em segundo lugar, mesmo a despeito da consagração do cineasta nórdico, é preciso sempre lembrar que há abordagens tão profundas como a de Bergman que apresentam uma visão completamente distinta. Tal é o caso, por exemplo, do filme *A festa de Babette* de Gabriel Axel, onde a fé é vista como uma experiência renovadora e feliz.

Referências

Livros:

ARMANDO, Carlos. **O planeta Bergman**. Belo Horizonte: Oficina de Livros, 1989.

BARNET, William. **El hombre irracional**. Barcelona: Ediciones Siglo Veinte, 1972.

BERGMAN, Ingmar. **Imagens**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

BILHARINO, Guido. **O cinema segundo Bergman, Fellini e Hitchcock**. Uberaba: Instituto Triangulino de Cultura, 1999.

BJÖRKMAN, Stig. **O cinema segundo Bergman**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

CAMUS, Albert. **A peste**. Rio de Janeiro: Delta, 1969.

EPICURO. **Antologia de textos**. In: Os pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

FERREIRA, Leonardo Carrijo. **A presença de Kierkegaard em “Luz de Inverno” de Bergman**. 121 p. Dissertação (Mestrado em Psicologia). Universidade Federal de Uberlândia (UFU), Uberlândia, 2012.

KIERKEGAARD, Søren. **Pós-escrito às migalhas filosóficas**. Vol. 01. Petrópolis: Vozes, 2013.

_____. **O desespero humano**. São Paulo: Martin Claret, 2002.

_____. **Temor e tremor**. In: Os pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1975.

LEWIS, C. S. **Cartas de um Diabo a seu aprendiz**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

VERGELY, Bertrand. **O sofrimento**. Bauru: EDUSC, 2000.

Filmes:

A FESTA DE BABETTE. Direção de Gabriel Axel. Dinamarca, 1987. 1 DVD (104 minutos), colorido, áudio dinamarquês, legendas (português e inglês).

ATRAVÉS DE UM ESPELHO. Direção de Ingmar Bergman. Suécia, 1961/62. 1 DVD (88 minutos). Preto e branco, áudio sueco, legendas português.

LUZ DE INVERNO. Direção de Ingmar Bergman. Suécia, 1961/62. 1 DVD (95 minutos). Preto e branco, áudio sueco, legendas português.

O SÉTIMO SELO. Direção de Ingmar Bergman. Suécia, 1956. 1 DVD (96 minutos). Preto e branco, áudio sueco, legendas português.