

As Mulheres de Alma Bergmaniana¹

Fabiana RODRIGUES²

Pontifícia Universidade Católica do Paraná

Universidade Tuiuti do Paraná

A proposta desse artigo é analisar as nuances da representação feminina em duas películas do cineasta sueco Ingmar Bergman. As obras que serão discutidas referem-se a um filme da chamada Trilogia do Silêncio “O Silêncio” (1963) e a umas das primeiras obras da 2ª fase do cineasta chamada “Monica e o Desejo” (1953). Inserindo o cinema sueco e a influência do existencialismo na sétima arte, assim como a relação da mulher no cinema, será analisada e interpretada a trajetória das personagens femininas dos filmes em questão, compondo uma rede de significações. Pretende-se observar a exploração da imagem da mulher como um elemento que expõe suas angústias, mas também, que determina o rumo de sua vida, transformando-a para além dos paradigmas sociais pré-estabelecidos da sociedade patriarcal. Decorrente de uma fase neorrealista, ao fim dos anos 1940, e de uma estruturação temática com ganho de estilo próprio e maturidade nos anos 1950, o cineasta produziu uma sequência de obras-primas, onde toda a incredulidade com o mundo, o descaso irônico com as relações amorosas e religiosas, e sua posição social e cultural, estão à flor da pele de personagens imaturas ou maduras, de mulheres perniciosas ou ingênuas demais. Para esta análise serão utilizadas como base teórica as obras de Ann Kaplan, Laura Mulvey, John Berger e Soren Kieekergaard.

Palavras-chave: cinema, mulher, angústia, transformação

Brevíssimas considerações gerais sobre a mulher no cinema e na sociedade

A imagem da mulher construída e representada por diversos meios de produção de imagem se destaca mais especificamente, como inferem alguns autores, pelo desequilíbrio entre a sua imagem mais comumente divulgada como frágil e dependente

¹ Trabalho apresentado no DT- 4 Comunicação Audiovisual - GP Cinema do XV Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Doutoranda em Comunicação e Linguagens pela Universidade Tuiuti do Paraná; professora assistente do Departamento de Humanidades da PUC-PR.

do apoio masculino, e outra, que consideram mais atual, real, mais condizente com sua importância na sociedade atual.

Figura caracterizada como frágil, sensível e dominada, a mulher viveu em uma sociedade dominada pelos homens, e por muito tempo teve um papel muito claro a desempenhar na sociedade até o século XIX – o de dona do lar, mãe e esposa devota somente à família. As representações da mulher na atualidade (principalmente a partir dos anos 1980) mudaram, contudo, sua imagem continua, na grande maioria das representações, construída sobre as bases e reflexos desses estigmas culturais, prioritariamente masculinos.

Os estudos de Ann Kaplan (1995) discutem a construção de estereótipos do feminino e o papel social da mulher no mundo contemporâneo, levando em consideração sua posição numa sociedade entendida como patriarcal e machista. Essa visão é de certa maneira compactuada por John Berger (1977), que argumenta:

“Nascer mulher é vir ao mundo dentro de um espaço definido e confinado, à guarda do homem... Os homens agem, as mulheres aparecem. Os homens olham para as mulheres. As mulheres veem-se a serem vistas. Isto determina não só a maioria das relações entre homens e mulheres como também as relações das mulheres consigo próprias”(Berger, 1977, p.50 e 57).

Durante a década de 1960 foi deflagrado o movimento feminista que questionava a função da mulher na sociedade e, principalmente, as visões difundidas a respeito dessa função. O movimento tinha por ideal equiparar os direitos e deveres das mulheres aos dos homens nos âmbitos sociais, econômicos e políticos. O movimento feminista lutou para fazer com que as mulheres tivessem vez e voz, passando, portanto, a fazer parte de forma própria e legítima da sociedade.

A luta e a conquista de alguns direitos contribuíram para algumas mudanças essenciais na história dos meios de representação e construções da imagem feminina. Ainda tradicionalmente construída no contexto de discursos preconceituosos e estereotipados, a mulher vem sendo representada na contemporaneidade por sua luta contra as forças predominantemente masculinas, na tentativa de modificar os resquícios de pensamentos coloniais. É imprescindível frisar que essa mudança é o resultado de

muitas conjecturas críticas e teóricas por parte da comunidade acadêmica que, interessada nos estudos culturais, começou a pensar criticamente sobre as questões de gênero, e mais especificamente sobre a posição e representação da mulher no contexto sociocultural.

Laura Mulvey (1973, p.26) mostra a mulher como inserida em uma ordem falocêntrica, à mercê do desejo masculino. O inconsciente da sociedade patriarcal teria estruturado formalmente e substancialmente as representações da mulher, mais especificamente as fílmicas do cinema clássico hollywoodiano, baseado em uma premissa importante: a sua capacidade em manipular e articular de maneira satisfatória o prazer visual.

Os filmes hollywoodianos (principalmente os produzidos em 1930 e 1950) unificam o prazer visual e o erótico dentro da linguagem da ordem patriarcal dominante. Mulvey observa que o cinema, satisfazendo o prazer primordial que é o visual, traz à tona o prazer da escopofilia em seu aspecto mais narcisista. Desta forma, a explicação é a de que as convenções fílmicas, o enfoque nos dramas humanos, no corpo humano e sua forma, estimulam a curiosidade e o desejo de olhar com fascínio para a imagem na tela e reconhecê-la como uma representação formal da realidade.

No cinema europeu, considerado desde sempre como um cinema de vanguarda devido aos movimentos culturais iniciados nas Artes e na Literatura, a caracterização da mulher não foi feita de forma tão diferente quanto à de Hollywood, contudo, o rigor com que as imagens femininas eram apresentadas se fazia de maneira menos pudica. Cenas de quase nudez e de mulheres dominadoras eram mostradas sem grandes preocupações com a censura cinematográfica, apesar de ela haver e fazer cumprir as regras. Não nos esqueçamos de que Hollywood viveu sob a égide muito mais forte de censura por meio do Código Hays que durou de 1930 a 1966.

Pensando a construção imagética da mulher como um objeto (passivo) para o olhar (ativo) do homem, Mulvey argumenta que a representação da realidade – a narrativa fílmica – está nitidamente inserida na ideologia do olhar masculino. Assim Mulvey ressalta que o olhar, intrinsecamente prazeroso em seu formato, pode se tornar controverso em conteúdo. A mulher acaba por contextualizar dentro da representação e imagem fílmicas o paradoxo de servir como objeto visual. É o lugar do olhar, e a possibilidade de variar e expor esse olhar, que define o cinema; e esse olhar tem se

dividido nos filmes entre o polo ativo (masculino) e o passivo (feminino). O determinado olhar masculino projeta sua fantasia na figura que por sua vez é construída com bases nesse olhar. Desta forma, segundo Mulvey a mulher acaba por ser exibida cinematicamente dentro do sistema visual e erótico como uma imagem que significa o objeto admirado. Ela se transforma em objeto sexual, sendo a espetacularização eroticamente, ou objeto de desejo masculino. Ao invés de ressaltar apenas o essencial da qualidade feminina que é o fato de ser admirada, o cinema vai além construindo a maneira pela qual a mulher deve ser olhada dentro do espetáculo.

A representação da imagem da mulher constitui ao longo de décadas um elemento indispensável para a narrativa fílmica clássica, apesar de sua presença tender a paralisar o desenvolvimento narrativo à medida que dá lugar a momentos de contemplação erótica. De qualquer forma, a mulher no cinema tem funcionado basicamente de duas formas que podem ser definidas como: objeto de apelo erótico no filme e como objeto de contemplação fora dele (para o espectador), situação que é enfatizada por diversas mídias.

Dessa maneira, Mulvey argumenta que a imagem da mulher nos filmes, principalmente naqueles do cinema clássico, é o objeto indutor do voyeurismo e também um fetiche. Mulvey procura desmembrar a função da mulher na formação do inconsciente patriarcal. Assim, ela diz:

“A mulher é inserida na cultura patriarcal como o “outro” e é posicionada numa ordem simbólica na qual o homem pode viver suas fantasias e obsessões através do comando linguístico impondo-o à imagem silenciosa da mulher que permanece fixa em seu lugar de sustentáculo, mas não de produtor de significado”. (Mulvey, 1973, p. 449)

Analisando pela questão da ideologia dominante, o ser masculino desde sempre condicionado a tal situação, não consegue se ver ou se colocar na posição de objeto sexual. Consequentemente, nos filmes, a personagem masculina reluta em olhar o seu semelhante como objeto sexual. Ele controla a fantasia fílmica e também se coloca como representante do poder, portanto, posicionando-se no lugar da imagem com a qual o espectador se identifica. Identificando-se com o protagonista masculino, o espectador projeta o seu olhar sobre o seu semelhante (seu ego ideal na tela) de maneira que o

poder do protagonista masculino exercido dentro da narrativa fílmica passa a coincidir com o poder ativo do olhar erótico de ambos produzindo um senso de onipotência satisfatória a ambos.

Berger (1972, p. 45) salienta que a presença social de um homem está sempre relacionada à promessa de poder que ele encarna, seja econômico, sexual, moral, físico ou temperamental. Esse poder é exterior ao próprio homem, o que muitas vezes é explicado como fazendo parte de sua "natureza". O importante é que ele possa aparentar um poder que exerce sobre outros.

Por outro lado, a mulher funciona como mediadora dos conflitos entre os olhares masculinos dentro e fora da diegese fílmica. Quase sempre, a maioria das vezes os filmes iniciam com a imagem feminina sendo apresentada a serviço do olhar tanto dos protagonistas masculinos quanto do espectador. A imagem exibida é destacada e isolada, glamorosa e sensual/sexual. Contudo, à medida que a narrativa se desenrola, a personagem feminina se apaixona pelo protagonista, torna-se propriedade sua, e conseqüentemente perde suas principais qualidades: a elegância e o glamour. Sua sexualidade e o seu erotismo, presentes inicialmente, são posteriormente subjulgados ou até suprimidos ao seu companheiro. De certa maneira, na sua identificação com o protagonista masculino (aquele que detém o controle), o espectador acaba compartilhando com este o seu poder e, de certa forma, possuindo também o seu objeto de desejo.

Dois conceitos freudianos são discutidos por Kaplan (1995), cuja análise ainda versa sobre representação da mulher no cinema: o voyeurismo e o fetichismo. Esses conceitos são usados para explicar o que a mulher representa no contexto da sua imagem fílmica e quais os mecanismos que entram em funcionamento em relação ao posicionamento do espectador enquanto observador da imagem feminina na tela. O mecanismo de representação fílmica atua percebendo o espectador como *voyeur* – levado pelo prazer de ver e observar sem ser visto ou observado, e sua satisfação através do olhar como propulsor para a construção da beleza física feminina enquanto fetiche ligado o desejo sexual. Em Kaplan, estuda-se a mulher sob três dimensões dentro do parâmetro hollywoodiano que vai desde os anos 1930 até a atualidade: a) a mulher cúmplice, que renuncia aos seus sentimentos pessoais e à sua realização individual assumindo uma postura frágil; b) a mulher resistente, que surge no século XX, com sua integração ao mercado de trabalho, sua emancipação financeira, graças ao movimento

feminista, e que luta por sua realização pessoal até mesmo, se necessário, em detrimento da família; c) e a mulher pós-moderna que, tendo encontrado seu espaço nas esferas social, econômica e política, conquista a liberdade desejada e está preparada para enfrentar as questões que por ventura se originem a partir de sua nova situação.

A angústia e a mulher no cinema de Bergman

Qual é o perfil de mulher que faz parte do cinema de Bergman? Quando se questiona a condição feminina no cinema do cineasta sueco, percebe-se que a mulher pode assumir diversas formas – desde a mulher sofredora, mas forte, até a mulher dominadora, independente que constrói seus relacionamentos.

Se a mulher sempre foi representada dentro de um eixo de submissão, atenta às vontades e posicionada sob os olhares masculinos, principalmente nas produções hollywoodianas, no cinema de Ingmar Bergman há situações opostas. As mulheres bergmanianas sofrem conflitos internos, todavia são fortes, determinadas e inconstantes. Elas conduzem os relacionamentos que, muitas vezes, passam-se com homens extremamente sensíveis e angustiados. Há uma inversão de papéis: as mulheres assumem suas fraquezas e mudam o rumo de suas vidas; os homens se angustiam permanentemente e passam a tornarem-se submissos às vontades femininas.

A angústia latente nas personagens de Ingmar Bergman é uma das principais características em suas obras que, são descritas como psicológicas e, sobretudo, existencialistas. Esse existencialismo parte do princípio de que tal existência é o ponto de partida para uma reflexão mais intimista.

O vocábulo "angústia", proveniente do latim, indica algo de desconfortável ou doloroso como apertar, sufocar, esganar, atormentar, estreitar, brevidade, escassez, concisão. Isso sem mencionar que ela é também compreendida como uma espécie de mal-estar, constituindo-se de um medo sem objeto determinado (que é diferente de outros tipos de medo e que possuem um objeto definido). A angústia caracteriza-se como um receio de algo que pode vir a acontecer, contudo, um receio amargo, dissipador.

Aqui, não entrará em discussão a minuciosa obra de Soren Kierkegaard, que conceitua a angústia desde o pecado original da Adão, contudo, pretende-se delinear a angústia como uma crise existencial do ser humano, ou nesse caso especificamente, a mola propulsora de configuração do personagem feminino das obras de Bergman.

Para Kierkegaard, o Conceito de Angústia compreende a existência humana como uma luta constante na busca por realização, assim o ser humano é constituído de uma síntese entre alma e corpo, sustentado por um terceiro elemento, que é o espírito.

Angústia e possibilidade são situações interligadas. Uma possibilidade pode ser definida como um conjunto de indefinições. Ela não é conhecida realmente, bem como suas consequências. É uma incerteza, uma indefinição de algo que pode vir a ocorrer ou não. Entre as possibilidades variadas, está a possibilidade da realidade da liberdade, que é almejada pelo ser humano. Entretanto, essa realidade não existe, ela existe apenas como possibilidade. Diante dessa situação, há uma inquietação que atrai e repulsa. Essa inquietação ambígua é a angústia. Há uma discrepância entre angústia e medo e, outras manifestações psicológicas que atingem o indivíduo em sua existência, pois ela não está diante de algo determinado, mas de algo que pode ser possível de acontecer.

A liberdade também faz parte da angústia. Na conjectura kierkegaardiana, o indivíduo apenas se preocupa em não pecar, por receio de perder a sua liberdade. Nesta caso, pensemos a liberdade como sendo o contrário de culpa e não de necessidade. Assim, segundo Kierkegaard “A liberdade só se preocupa consigo mesma. Em sua possibilidade, a liberdade projeta a culpa, e a introduz por meio de si mesma” (1952, p. 119). E o filósofo ainda afirma que,

A relação da liberdade com a culpa é de angústia, porque a liberdade e a culpa são, todavia, uma possibilidade. Quando a liberdade fita a si mesma com toda sua cobiçada paixão e quer manter a culpa distante, de tal maneira que não se possa encontrar um floquinho dela na liberdade, ela não pode deixar de fitar a culpa. Este olhar fixo é o olhar fixo e ambíguo da angústia, assim como é o desejo da renúncia dentro da possibilidade. (Kierkegaard, 2015, p.119)

Mas, há um equívoco em se pensar que a angústia é simplesmente uma condição da existência humana que trava o ser humano em seus limites e o conduz do sono à insônia, a sua finitude. Kierkegaard defende que o ser humano “ (...) precisa aprender a

se angustiar, para que ele não se sinta perdido, seja por nunca sentir angústia, seja por afundar-se na angústia” (2015, p. 122).

Desta maneira, pensando na condição feminina nos filmes de Bergman, a mulher é um símbolo de autonomia que opera solta, sem amarras, concatenando angústia e liberdade. Ser livre é fazer-se existir, é escolher-se. Para as personagens femininas bergmanianas, o pecado não existe. Ele faz parte da existência humana como um meio de se viver plena e prazerosamente. E é isso que as personagens de Bergman fazem.

A análise

Monica e o Desejo³

É um filme da considerada 2ª fase de Bergman e retrata a vida de dois jovens completamente imaturos: Harry (Lars Ekborg) e Monica (Harriet Andersson). “Monica e o Desejo” é uma obra que narra as diferentes fases da vida de um casal jovem, com perspectivas de vida diversas, sem terem um ponto em comum, a não ser é claro, o frescor e o impulso da juventude. A história se passa em três atos distintos bem marcados cinematograficamente: o encontro entre os jovens, a experiência do amor (vivenciada no verão) e o casamento. Em cada ato os jovens se transformam mutuamente. O tempo dá o tom de cada cena. Harry é o eterno apaixonado, um rapaz que se torna pai de família dedicado à filha e à esposa. Todos os dias sai para trabalhar cedo e ganha o suficiente para manter a família. Seu sonho é ser engenheiro e poder melhorar as condições de todos na casa. É romântico e ingênuo, revelando a discrepância que há entre ele e Mônica.

A personagem feminina Mônica é uma mulher livre, com potente libido. Não quer ser submetida a regras e muito menos ser uma dona de casa. Seu papel no mundo é maior do que ser mãe e esposa. Não trabalha, não cuida de sua filha e não suporta uma vida de privações. Quer ser livre. Em uma das cenas em que está tomando uma bebida em um bar e ouvindo uma música que vem de um *Jukebox*, ao lado de um de seus amantes do passado, Monica acende um cigarro e sendo filmada em primeiríssimo plano, denota que a partir dali sua vida tomaria uma nova forma, ou melhor, voltaria à

³ A tradução no original sueco é *Sommaren med Monika* – ano de produção 1953.

forma que tinha antes de envolver-se com Harry. Ao final, envolvendo-se com vários homens ao mesmo tempo, assume sua condição de mulher independente - separa-se de Harry, abandonando também sua filha e seu passado. Harry assume seu destino: ao seu olhar em um espelho com sua filha nos abraços, após o abandono de Mônica, seu rosto fecha-se em *close-up*, em uma iluminação mais escura emitindo a sensação de que estava sonhando, vem à sua mente, um *dejavu* de seus momentos com sua amada. Depois disso, retomando o presente por meio de uma iluminação mais adjacente, descobre-se sozinho e parte.

“Monica e o Desejo” é um filme lascivo e tocante. As atitudes desvairadas dos jovens, o tempo de felicidade extasiante em que passam viajando em um barco, o choque de realidade quando se veem diante das responsabilidades do “mundo adulto” mediante à gravidez, demonstra a desilusão que se vive cotidianamente, independente de isso ser na Suécia ou em qualquer outra parte do mundo – reflexos da modernidade ou o constante mal estar da civilização?⁴



Figura 1: Harriet Andersson (Monica)



Figura 2 : Harriet Andersson (Monica em um momento de transformação)

O Silêncio⁵

É o último filme da chamada “Trilogia do Silêncio”, iniciada com “Através do Espelho” (1961), e seguida de “Luz de Inverno” (1962). O “Silêncio” é uma espécie de

⁴ Aqui há uma referência à obra de Sigmund Freud – O Mal-Estar na Civilização. A obra se constitui como uma investigação sobre as origens da infelicidade, sobre o conflito entre indivíduo e sociedade e suas diferentes configurações na vida civilizada.

⁵ Tradução original no sueco *Tystnaden* – ano de produção 1963.

exaltação erótica, com uma mistura de histeria, sensibilidade, angústia e, sobretudo clausura física e emocional. Escrito e dirigido por Ingmar Bergman, este filme é um angustiante grito de socorro que se denota por meio do silêncio, da falta de diálogo em que vivem as personagens. Quando os três protagonistas estão no trem, visivelmente sufocados pelo calor e pelo ambiente apertado da cabine, o que fica visível é a (não)-relação entre as irmãs Anna e Esther, e uma possível ambiguidade do relacionamento de Anna com o filho, Johan. A trama toda se passa com duas mulheres que mal se veem, mal se conversam, mal se ouvem e uma criança que apenas observa.

Esther, a primogênita, tem a saúde frágil e inspira cuidados. Devido a isso, os três são obrigados a interromperem a viagem e descansar em uma cidade não identificada no filme - o anonimato social é o plano de fundo de toda a trama, o que, de início, alerta para não se dar importância demais aos tanques de guerra que têm o papel do "evento de coação", assim como as epidemias e o estardalhaço da violência que se vivia nos anos 1960 e perdura nos dias de hoje.

O tempo em que Esther, a irmã e o sobrinho Johan passam juntos no hotel, mostrar-se-ão caóticos e repressivos, expondo os desejos, o vazio existencial das personagens e o mundo paralelo, individualista que vemos Johan criar para si, vez ou outra saindo dele e se deparando com uma tia esquizofrênica, doente, e uma mãe folgosa e inconstante. A presença de Esther, ainda que doente e dependente de cuidados, é insuportável para Anna. Esta, a exemplo da personagem anterior Monica, quer ser livre, sem preocupações. A história vai passando em dois cenários basicamente: o quarto de Esther, cuja cama é o foco central da convalescência e morbidez da personagem, e o quarto de Anna e Johan, amplamente explorado, do sofá, ao banheiro. É a partir deste quarto que se mostra outra esfera de relações entre as três personagens. O quarto revela-se como um divisor de personalidades. Todos ali representam, à exceção de Johan, que se envolve em um mundo imaginário de criança criando heróis e sendo herói.

Há uma crise existencialista e psicanalítica no roteiro de "O Silêncio" que pode ser até percebido como um ato de lesbianismo de Esther, mostrando seu desejo constante pela irmã, e pelo (outro) incesto que é o de Anna em relação a Johan. Este chega a dar-lhe banho e mantém uma relação de sublimação em relação à imagem de mãe. E, por sua vez, não permite que a tia o toque ou o acaricie, ao que esta, meio

decepcionada, diz: "Só a mamãe pode te tocar, não é?". O ambiente é opressivo, obsessivo, torturador.



Figura 3: Gunnel Lindblom (Anna), Jörgen Lindström (Johan) e Ingrid Thulin (Esther)

Mesmo o sexo, que aparentemente seria um escape para Anna, que se encontra com seu amante para uns poucos minutos de desfrute, não o é de todo, torna-se lancinante – e, isso se deve principalmente à cena em que Anna assiste à relação sexual de um casal, no cinema, deixando-a particularmente angustiada, mostrando um efeito de estranhamento executado de forma incrível pelo diretor em relação à personagem. Anna não quer mais se submeter à chantagem emocional da irmã. Ir embora daquele hotel, daquele lugar é seu maior desejo, independente de que para isso tenha que deixar sua irmã à mercê do destino, sem demonstrar culpa alguma por esse gesto.



Figura 4: Gunnel Lindblom (Anna) e Ingrid Thulin (Esther)

O que lhe importa é a liberdade que a angústia da presença da irmã e, talvez até de seu filho, privou-lhe. E o que é essa liberdade? Seria a sua verdade? Viver longe do que lhe atormenta o espírito? Assim, segundo Kierkegaard:

O conteúdo da liberdade, numa perspectiva intelectual, é verdade, e a verdade torna o ser humano livre. Mas, justamente por isso a verdade é a obra da liberdade, de modo que esta constantemente engendra a verdade. É óbvio que aqui não estou pensando no achado espiritual da filosofia mais recente, que sabe que a necessidade do pensamento também é sua liberdade (...) (Kierkegaard, 2015, p.150).

Ainda poder-se-ia enfatizar o mundo-espetáculo do filme, a apresentação de fantoches que Johan faz para a tia, a conversa existencial sartreana que as irmãs têm no quarto com o amante de Anna ao ouvindo, e o bilhete que Esther escreve para Johan, quando ele se vai com a mãe: é tudo uma grande mentira, é tudo uma grande representação.

Algumas Considerações

Analisar a obra de Ingmar Bergman não é tarefa fácil. Bergman é singular na construção de suas personagens. A filmografia do realizador sueco é vasta, muitas vezes ambígua e, sobretudo, visceral. Ela se liga profundamente à nossa existência e consegue passar isso por meio de seus roteiros, direções e argumentos. Suas personagens femininas são, na essência, existencialistas, angustiadas, reflexivas e contundentes. Bergman constrói uma narrativa fílmica com base em histórias muito simples de pessoas simples, de mulheres sensíveis e ansiosas, mas fortes, que por meio de seus gestos e olhares se desnudam ou se escondem em suas aflições. O cineasta não nos pretende apresentar um modelo de compreensão do mundo, mas nos mostra aquilo que muitas vezes não queremos ver: um mundo violento, cruel, louco e ansioso. E, ao demonstrar com sua obra esse mundo daninho, nosso olhar sobre sua obra vai se envolvendo emocionalmente, frisando fortes motivações subjetivas em relação ao outro. Quando pensamos na personagem Monica ou nas irmãs Esther e Anna, o que temos são mulheres sensíveis, mas não submissas, não reféns da atitude alheia. Monica constrói seu caminho desde sua adolescência, quando resolve sair de casa por não suportar mais a sua família. Encontra um homem, passa um verão de fantasias, engravida, casa-se,

abandona o marido e a filha. Esther é uma mulher inteligente, tradutora de livros, mas em fase terminal da vida devido à doença, acaba se quedando sozinha, e não sabemos como sua história se desenhou depois disso. E Anna? Anna é outra mulher forte, mas que não consegue lidar com seus sentimentos. Demonstra não se importar com seu filho e muito menos com sua irmã doente. Aliás, abandona-a, sem ressentimento algum. Também, tal como Monica, Anna livra-se da vida indesejada em um país que não é o seu, e parte com seu filho. E o que tudo isso nos revela? Todas têm a alma bergmaniana de demonstrar talvez a maldade humana, talvez o egoísmo que há em cada uma dessas personagens e que na vida dita “real” não é diferente.

Referências bibliográficas

AUMONT, J; MARIE M. **A análise do filme**. Lisboa: Edições Texto e Grafia Lda. 2013.

BERGER, John. **Modos de ver**. Lisboa: Edições 70, 1972.

COSTA, Cristina. **A imagem da mulher: um estudo de arte brasileira**. Rio de Janeiro: Senac Rio, 2002.

FREUD, Sigmund. **O mal-estar na civilização**. Tradução de Paulo César de Souza. – 1ª ed. – São Paulo: Penguin Classics. Companhia das Letras, 2011.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2001.

HEARTNEY, Eleanor. **Pós-modernismo**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

KAPLAN, E. Ann. **A mulher e o cinema: os dois lados da câmera**. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia – estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno**. Bauru/ São Paulo: EDUSC, 2001.

KIERKEGAARD, Soren. **O conceito de angústia: uma simples reflexão psicológico-demonstrativa direcionada ao problema dogmático do pecado hereditário**.

Tradução de Álvaro Luiz Montenegro Valks. 3ª ed. – Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.

MULVEY, Laura. **Prazer visual e cinema narrativo**. In: XAVIER, Ismail (Org.) **A experiência do cinema: antologia**. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 1983, pp. 437 – 453.

PEDROSO, Maria Goretti. **A mulher virtual: a virtualização da mulher nos meios de comunicação**. Santo André: Esetec, 2005.

RIBEIRO, Maristela. **Frendas e Frestas: a mulher, da contemplação à interlocução**. Salvador: EDUFBA, 2006.

Filmografia

SOMMAREN Med Monika (Original) – título em português: Monica e o Desejo. Direção: Ingmar Bergman. Suécia, 1953. Gênero; Drama/ Romance, 96 minutos.

TYSTNADEN (original) – título em português: O Silêncio. Direção: Ingmar Bergman. Suécia, 1963. Gênero Drama, 95 minutos.

