

# **O quarto elemento: a tetralogia do silêncio em Bergman<sup>1</sup>**

## **Fabiana Rodrigues<sup>2</sup>**

### **Pontifícia Universidade Católica do Paraná**

### **Faculdade Educacional da Lapa**

#### **Resumo**

A presente pesquisa faz parte de um capítulo da tese de doutoramento, em que o objeto na sua totalidade trata do cinema bergmaniano. Procura-se ampliar aqui, o conceito da notória Trilogia do Silêncio para a Tetralogia do Silêncio, cujo escopo de constitui de quatro películas: A Fonte da Donzela (1960), Através do Espelho (1961), Luz de Inverno (1962) e O Silêncio (1963). O silêncio é justificado como o silêncio de Deus, ou a sua não intervenção prática nas aflições humanas existentes – daí a trilogia ser conhecida também como Trilogia da Fé Para tanto, manter-se-á o foco na obra fílmica A Fonte da Donzela, por entender que tal narrativa é decisiva para ampliar a definição da chamada “ausência de Deus”. Assim sendo, A Fonte da donzela seria o quarto elemento que vem a dar forma à definição defendida como sendo a Tetralogia do Silêncio.

#### **Palavras-chave**

Bergman; tetralogia do Silêncio; Deus; cristianismo.

#### **Introdução**

O tema em questão faz referência à Trilogia do Silêncio de Bergman, constituída pelas obras “Através do Espelho (1961); “Luz de Inverno” (1962) e “O Silêncio” (1963). Essas obras recebem esse nome por se constituírem na chamada crise da fé, ou como notoriamente conhecida “ausência de Deus”. Os três filmes apresentam algumas variações entre si, e ainda que a temática seja quase sempre revisitada, a abordagem e a construção narrativa são distintas, mantendo cada um dos filmes uma singularidade que permite que sejam vistos em ordem inversa ou mesmo em separado. Há uma “evolução” ou um caminho, que coincidentemente ou não, está presente.

Essas características formam, então, uma trilogia. Para o espectador, talvez não fique claro que, quando há referência ao silêncio, este refere-se ao silêncio dos personagens

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado ao DT – 4 – COMUNICAÇÃO AUDIOVISUAL – GP CINEMA, no XVI Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

<sup>2</sup> Doutoranda em Comunicação e Linguagens pela Universidade Tuiuti do Paraná; docente do Departamento de Educação e Humanidades da PUC-PR; docente do Programa de Pós-Graduação da FAEL-PR.

(a partir da ausência de diálogos), pois tal atitude é relativamente comum na obra bergmaniana. Ainda que Bergman posteriormente tenha recusado esta taxonomia e enquadramento, afirmando que na época estava na moda fazer trilogias, e por isso ele ligou os três filmes, não podemos descartar uma certa unidade entre eles. E uma das questões trabalhadas é justamente a interferência divina no comportamento psicológico de cada uma das personagens. Porém, de que forma cada uma funciona em cada personalidade?

### **O ausência de Deus e a presença de Odin em A Fonte da Donzela**

“Em A fonte da donzela a motivação é muito variada, minha concepção de Deus havia começado a enfraquecer há muito, aparecendo no filme quase como decoração. O que me interessou, na realidade, foi a história atroz da moça, dos homens que a violaram, da vingança. (BERGMAN, 1996, P.142)

Amplio a noção da definição da “ausência de Deus” para outra obra intitulada “A fonte da donzela (1960). Portanto, ao invés de termos a Trilogia do Silêncio, teremos a Tetralogia do Silêncio. E, por que uma nova definição? Porque “A fonte da donzela” inicia, em Bergman, a desilusão com a concepção e com a fé em Deus. Essa desilusão perpassa os outros três filmes citados anteriormente, por isso a justificativa de termos uma tetralogia da ausência da fé.

Ambientado no século XIV, Suécia Medieval, uma jovem, filha única, prepara-se para uma missão: levar velas à capela de Nossa Senhora, rito este, cumprido todos os anos. Karin, a jovem donzela, mimada, toma seu café da manhã na cama, gentilmente preparado por sua mãe. Terminado seu desjejum, veste a roupa tecida por 15 virgens.

Para não andar sozinha pela floresta, Karin pede aos pais que a deixem levar Ingeri, a serviçal que faz culto ao deus Odin e que não tem nenhuma apreço por Karin. Ingeri está grávida, não sabe quem é o pai e devido a essa questão é discriminada pela família de

Karin. Seu ódio pela donzela fica claro no momento que ao preparar o lanche para a viagem à capela, coloca um sapo em um dos pães, obviamente esperando que Karin tenha o desprazer de prová-lo. Mareta, mãe de Karin, ao amanhecer, diz ao esposo que teve sonhos ruins e pede que uma das serviçais cumpra a missão religiosa no lugar da filha, mas Töre, o esposo, fica irredutível, pois afirma que quem tem de cumprir o ritual para a Virgem Maria é uma donzela.

Tören, em todas as refeições da família, faz uma oração de agradecimento a Cristo antes dos alimentos serem servidos. Sua posição patriarcal é contundente: senta-se à mesa na posição central. Tal posição faz recordar o enquadramento da posição de Cristo, celebrando sua última ceia.



Frame 1 – A fonte da donzela

Tören e a esposa estão acompanhados por dois empregados, pelas serviçais Frida e Ingeri, e por mendigo que participa da vida da família de Karin. Apesar de ser uma personagem à margem, tem um papel diferenciado na trama, por meio de suas atitudes e comentários, lança boas reflexões na diegese fílmica.

Karen, após vestir-se e preparar-se para a sacra peregrinação, despede-se de sua família e faz de Ingeri sua companheira de jornada. Ambas partem em seus cavalos. A donzela tem a forma de uma princesa, montada de lado em seu cavalo, já a serviçal, está caracterizada, sentada como uma amazona, perfil mais agressivo.

Durante a caminhada, Karin e Ingeri passam por um riacho sinuoso; a chegada delas ao córrego vem acompanhada por gritos de um corvo. Às margens do riacho mora um velho bruxo, que faz a guarnição da casa do moinho. O velho as indaga se estão com medo da floresta, Karin responde que não, contudo, Ingeri está temerosa, não quer continuar a caminhada e, acaba por ficar na cabana do bruxo. Karin segue sozinha.

O velho mago também é adorador do Odin, tal qual Ingeri. Os dois contempladores da divindade nórdica iniciam um diálogo e o bruxo confessa que é um ser inanimado e solitário. O bruxo antevê a morte de três pastores ao mesmo tempo em que abre uma caixa contendo partes de corpo humano e de outros animais. Mediante a isso, o velho propõe à serviçal, a cura para a sua desgraça e tenta agarrá-la à força. Ingeri foge.

A jovem donzela continua, solitária, sua caminhada pela mata, quando encontra três pastores de cabras. Eles conseguem chamar a atenção da jovem, devido ao instrumento de sopro que tocam. Os três pastores são compostos de dois homens e uma criança. Um dos adultos declara que são órfãos há muito tempo, o que deixa Karin compadecida da situação e lhes oferece os alimentos que levava consigo. Os pastores esfomeados comem o pão, mas antes, Karin faz uma oração dando graças a Deus. Um dos homens é mudo, e somente consegue ser compreendido pelo outro irmão adulto. Este “traduz” as perguntas do mudo a respeito da beleza física da donzela. Karin, lembrando chaupezinho vermelho ao dar as respostas, percebe que há outras intenções nos dois homens e principia sair daquele lugar, informando que já estava no momento de levar as velas à capela de Nossa Senhora. Contudo, é impedida. Acaba sendo violentada e morta a pauladas pelo irmão mudo. A

criança acompanha, de longe, assustada, a cena. Ingeri também observa tudo à distância, imóvel. Os pastores fogem e levam consigo as roupas em pele e seda de Karin.

Tão logo a noite fria chega, os três pastores vão buscar asilo em casas nas proximidades, e, ironicamente, acabam por chegar na fazenda da família de Karin. Töre lhes concede refúgio, pois a situação descrita por um dos irmãos é de calamidade no vilarejo onde moravam. Penoso, o fazendeiro convida os pastores a sentarem-se à mesa junto com sua família e participarem da refeição. Como de costume, Töre faz suas preces agradecendo a Deus pela refeição e pela esperança de espírito eterno. Todos se alimentam desvairadamente, com exceção da criança que rejeita bruscamente o alimento. A atitude não é compreendida pelos demais sentados à mesa. Há algo de estranho “no ar”.

Já nos aposentos, Töre procura acalmar a esposa sobre a demora da filha, mas Märeta fica mais nervosa com a demonstração de excessiva calma do marido. Caminhando pela casa, a mãe da donzela ouve um grito e vai até o alojamento dos três pastores. Ela é informada pelo mendigo que a criança apanhou dos outros irmãos. Descontente e demonstrando insatisfação com tal atitude, um dos irmãos oferece à dona da casa, a túnica, as vestimentas de Karin, como se fosse de uma irmã falecida. Märieta reconhece que aquelas roupas eram de sua filha e, catártica, diz que levará a proposta ao marido. Töre é informado sobre o que aconteceu e, decide tomar providências. Pede à mulher que tranque a porta onde estão os pastores e pega sua espada. A caminho do lugar onde se encontram os pastores, o fazendeiro encontra Ingeri e pede que esta conte tudo o que sabe sobre o possível assassinato. Ingeri revela que pediu ao deus Odin, a morte de Karin e que isto somente aconteceu porque Odin ouviu as suas preces. Descreve a Tören como Karin foi assassinada e que em nenhum momento cogitou a hipótese de ajudar a donzela. Tendo provas que realmente a filha foi morta pelos homens que estão em sua casa.

Töre pede a Ingeri que aqueça água, pois vai buscar folhagens na floresta para preparar um banho. Enquanto se banha, o fazendeiro dá golpes com os ramos das plantas em suas costas, o que remete a um ritual de autoflagelação.

O fazendeiro entra, com um punhal nas mãos, no ambiente em que se encontram os pastores. Depois de cuidadosamente deixar sobre a mesa, todos os pertences de sua filha, que estavam em posse dos assassinos, Töre sai e retorna ao amanhecer para consumir a vingança: mata todos os homens que assassinaram Karin, inclusive a criança.

Depois do ato, Tören olha para suas mãos ensanguentadas e clama pela misericórdia e o perdão divinos. Como a vingança foi cumprida, o fazendeiro convoca a todos para que ajudem a encontrar o corpo da filha. Enquanto se deslocam, a mãe de Karin confessa que amou a filha mais que a Deus e que como a filha demonstrava amar mais o pai do que ela, passou a odiá-lo. Por isso, assume a sua condição de culpa nessa morte, pois acredita que isso tenha sido um castigo. Mas, o pai de Karin tenta consolá-la afirmando que somente Deus poderá julgar os atos dele e da esposa.

Em meio a uma clareira na floresta, o corpo de Karin é encontrado. Pai e mãe abraçam fervorosamente o corpo da filha. O pai clama aos céus, a Deus uma resposta por todo o mal ocorrido, tanto por Deus ter permitido a morte de sua filha, como por ter permitido que ele matasse uma criança inocente.

Apesar de toda a mágoa, Tören afirma que irá construir, naquele local em que ocorreu a morte de sua filha, uma igreja de pedra, com as suas próprias mãos. A mãe de Karin permanece junto ao corpo e ao levantar a cabeça de sua filha, percebe que uma fonte de água cristalina nasceu ali. Ingeri, a adoradora de Odin, lava o rosto com a água pura da fonte milagrosa. A mãe de Karin lava o rosto da filha. O silêncio é unívoco. Todos parecem rezar ao som de coro celestial que toma conta da cena.

## Os cultos

“A fonte da donzela”<sup>3</sup> é uma narrativa que, de forma lável, apresenta o bem e o mal, o sagrado e o profano lado a lado. As mortes de Karin e do irmão menor dos pastores representam nuances cristãs, pois invocam o sacrifício de Cristo, em que a morte não aparece como problema, mas como uma solução, como um resgate dos homens. A morte dos assassinos, em contrapartida, tem um valor pagão, de vingança ou de justiça feita pelas mãos do senhor Töre de Vange, pai da donzela violada. O filme de acordo com a roteirista Ulla Isaksson, apresenta de forma consistente a tensão entre o paganismo e o cristianismo que ocorria na Suécia, naquela época- preservou-se o teor original.

Por conseguinte, foi necessário achar um denominador comum o mais amplo possível e, em torno a este, construir o filme de tal maneira que se conserva-se a lenda e o tornasse aceitável. Para isto foi necessário assinalar alguns pormenores. A fim de logr-lo seguiu-se em todo o conjunto uma linha de tensão que, se bem não aparece na balada, está justificada por sua situação naquele tempo. E a tensão existente naquela época entre o paganismo e a religião cristã (...). Esta tensão aparece igualmente nos pormenores. Comparem-se as características dos dois homens. O do velho pagão, cercado de ídolos e símbolos mágicos; o do pai, alto como uma catedral e adornado com imagens de santos. O furor de vingança do pai tem também suas raízes no paganismo. A qual há uma naturalidade total, sem um momento de vacilação e com o apoio incondicional de sua esposa. O banho preparado antes de ato de vingança não tem certamente um fundo ritual, contudo é um símbolo de seu desejo de purificação antes da vingança como podia ter sido antes de seu sacrifício. A cena do banho aparece assim ligada juntamente às tradições pagã e cristã. (ISAKSSON, 1968, p.332).

O nascimento de uma fonte, espontaneamente, no lugar em que a jovem foi assassinada denota , parece transmitir a vertente máxima da obra do cineasta sueco: a transcendência do ser, do homem, em toda sua finitude e, infinitude.

---

<sup>3</sup> O filme é baseado em uma balada, em uma canção folclórica de Ulla Isaksson, chamada As meninas de Töre em Vänge.

Stahlin (1968), vê na cena do nascimento da fonte, um milagre, uma possível vitória do cristianismo sobre o paganismo.

Ainda que haja a parábola do trama rural, no filme se apresenta nada menos que a vitória do cristianismo sobre o paganismo, não por destruição, mas por conversão. É uma vitória segundo o autêntico espírito cristão, graças à imolação de uma vítima inocente e a uma milagrosa intervenção de Deus. (STAEHLIN, 1968, p.159)

Esta situação aplica o tema central e a profundidade com que Bergman expõe o conceito de sagrado e profano, situando-os entre os limites do cristão e do pagão. A exposição pagã ocorre, de maneira significativa, por meio de outra personagem - Ingeri.



Frame 2 – A fonte da donzela

Na cena, em destaque Ingeri e o bruxo estão envoltos por duas imagens que fazem referência à tríade do panteão indoeuropeu: Odin, Thor e Freyr. Odin ocupa a posição central. Em sua invocação, antes da morte da donzela, é a Odin que Ingeri exalta veementemente. Este posicionamento proposto por Bergman, segue o deslocamento proposto Georges Dumézil, em que Odin ocupa a posição central, diferentemente, da ponderação de Adam de Bremen, que confere a centralidade ao deus Thor. Boulhosa (2006)



apresenta algumas características das divindades que compõem a estrutura tripartida indoeuropeia:

Pórr, eles dizem, preside o ar que governa o trovão, o relâmpago, os ventos e as chuvas, o bom tempo, e os frutos da terra. O outro é Ó-inn – isso é, a fúria – que conduz a guerra e dá coragem aos homens contra os inimigos. O terceiro é Freyr, que confere paz e prazer aos mortais, cuja imagem, de fato, eles representam com um enorme pênis. (Bremen *apud* Bulhosa, 2006, p. 13).

Bergman emoldura uma cena, demonstrando uma imagem que segura um martelo e a outra que segura um possível objeto fálico, cuja forma lembra um pênis. Desta forma, tornar-se possível identificar a primeira descrição como sendo Thor, uma vez que, segura sua arma de origem – o martelo, e a outra como sendo Fryer, pela dimensão sexual que lhe é dada.

Talvez, fosse possível fazer a seguinte leitura: quando Ingeri se contorce, no início do filme, em uma vara que está disposta no centro da cozinha da família que a abrigou e, quando se senta ao lado do bruxo, Bergman nos apresenta a inferência a um culto, uma invocação à fertilidade presente no paganismo nórdico, na Escandinávia Medieval, pois enquanto Ingeri representa a personificação da fertilidade, Karin simboliza o ideal católico de castidade.

Ingeri é a menina bastarda adotada pela família de Tören. Karin é uma menina casta, mora com os pais, é desprovida de pecados, e tem todos os predicativos necessários para levar as velas até a capela da Virgem Maria, pois como argumenta seu pai “uma virgem deve levar as velas da virgem”.

A Virgem Maria é o símbolo da pureza, da inocência e da castidade. Seria como uma personificação tangível da experiência de fé cristã. O cristianismo católico, por meio da figura de Maria, procura demonstrar que ela reparou a desobediência de Eva no Jardim

do Éden, pois Eva, também virgem, devido ao seu temperamento ansioso e desobediente, fez o mundo conhecer o pecado, as dores, a morte e a sexualidade. Já Maria, outra virgem, vem para mostrar ao mundo os votos de obediência, plenitude e vida eterna.

Tuber (1996), sugere que Maria veio, no catolicismo, para dar uma nova roupagem à figura da mulher pecadora, traidora e, também, a uma singular característica pagã dada a Eva: a de ser a deusa-mãe entre os pagãos. Ainda segundo, Tubert (1996), a tradição católica modificou veementemente o conceito de virgem, comum às religiões pagãs, pois virgem era a característica atribuída àquelas que tinham intensa vida sexual, uma vez que, etimologicamente falando, o termo *vir* (significa força ou vitalidade) e *gen* (linhagem), assim o termo virgem teria outra denotação. Desta forma, o conceito de virgindade no catolicismo romano tem em Maria sua expressão máxima, pois de forma alguma, Maria pode ser rotulada de outra forma, como um ser sexuado. Isso seria uma quebra de dogmas que não se aplica a esse estudo. As antigas virgens traziam traços de castidade, promiscuidade e maternidade e, também, sede por carne e sangue. Maria, é a antítese disso tudo. Apenas manteve a condição de mãe e casta, o que a faz ser um exemplo de mulher na nação cristã católica. Aqui se apresenta a analogia entre Karin e a Virgem. Ambas virgens, ambas castas. Uma é honrada com a maternidade pelo poder do Espírito Santo, a outra somente se tornará mãe, somente quando se casar, tornando-se uma recatada dona de casa.

Töre e Marieta se apresentam orando em frente à imagem do Cristo crucificado, logo após a cena em que Ingeri se enrosca em uma vara, clamando por Odin. Vale ressaltar que, em todas as imagens do Cristo ressuscitado apresentado por Bergman, a imagem é de um Cristo extremamente sofredor, angustiado, mais desolado do que habitualmente estamos acostumados a ver. As duas cenas de exaltação tanto a Odin como a Cristo, revela-nos a condição fílmica que Bergman quer exaltar: a coexistência do paganismo e do Cristianismo

na Suécia da Baixa Idade Média. Assim, as duas divindades nos são apresentadas pelos seus cultuadores. Odin é exaltado na mitologia nórdica e Cristo, na manifestação de Deus na mitologia cristã.

Em A fonte da donzela, os pais da donzela suplicam a Cristo que os matenha longe de todo mal e pecado. Märeta, a mãe, não apenas clama por salvação, como também, aniquila seu corpo para associá-lo às chagas de Cristo adquiridas na Sexta-Feira da paixão. Essa imagem nos remete à procissão final, rumo ao céu, dos flagelantes em O sétimo selo (*Det sjunde inseglet, 1956*), que também levam um gigantesco crucifixo.

Para Töre, o pai, Deus não consegue dar-lhe uma explicação sobre a tragédia que acometeu sua família. Deus está quieto! O pai – homem, o Pai – divindade- ambos impotentes.

O senhor viu. O senhor viu. A morte de uma criança inocente e a minha vingança. O senhor me permitiu! Não entendo Você! Não entendo Você! No entanto, agora eu imploro o Seu perdão. Não sei como recuperar a paz sozinho. Não conheço outro modo de viver. Eu prometo Senhor, aqui , perante o corpo de minha filha, eu lhe prometo que construirei uma igreja, como penitência pelo meu pecado Ela será construída aqui. De pedra firme e com minhas mãos! (Fala de Tören – A fonte da donzela).

Em outra obra do cineasta sueco, Gritos e sussuros (*Viskingar och rop, 1972*), Agnes (Harriet Andersson), a personagem doce e sensível, a mais sensível das três irmãs presentes na trama, falece devido a um câncer. Não foi assassinada como a donzela Karin, mas morreu jovem tal qual a outra personagem. No leito de morte de Agnes, um pastor luterano também faz uma prece, com o corpo e a alma estafados, o pastor, de joelhos, tal qual Jó diante de sua má sorte (COLLET, 1983), pede, queixosamente, que a falecida interceda junto a Deus:

Se for o caso de que tenhas juntado nosso sofrimento em teu pobre corpo; se for o caso de que tenhas carregado contigo através da morte; se for o caso de que encontres Deus, lá longe, nessas outras plagas; se for o caso d’Ele voltar seu rosto para ti; se for o caso de que possas então falar à língua que este Deus entende. Se for o caso. Pede por nós, Agnes, querida criancinha, escuta o que agora vou te dizer. Pede por nós que ficamos para trás nesta terra escura e suja, sob um céu vazio e cruel! Deposita o teu fardo de sofrimento aos pés do Deus e pede-lhe para nos perdoar, pede-lhe finalmente, para que nos liberte de nossa ansiedade, de nosso desgosto e de nossa dúvida profunda. Pede-lhe um significado para a nossa vida. Agnes, tu que sofreste de forma tão incompreensível e demorada, hás de ser digna de conduzir nossa palavra (BERGMAN, 1979, p. 32-33).

Nas duas preces, em “A fonte da donzela” e “Gritos e sussuros”, Bergman pergunta sobre o silêncio de Deus, demonstrando a condição de angústia e desespero em qual se encontra grande parte da sociedade moderna. Se Deus existe, por que o mal existe? Um Deus de infinita bondade não poderia permitir a manifestação do maligno de formas tão trágicas e traiçoeiras. Para Bergman, essa questão é controversa, é um obstáculo para se questionar a existência de Deus.

### **Considerações finais**

Bergman nega a existência de Deus, contudo, não consegue bani-lo, por completo, de sua vida. Uma fase considerável das obras do cineasta apresenta diegese fílmica voltada à transcendência divina, ainda que, ela esteja em completo silêncio. O homem fica à mercê de uma comunicação, de uma resposta do Criador. Assim, a imagem do Cristo ressuscitado, sofredor, pode ser vista com a materialização da impotência de Deus. Como bem representa em várias de suas películas, a expressão agonizante de uma divindade pendurada na cruz, reproduz a impotência para ajudar os homens desafortunados de paz de espírito que, Dela necessitam.

A persistência do silêncio de Deus é apontada por Bergman como forma de demonstrar que Deus não pode ser alcançado pelos homens, que Deus não é algo tangível, e que, talvez, somente possamos chegar a Ele por meio da adoração, do castigo, da imolação. A descrição bergmaniana pode ser comparada à visão que se faz de Javé (Deus), ao iniciar o Velho Testamento, como bem define Armstrong (1994):

Deus como déspota e sádico, e não surpreende que muita gente hoje, que a ouviu (relativa a história do Exôdo) na infância, rejeite tal divindade (...). É um Deus brutal, parcial e assassino: um deus de guerra, que seria conhecido como Javé Sabaoth, o Deus dos Exércitos. É passionalmente partidário, tem pouca misericórdia pelos não favoritos, uma simples divindade tribal. Se Javé continuasse sendo esse deus selvagem, quanto mais cedo desaparecesse, melhor teria sido para todo o mundo. (p. 31).

A transcendência divina adquire ar de materialidade, pois para os cristãos, Deus encarnou na forma humana que é a figura de Jesus Cristo, para passar a mensagem de que todo aquele que tem fé e o busca, será salvo.

As duas percepções de divindade – Deus e Cristo - são desprezadas por Bergman:

Não posso reprimir minha aversão a tudo o que presencio, odeio Deus e Jesus, sobretudo este último, que repugna pelo tom em que se dirige a nós, pela patética comunhão, por seu sangue. Deus não existe. Ninguém pode provocar a sua existência. E, se existe, então está provado que é um deus miserável, mesquinho, tacanho e partidário! Basta ler o Velho Testamento e aí o temos em todo o seu esplendor. E esse é o tal Deus do amor que ama o Homem! (BERGMAN, 1988, p. 84).

## Referências

AMIEL, Vincent. **Estética da montagem**. Trad. Carla Bogalheiro Gamboa 1ª ed. Lisboa, Ed. Texto e Grafia, 2007.

ARMSTRONG, Karen. **Uma História de Deus: Quatro Milênios de Busca do Judaísmo, Cristianismo e Islamismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

AUMONT, Jacques; MARIE Michel. **A análise do filme**. Trad. Marcelo Felix – 3ª ed. Lisboa, Ed. Texto e Grafia, 2013.

\_\_\_\_\_. **A imagem**. Trad. Estela dos Santos Abreu e Claudio – 13ª ed. Campinas, SP: Papyrus, 1993.

BERGER, Peter. **O dossel sagrado**. São Paulo: Paulinas, 1985.

BERGMAN, Ingmar. **Imagens**. Trad. Alexandre Pastor – 1ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

\_\_\_\_\_. **Lanterna mágica – uma autobiografia**. Trad. Marion Xavier – 1ªed. São Paulo: Cosac Naify, 2013, 320 pp.

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

CAMPBELL, Joseph. **As máscaras de Deus: mitologia ocidental**. São Paulo: Palas Athena, 2004.

DAVIS, Harold. **Iluminação criativa: truques e técnicas para fotógrafos**. Balneário Camboriú, SC: Photos, 2015.

DUMÉZIL, Georges. **Do mito ao romance**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

DURKHEIM, Émile. **As Formas Elementares de Vida Religiosa**. São Paulo: Paulinas, 1989.

ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. São Paulo: Perspectiva, 1970.

ECO, Umberto. **A estrutura ausente: introdução à pesquisa semiológica**. São Paulo: Perspectiva, 7ª ed., 2003.

ECO, Umberto. **Interpretação e superinterpretação**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ECO, Umberto. **Lector in fabula: a cooperação interpretativa nos textos narrativos**. São Paulo: Perspectiva, 2ª ed., 2002.

ECO, Umberto. **Os limites da interpretação**. São Paulo: Perspectiva, 2000.

ECO, Umberto. **Obra aberta: formas e indeterminação nas poéticas contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2000.

ECO, Umberto. **Semiótica e filosofia da linguagem**. São Paulo: Ática, 1991.

ECO, Umberto. **Tratado geral de semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 4ª ed., 2003.

ESSLIN, Martin. **O teatro do absurdo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1968.

EISENSTEIN, Sergei. **O sentido do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

ELÍADE, Mircea. **Mito e realidade**. Trad. Pola Civelli – 6ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

\_\_\_\_\_. **O sagrado e o profano: a essência das religiões.** Trad. Rogério Fernandes – 3ª ed. – São Paulo: Editora: WMF – Martins Fontes, 2000.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas.** São Paulo: Martins Fontes, 1995.

GEERTZ, Clifford. **A Interpretação das Culturas.** Rio de Janeiro: Livro Técnicos e Científicos, 1989.

GIBSON, Arthur. **The silence of God: Creative response to the films of Ingmar Bergman.** New York: Haper & Row, 1969.

KANT, Emmanuel. **Crítica da razão pura.** São Paulo: Nova Cultural, 1991.

\_\_\_\_\_. **Observações sobre o sentimento do belo e do sublime; Ensaio sobre as doenças mentais.** Trad. Vinícius de Figueiredo – Campinas, SP: Papyrus, 1993.

\_\_\_\_\_. **Tratado da história das religiões.** Lisboa: Cosmos, 1977.

KIERKEGAARD, Søren. **O conceito de angústia: uma simples reflexão psicológica-demonstrativa direcionada ao problema dogmático do pecado hereditário.** Trad. Álvaro Luiz Montenegro Valls – 3ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2005.

\_\_\_\_\_. **O conceito de ironia: constantemente referido a Sócrates.** Trad. Álvaro Luiz Montenegro Valls – 3ª ed. Bragança Paulista: Editora Vozes – Petrópolis, 2005.

\_\_\_\_\_. **O desespero humano.** Trad. Adolfo Casais Monteiro – São Paulo: Editora Unesp, 2010.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas e pós-cinemas.** Campinas, SP: Papyrus, 1997.

MAHOMED, Bamba. **O legível e o visível no cinema: o signo escrito na construção e na leitura filmicas.** 1ª ed. Curitiba: Apris, 2014.

PESSOA, Fernão. **Teoria contemporânea do cinema.** São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

QUEIROZ, André. **Em direção a Ingmar Bergman.** Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

SARTRE, Jean Paul. **O existencialismo é um humanismo.** Trad. João Batista Kreuch – 4ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

\_\_\_\_\_. **O ser e o nada – ensaio de ontologia fenomenológica.** Trad. Paulo Perdigão – 24ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes.

SICLIER, Jacques. **Ingmar Bergman.** Paris: Editions Universitaires, 1960.

SOLANO, Luiz Alexandre; KUZMA, Cesar. **Cultura, religião e sociedade: um diálogo entre diferentes saberes.** Curitiba: Champagnat, 2010.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema.** Trad. Fernando Mascarello – 3ª ed. Campinas, SP: Papyrus, 2003.

TRASATI, Sergio. **Ingmar Bergman.** Milano: Castoro, 2000.

TRUFFAUT, François. **O prazer dos olhos: escritos sobre cinema.** Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

XAVIER, Ismail. **A experiência do cinema: antologia**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 1983.



