

# A Vida Eterna em *Luz de Inverno* de Ingmar Bergman

INÊS GIL\*

«Gérard Séverin: *Seria a vida espiritual, a vida eterna?*  
Françoise Dolto: *É isso o apelo à vida, além da vida do corpo. Não é uma maneira  
de pensar que Jesus dá mas é comportar de uma certa maneira.»*

(DOLTO, 1977: 132)

O catálogo, que a Cinemateca Portuguesa publicou no âmbito de um ciclo Ingmar Bergman, abre com o «projeto de soneto à *Luz de Inverno* de Agostinho da Silva»:

*«Não adianta nada ser viúvo  
seja lá do que for em que haja sol  
se por ausente vida é que me escuso  
de luz dentro de mim aos outros homens*

*se era posse que amava no que tinha  
e preso me fechava ao que era amor  
bom foi que me livrasse meu destino  
e me enflorassem a terra além da dor*

---

\* Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias – Lisboa.

*amor de mim me solta de sofrer  
e já nem a mim amo inteiro dou  
o que não sendo sou aos outros todos*

*fiel ao que me sou dever mais alto  
se antolha do que ser fiel a Deus  
que talvez seja apenas sonho meu»*

(in Navarro de Andrade, 1989: 9)

Este poema, que Agostinho da Silva escreveu após ter visto *Luz de Inverno*, reflete a profundidade do filme que aborda a forma como a vida nos convida a continuar o nosso percurso mesmo no maior dos sofrimentos. Fechar-se sobre si-próprio é fechar-se aos outros, o que significa também impedir que a luz de Deus possa reconfortar e fortalecer a nossa alma. Em *Luz de Inverno*, Ingmar Bergman questiona uma certa «ontologia» de Deus, que o próprio realizador põe em causa: um Deus juiz e exterior ao Homem não corresponde ao Deus que o próprio realizador procurava. Criado numa família muito religiosa (o seu pai era Pastor), o jovem Bergman sentia-se oprimido pelo Deus que o acompanhou na sua infância e adolescência. A sua vontade de libertação de um Deus onipotente vai levá-lo a pensar não só a sua relação com Deus, como também a própria «natureza» do Deus que lhe foi apresentado.



*A difícil relação do Pastor Tomas com Jesus Cristo*

O filme *Luz de Inverno* narra o percurso de um homem que ao atravessar uma crise de fé, poderá transformar a sua imagem de Deus, tornando-a mais próximo dos homens, na sua fragilidade e finitude. Um dia, o Pastor Tomas depara-se com um dos filhos, Jonas, que lhe pede ajuda para compreender como, no mundo de Deus, que é o nosso, é possível existir o mal. Perante esta questão perturbadora, Tomas confessa que está a perder a fé. Viúvo, Tomas tem Marta como companheira mas recusa casar com ela. Entretanto, Jonas suicida-se. Mais tarde, Tomas parece reencontrar uma nova fé quando Algot, o sacristão, lhe revela a humanidade de Deus em Cristo.

*Luz de Inverno* é uma crítica à rotina religiosa que não se questiona e se limita a seguir os dogmas. Esta rotina, Bergman mostra que ela leva à morte (interna). O realizador interessa-se pelo corpo psíquico das personagens e minimiza a sua relação com o espaço exterior para se concentrar nos seus conflitos interiores. O realizador quer falar do sofrimento, da angústia, não quer sentimentalismo, por isso depura cada vez mais a forma do filme. É também através de um minimalismo narrativo e estético que *Luz de Inverno* mostra que a vida eterna só pode ser alcançada por ruturas.

O que é a vida eterna? Segundo Maurice Zundel a vida eterna começa neste mundo; só estaremos vivos eternamente se o somos hoje. O que significa «estar vivos»? É viver conforme a mensagem de Jesus Cristo. Para ele:

*«A vida eterna: estamos nela ou não. A vida eterna está dentro de nós. Não se trata de conhecer o lugar onde iremos depois da morte, não se trata de um depois do tempo ou no espaço, trata-se de um além que se encontra dentro de nós. Quer dizer que se trata de vencer a morte aqui, já hoje, porque o verdadeiro problema não é saber se iremos viver depois da morte mas se seremos vivos antes da morte. Tornar-se vida eterna é tornar-se plenamente si-próprio, transfigurar a sua existência, aceitar de se fazer plenamente Homem, recusando actos que não estão à altura da sua dignidade. Tornar-se vida eterna é fazer da sua existência uma sinfonia de amor, deste amor que é mais forte do que a morte (Zundel, 1987: 126).*

A vida eterna pode ser associada ao desejo, e mais especificamente ao desejo de procurar e de se aproximar de Deus. O desejo de vida eterna é o desejo de uma relação infinita que se traduz pela fé. A vida eterna manifestase numa experiência atemporal: por exemplo, a oração é o desejo de uma relação com Deus imediata mas que se projeta num espaço-tempo abstrato, o de Deus.

Em *Ética e Infinito*, Emmanuel Levinas escreve: «o infinito não é um saber mas um Desejo» (Levinas, 2010: 75); podemos acrescentar que a vida eterna é também um desejo do eu na sua relação com o Outro. Françoise Dolto afirma que como:

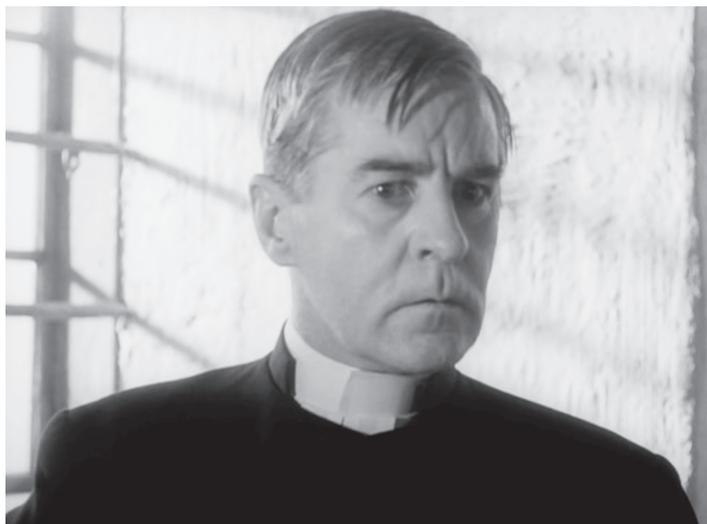
«o desejo nasce da falta, Deus é para mim um desconhecido da minha sede, sede que só conheço pela sensação de falta. A fonte que alivia o sofrimento da falta de sentido é Aquele de Quem me falam os Evangelhos. A sua leitura mata este tipo de sede que é minha, sem fim» (Dolto, 1981: 35).

No cinema, a vida eterna não pode ser ilustrativa e reduzida a uma reprodução ou um prolongamento da nossa experiência material. O desafio é encontrar como o desejo e a procura de vida eterna se podem manifestar no cinema.

*Luz de Inverno* passa-se num sítio desertificado e desolado (poucas pessoas vivem lá e a paisagem é árida). Esse espaço representa imagens concretas de uma paisagem interior, a alma de Tomas, o pastor da aldeia. A falta de comunicação entre os Homens e o silêncio entre Deus e o Homem estão no centro do assunto. A espiritualização da natureza está muito presente: a sua depuração visual associa-se à angústia existencial das personagens (Oliver, 1995: 132).

Para Tomas, a ansiedade de um mundo com Deus é mais profunda porque torna a questão de Deus ainda mais incompreensível: qual o seu papel no mundo e qual o seu laço com o mal? Tomas recusa a ideia de vida eterna, como tempo e espaço transformadores, em devir. Refugia-se atrás da instituição religiosa e dos seus dogmas ao passo que Jonas vive uma profunda angústia existencial e por isso se questiona sem encontrar apoio em Tomas. Tomas não vê o Outro. Não tem o desejo de conhecer Deus, de o questionar. Quando é confrontado com o *silêncio de Deus*, sente um vazio muito profundo. A sua libertação voluntária de Deus deixa-o desamparado: «Meu Deus porque me abandonaste?». Nessa altura, Bergman estiliza a imagem, retira-lhe o som, o cenário torna-se sobreexposto (extremamente claro) para criar uma ressonância com a angústia de solidão e de vazio em Tomas.

A imagem parece-se como a sua própria prisão interior. A extrema brancura da luz permite ao realizador tornar sensível o indizível. A rutura que acontece entre a imagem real e a luz encadeadora revela a presença do divino, na sua ausência. Como veremos mais à frente, a rejeição não é de Deus, mas de um Deus cruel e todo poderoso. Tomas não quer questionar Deus, prefere rejeitá-lo porque não consegue lidar com a ideia de fragilidade, de imperfeição e de finitude.



*O Pastor Tomas ouve o silêncio de Deus*

Bergman explora a possibilidade que o cinema tem para exprimir a *espessura* do tempo e o anacronismo, para criar uma rutura estética e narrativa, característica do cinema moderno que permite ao espectador se distanciar e exercer um olhar crítico sobre o que vê. Na cena do monólogo de Marta, ela revela a Tomas o seu desgosto quando percebeu o quanto ele não consegue amar o Outro na sua humanidade, nas suas limitações. Tomas é incapaz de integrar a imperfeição, a fragilidade e a finitude humanas. Em plano frontal, Marta lê em voz alta uma carta que lhe tinha dado. Num texto sobre Bergman, Benard da Costa diz em relação a esta cena:

*«(...) Regresso ao famoso plano de Ingrid Thulin na Luz de Inverno. Na situação fílmica, Gunnarð Björnstrand está sozinho na sacristia, quando abre o envelope contendo a longa carta que Marta lhe escreveu. É quando inicia a leitura que o rosto desta surge, em grande plano, no escuro do ecrã, para tomar a palavra (substituído-se e substituindo-a ao texto escrito), para que “os movimentos da alma aparecessem tão nus quanto possível”. É difícil separar a força verbal do plano (a força da palavra de Ingrid Thulin) da sua força visual (o longuíssimo “close-up”). E da conjugação dessas duas extremas forças nasce a carga onírica desta sequência, que é também, literalmente, uma aparição de Marta num lugar onde não está. O sonho surge tanto pela força encantatória das palavras, como pela irrealidade da figura fílmica. Subitamente, entramos nessa outra dimensão (o lado de quem escreve a carta, o lado da personagem oculta) e, perdida qualquer referencia de “decor”, passamos a outro tempo e espaço que é não é (...). Graças a conjugação do grande plano da palavra com o grande plano da imagem passamos*

*também para o outro lado do espelho e para a evidência da morte como único espaço do sonho ou do sonho como único espaço da morte»*

(in Navarro de Andrade, 1989: 66)



*Marta «lê» a carta que deu ao Pastor Tomas*

Tomas recusa casar com Marta porque prefere guardar um amor defunto e pacífico: o da sua mulher falecida. Marta representa o amor em devir, o amor na sua humanidade com as suas paixões e os seus riscos. Tomas tem medo de arriscar.

O pastor Tomas continua cristalizado no seu fechamento afetivo, porque a sua relação com Deus não é verdadeira. Recusa Cristo e o seu sofrimento. Ama um Deus perfeito, abstrato e exterior. Não ama a vida nem o Outro e recusa o risco do sofrimento.

Se o Deus forte e imaculado o confortou até agora, o questionamento de Jonas sobre o mal e a sua relação com Deus vai mergulhar Tomas na sua condição humana. A solidão e o abandono do conforto existencial motivam a reflexão sobre a verdade do mundo e Tomas perdeu a fé. Françoise Dolto mostra a partir das Parábola da Ovelha Perdida e da Moeda (Lc 15,1-10) que o facto de encontrar algo perdido ou escondido que ameaça a unificação do ser, permite partilhar a alegria com os outros e leva a caminhar para um devir (Dolto, 1977: 32). Este

devir é a vida eterna no sentido da unificação interior. A alegria da plenitude irradia sobre os outros. Veremos que Tomas reencontra a sua unidade interior ao aceitar a humanidade de Deus através de Jesus Cristo porque vai aceitar sair da sua esterilidade afetiva. O caminho espiritual de Ingmar Bergman encontra ressonâncias na crise do pastor Tomas. Criado numa família muito religiosa, com um pai clérigo, o realizador acreditava num Deus todo-poderoso e castigador. Numa entrevista em 1980, o realizador diz:

*«Mesmo que eu não escrevesse sobre Deus e mesmo que eu não escrevesse de uma forma religiosa Ele esteve sempre nos meus filmes. (...) Ele esteve presente em tudo o que fiz até Luz de Inverno. Em Luz de Inverno, foi o corte final com aquela coisa estranha a que chamava “Deus”. Cortei relações. Antes disso ainda sentia bastante mal-estar em aceitar-me a mim mesmo. Eu tinha medo do meu modo de vida, da maneira como me comportava, como actuava, e um terrível medo da morte. Depois, subitamente, aconteceu do dia para a noite, Saul tornou-se Paulo. Mas eu acho que foi Paulo que se tornou Saul. Assim mudei completamente, e era isso que queria exprimir sem símbolos em Luz de Inverno. O que foi estranho é que quando pude cortar essa relação com alguém que me acompanhava desde da infância, e que tinha sido um grande fardo para mim, é que eu comecei a aceitar-me. A minha agressividade e o meu medo desvaneceram-se, e isso foi o mais importante. O meu medo pela morte desapareceu completamente. Claro que tenho um medo absoluto e natural da dor, dessas coisas, mas esse medo neurótico, gigantesco, que se vê em O Sétimo Selo desapareceu completamente. Foi isso que aconteceu. O que também transparece em Luz de Inverno é que aceitei a vida como ela é. Antes disso, dizia sempre, “Tu, aí em cima, eu protesto!”. Eu tinha sempre um protesto. Tinha sempre um diálogo com alguém a quem culpava. Ele era culpado, para mim era culpado. Ele era o responsável.*

*Tudo o que eu lhe digo é, claro, muito infantil e muito primitivo, mas tentei ser absolutamente honesto acerca disto. A partir do momento em que me comecei a aceitar a mim mesmo, passei também a aceitar outros seres humanos, outras pessoas. Consegui aceitar a vida com a sua grandiosidade e a sua crueldade, e consegui aceitar os meus fracassos na minha profissão. É tudo» ( in Navarro de Andrade, 1989: 32-33)*

Françoise Dolto faz a diferença entre realidade e Real:

*«Estou convencida de que a realidade quotidiana pode conduzir à verdade desconhecível, quero dizer ao Real. (...) Penso que o Real é o imprevisível, o inédito, o “jamais-igual”, o único que surge, é o campo de Deus. Talvez seja o Reino de Deus de que Jesus fala e ao qual todo o nosso corpo pertence, onde mergulha a parte inconsciente de cada um dos nossos mecanismos psicológicos» (Dolto, 1981: 31).*

O Real poderia ser essa rutura que já mencionamos, que permite ao homem tomar consciência de que é sempre possível ir mais longe, no desejo e na

procura. Em *Luz de Inverno*, Tomas chegou ao limite: o silêncio de Deus. Este silêncio vai permitir-lhe ouvir com muita atenção o que Algot lhe queria dizer (até agora Tomas só via nele um pobrezinho que queria dinheiro).

O sacristão Algot é o elemento transformador, o Outro que irradia de vida eterna. É a personagem mais humilde, o aleijado e é através dele que se revela a Palavra do Evangelho na sua autenticidade. Algot representa o homem que vive a vida eterna na fé. É a fé que acompanha o seu imenso sofrimento físico, é a sua fé que permite a comunhão com o Outro e é também a sua fé que lhe permite ir além do visível e do sensível. Algot percebe o verdadeiro sofrimento de Jesus que é interior. É também a fé que irradia do seu rosto e que provoca a revelação em Tomas e o leva a uma nova compreensão de Deus.



*A verdade do Sacristão Algot que se torna revelação para Tomas*

Algot representa o que o pastor Tomas devia ter sido para Jonas que acabou por sacrificar-se. Ele suicidou-se porque não encontrou uma relação ou uma comunicação com Tomas. Tomas não o podia ajudar porque recusava a ideia de um mundo imperfeito, criado por Deus. É o sacrifício de Jonas que permite a Tomas reunificar-se.

Pouco a pouco, num movimento linear, a câmara isola os rostos do seu contexto e o que se passa nas personagens e entre as personagens contamina o espectador pela proximidade dos planos. Os grandes planos e os planos longos permitem criar uma tensão e uma força que reforçam a autenticidade da cena.

Para concluir podemos deixar uma reflexão a partir da proposta de Françoise Dolto que diz:

*«os exercícios espirituais, os estudos teológicos, as críticas de exegese não podem dar a água viva. Só a experiência de falta num encontro pode abrir-nos a Deus e colocar-nos numa procura contínua por Ele»*

Mais à frente acrescenta:

*«Com esta “água”, que não é objeto da necessidade mas do desejo, deixamos de pensar primeiro na nossa satisfação quotidiana de amor próprio, de narcisismo, de interesses mas temos em vista outra coisa: a água viva do desejo corta a sede da água da necessidade. A esperança e a certeza da colheita da verdade apaziguam a fome (Dolto, 1977: 56-57).*

O cinema permite esta procura, permite renovar o nosso olhar sobre o mundo porque o questiona. No entanto, o cinema que dá respostas, retira ao espectador a possibilidade do encontro com a vida eterna porque manipula e impõe. O cinema que deixa em aberto induz esta falta de que fala Françoise Dolto e permite a nossa infinita procura de Deus. Por isso, o encontro não pode ser meramente mental; tem que ser afetivo e só assim poderá ser feito através do amor.

A vida eterna pode então ter todo o sentido se acreditamos como Françoise Dolto: *«Parece-me que tudo o que somos é metáfora ou signo. A metáfora da carne é o psíquico. A metáfora do psíquico é o espírito. O nosso corpo não é senão a imagem de algo outro que vive constantemente. Assim, para mim, a morte não tem sentido sem a ressurreição»* (Dolto, 1981: 101).

Tal como a reflexão sobre Deus é transformadora, o cinema também o é. Através de *Luz de Inverno*, o espectador é levado a questionar-se sobre o seu lugar no mundo e o sentido da existência, qual o papel do mal, a relação que temos com o Outro, etc. A estética fílmica, pela sua capacidade de reproduzir a realidade tem também a possibilidade de a transformar para sugerir o Real, isto é, a câmara torna sensível o invisível. *Luz de Inverno* nunca impõe e deixa uma ambiguidade na sua interpretação final. Graças à força poética e narrativa das imagens, Bergman mostra que o material não deve ser desligado do espiritual, correndo o risco de falhar o que a realidade oferece na sua maior densidade: o tempo vivo da vida eterna.

## Bibliografia

- AUMONT, Jacques (2003), *Ingmar Bergman, Mes films sont l'explication de mes images*. Paris: Cahiers du Cinéma.
- DOLTO, Françoise (1981), *La foi au risque de la psychanalyse*. Paris: Seuil.
- DOLTO, Françoise (1977), *L'Évangile au risque de la psychanalyse, Tome II*. Paris: Seuil.
- LEVINAS, Emmanuel (2010), *Ética e Infinito*. Lisboa: Édições 70.
- NAVARRO DE ANDRADE, José (Org.) (1989), *Ingmar Bergman*, Lisboa: Cinemateca Portuguesa.
- OLIVER, Roger W. (Ed.) (1995), *Ingmar Bergman, An Artist's Journey On Stage, On Screen, In Print*. Nova Iorque: Arcade.
- ZUNDEL, Maurice (1987), *Témoins d'une présence*. Genève: Tricorne.