

Nº Aluno 57845

**A Sombra em Nietzsche e a sua ilustração pelo
Cinema**

Isabel Maria Ribeiro Ferreira Galvão Sargento

**Dissertação para obtenção do Grau de Mestre
em Estética e Estudos Artísticos na área de
especialização em Cinema e Fotografia**

Orientador: Doutor Paolo Stellino,
Universidade Nova de Lisboa

Co-orientadora: Professora Doutora Maria João Mayer Branco,
Universidade Nova de Lisboa

Dezembro, 2021

*Ao António,
à Catarina e ao Diogo
e aos meus pais.*

Agradecimentos

A concretização desta tese só foi possível com a contribuição e o estímulo daqueles com quem tive o privilégio de me cruzar e aos quais pretendo manifestar a minha franca gratidão.

Ao Doutor Paolo Stellino, desejo expressar o meu sincero agradecimento pela sua disponibilidade e interesse em orientar todo o trabalho que levou à realização desta tese. Pelas leituras atentas e críticas, pela partilha de conhecimentos, pelas indicações e cedências bibliográficas, pela sua paciência e permanente incentivo, muito obrigada.

À Prof. Doutora Maria João Mayer Branco agradeço por todas as sugestões e conselhos na planificação deste trabalho e pela aprendizagem que me proporcionou enquanto frequentadora dos seus seminários que foram sem dúvida, de extrema importância para uma melhor compreensão da temática objecto desta tese.

Sou grata ao Prof. Doutor João Constâncio pelo conhecimento transmitido ao longo do semestre em que fui sua aluna e que foi basilar para a prossecução dos meus estudos sobre Nietzsche, ao Prof. Doutor Luca Lupo pela disponibilização do seu artigo “*Ombres*” que muito me ajudou na clarificação de certas ideias desenvolvidas ao longo deste trabalho e ao Doutor Hélder Telo pelas sugestões bibliográficas sobre algumas abordagens do tema “sombra” na antiguidade. O meu agradecimento à Prof. Doutora Margarida Brito Alves, ao M.e Sérgio Mah e à Prof. Doutora Catarina Alves Costa, meus professores neste mestrado, pelos seus ensinamentos.

Agradeço ao professor Dr. David Lopes, de quem fui aluna na Sociedade Nacional de Belas Artes e que infelizmente já não poderá receber a expressão da minha gratidão, por todo o conhecimento que me transmitiu, particularmente no âmbito da estética do cinema que além de essencial, foi o estímulo para a abertura do meu olhar à linguagem cinematográfica e à função significativa da narrativa fílmica.

Ao meu amigo Sérgio Miranda por me ter feito acreditar que seria possível regressar à universidade e enveredar por uma área que me era tão querida, mas ao mesmo tempo, tão distinta da minha formação base, às minhas amigas Cristina Vaz, Helena Rodrigues e Isabel Petrony pela ajuda prestada relativa a certas dúvidas em traduções do francês, do alemão e do inglês respectivamente e à minha amiga e colega de mestrado Paula Freire pela leitura crítica de trabalhos, pela partilha de ideias, por escutar as minhas dúvidas e receios e por me encorajar, estou verdadeiramente agradecida.

Não posso deixar de expressar a minha gratidão aos elementos das Bibliotecas da Câmara Municipal de Oeiras, da Biblioteca da Cinemateca Portuguesa e da livraria Linha de Sombra, com quem tive a chance de me cruzar, pelo tempo dispensado no apoio às minhas consultas e pelas significativas recomendações bibliográficas. Agradeço ainda às Bibliotecas da Câmara Municipal de Oeiras, em especial à M.e Maria José Rijo, pela formação complementar proporcionada, nomeadamente as acções formativas facultadas pelo Doutor Paolo Stellino e pela Doutora Susana Viegas, aos quais igualmente agradeço, cujo contributo foi também enriquecedor para a elaboração desta tese.

Ao meu filho Diogo agradeço pela troca de impressões sobre as menções teatrais, bem como pela indicação de referências bibliográficas relativas às mesmas e ainda pela elucidação acerca da alguma terminologia musical, cujo agradecimento estendo à minha filha Catarina. Agradeço ao António pela partilha da sua própria experiência de mestrado e pela sua compreensão e apoio incondicional. A todos eles e ainda aos meus pais sou grata pela paciência demonstrada face à minha limitada disponibilidade ao longo dos anos em que decorreu o mestrado. Resta-me ainda expressar a minha gratidão aos amigos e aos colegas de trabalho que embora não estejam nomeados aqui, me apoiaram ouvindo-me, aconselhando-me e incentivando-me.

Resumo

Partindo-se do estudo de diversas utilizações da palavra “sombra” na obra de Friedrich Nietzsche, pretende-se com esta dissertação, *A Sombra em Nietzsche e a sua ilustração pelo Cinema*, encontrar uma relação entre conteúdos filosóficos nietzschianos e conteúdos narrativos oferecidos pela sétima arte, para algumas aplicações do termo, trabalhando-se para o efeito a obra cinematográfica de Ingmar Bergman. Destacam-se alguns conteúdos integrantes da filosofia de Nietzsche que nos são dados, comparativa ou metaforicamente, por intermédio do vocábulo “sombra”. Primeiramente, aborda-se a sombra como imagem de uma máscara tropológica que algumas pessoas constroem e com que se cobrem ocultando a sua verdadeira essência. Neste contexto, reflecte-se sobre a questão dos sentimentos morais e religiosos e como estes podem ser determinantes na criação e na manutenção dessas máscaras. Os filmes de Ingmar Bergman tratados nesta análise são os que compõem a trilogia *O Silêncio de Deus* [*Guds Tystnad*]: *Em Busca da Verdade* [*Såsom i en spegel*] (1961), *Luz de Inverno* [*Nattvardsgästerna*] (1963) e *O Silêncio* [*Tystnaden*] (1963). Num segundo momento, a sombra é entendida como o retrato de uma existência aparente concebida ao lado da existência verdadeira, onde se aprofunda a relação dos conceitos apolíneo e dionisíaco com os mundos aparente e verdadeiro respectivamente. Aborda-se também neste ponto, o momento singular da sombra do meio-dia que nos é apresentado como a imagem correspondente ao abolir dos dois mundos. O filme em estudo neste capítulo é *A Máscara* [*Persona*] (1966). Por último, versa-se sobre uma das temáticas fulcrais da obra de Nietzsche, o niilismo. Estudam-se alguns diálogos estabelecidos por Nietzsche entre personagens suas (incluindo a Sombra), expondo-se os conceitos de “último homem” [*letzter Mensch*], de “espírito livre” [*Freigeist*] e de Super-Homem [*Übermensch*] que são fundamentais para o entendimento da sua visão acerca do niilismo. Traz-se ainda a lume a dificuldade do homem se libertar das amarras metafísicas. Neste capítulo são tratados os filmes: *O Sétimo Selo* [*Det sjunde inseglet*] (1957), *Da Vida das Marionetes* [*Aus dem Leben der Marionetten*] (1980) e *Na Presença de um Palhaço* [*Larmar och gör sig till*] (1997). Afinidades e divergências, no âmbito desta tese, detectadas entre os filmes, são apontadas e explicadas.

Palavras-chave: Nietzsche; sombra; filme; máscara; aparência; niilismo.

Abstract

Starting from the study of several uses of the word “shadow” in Friedrich Nietzsche’s work, the aim of this dissertation, *The Shadow in Nietzsche and its illustration by the Cinema*, is to find a relationship between Nietzschean philosophical contents and narrative contents offered by the seventh art, for some applications of the term, working for that purpose the cinematographic work of Ingmar Bergman. We stand out some contents which integrate Nietzsche's philosophy that are given to us, comparatively or metaphorically, through the word “shadow”. Firstly, the shadow is approached as an image of a tropological mask that some people build and with which they cover themselves, concealing their true essence. In this context, we reflect on the question of moral and religious feelings and how these can be decisive in the creation and maintenance of these masks. Ingmar Bergman's films dealt with in this analysis are those that make up *The Silence of God* [*Guds Tystnad*] trilogy: *Through a Glass Darkly* [*Såsom i en spegel*] (1961), *Winter Light* [*Nattvardsgästerna*] (1963) and *The Silence* [*Tystnaden*] (1963). In a second moment, the shadow is understood as the portrait of an apparent existence conceived alongside a true existence, where the relationship of the Apollonian and Dionysian concepts to the apparent and the true worlds respectively, is deepened. This point also addresses the singular moment of the shadow of midday which is presented to us as the image corresponding to the abolition of two worlds. The film under study at this chapter is *The Mask* [*Persona*] (1966). Finally, we deal with one of the central themes of Nietzsche's work, nihilism. Some dialogues established by Nietzsche between his characters (including the Shadow) are studied exposing the concepts of “last man” [*letzter Mensch*], “free spirit” [*Freigeist*] and Superman [*Übermensch*] which are fundamental for the understanding of his vision about nihilism. The difficulty of man in freeing himself from metaphysical moorings is also brought to light. This chapter deals with the films: *The Seventh Seal* [*Det sjunde inseglet*] (1957), *From the Life of the Marionettes* [*Aus dem Leben der Marionetten*] (1980) and *In the Presence of a Clown* [*Larmar och gör sig till*] (1997). Affinities and divergences, within the scope of this thesis, detected between the films, are pointed out and explained.

Key-words: Nietzsche; shadow; movie; mask; appearance; nihilism.

Índice

Introdução	1
Capítulo I.....	10
A Sombra como Máscara.....	10
1. Breves considerações sobre a sombra em Nietzsche como uma máscara	10
2. Trilogia <i>O Silêncio de Deus</i> [<i>Guds Tystnad</i>]	14
2.1. <i>Em Busca da Verdade</i> [<i>Såsom i en spegel</i>] (1961).....	14
2.2. <i>Luz de Inverno</i> [<i>Nattvardsgästerna</i>] (1963)	24
2.3. <i>O Silêncio</i> [<i>Tystnaden</i>] (1963).....	34
3. Afinidades e divergências entre os filmes do capítulo I	43
Capítulo II	45
Reino de Sombras	45
1. Considerações sobre a sombra em Nietzsche como um “reino de sombras” ..	45
2. <i>A Máscara</i> [<i>Persona</i>] (1966)	51
Capítulo III.....	66
Sombra e Niilismo	66
1. Breves considerações acerca da sombra em Nietzsche e o niilismo.....	66
2. <i>O Sétimo Selo</i> [<i>Det sjunde inseglet</i>] (1957).....	73
3. <i>Da Vida das Marionetes</i> [<i>Aus dem Leben der Marionetten</i>] (1980)	85
4. <i>Na Presença de um Palhaço</i> [<i>Larmar och gör sig till</i>] (1997).....	96
5. Afinidades e divergências entre os filmes do capítulo III e entre os filmes dos três capítulos.....	106
Conclusão	108
Bibliografia e outras fontes.....	115
Filmografia.....	120

Índice de Figuras

Fig. 1 – (BERGMAN 1961, 00:01:51).....	14
Fig. 2 – (BERGMAN 1961, 00:33:37).....	17
Fig. 3 – (BERGMAN 1961, 01:28:05).....	18
Fig. 4 – (BERGMAN 1961, 00:13:50).....	18
Fig. 5 – (BERGMAN 1961, 00:56:00).....	20
Fig. 6 – (BERGMAN 1961, 01:05:40).....	23
Fig. 7 – (BERGMAN 1963a, 00:25:18).	24
Fig. 8 – (BERGMAN 1963a, 01:06:29).	26
Fig. 9 – (BERGMAN 1963a, 00:14:45).	30
Fig. 10 – (BERGMAN 1963a, 01:01:46).	30
Fig. 11 – (BERGMAN 1963b, 00:42:27).....	36
Fig. 12 – (BERGMAN 1963b, 00:04:37).....	36
Fig. 13 – (BERGMAN 1963b, 00:58:05).....	41
Fig. 14 – (BERGMAN 1963b, 01:29:38).....	41
Fig. 15 – (BERGMAN 1963b, 01:20:52).....	42
Fig. 16 – (BERGMAN 1963b, 01:20:57).....	42
Fig. 17 – (BERGMAN 1966, 00:05:19).....	53
Fig. 18 – (BERGMAN 1966, 00:07:31).....	57
Fig. 19 – (BERGMAN 1966, 00:44:36).....	57
Fig. 20 – (BERGMAN 1966, 00:44:39).....	57
Fig. 21 – (BERGMAN 1966, 00:44:41).....	57
Fig. 22 – (BERGMAN 1966, 01:11:18).....	58
Fig. 23 – (BERGMAN 1966, 00:56:40).....	61
Fig. 24 – (BERGMAN 1966, 00:57:41).....	62
Fig. 25 – (BERGMAN 1957, 00:07:49).....	75
Fig. 26 – (BERGMAN 1957, 00:16:53).....	75
Fig. 27 – (BERGMAN 1957, 00:41:01).....	75
Fig. 28 – (BERGMAN 1957, 00:41:04).....	81
Fig. 29 – (BERGMAN 1957, 00:41:40).....	81
Fig. 30 – (BERGMAN 1957, 01:35:21).....	83
Fig. 31 – (BERGMAN 1980, 01:01:04).....	89

Fig. 32 – (BERGMAN 1980, 00:13:40).....	89
Fig. 33 – (BERGMAN 1980, 01:34:18).....	93
Fig. 34 – (BERGMAN 1980, 01:34:06).....	93
Fig. 35 – (BERGMAN 1980, 00:50:53).....	95
Fig. 36 – (BERGMAN 1997, 00:25:01).....	100
Fig. 37 – (BERGMAN 1997, 01:01:56).....	101
Fig. 38 – (BERGMAN 1997, 01:01:53).....	101
Fig. 39 – (BERGMAN 1997, 01:41:26).....	105

Abreviaturas dos Títulos das obras de Friedrich Nietzsche

AC — *O Anticristo*

AS — *O Andarilho e a sua Sombra (Humano, Demasiado Humano II: O Andarilho e a sua Sombra)*

CI — *O Crepúsculo dos Ídolos*

EH — *Ecce Homo*

GC — *A Gaia Ciência*

GM — *Para a Genealogia da Moral* (tradução do título modificada ficando assim, concordante com o título em idioma original).

HH I — *Humano, Demasiado Humano I*

HH II — *Humano, Demasiado Humano II*

NT — *O Nascimento da Tragédia*

PBM — *Para Além do Bem e do Mal* (tradução do título modificada ficando assim, concordante com o título em idioma original).

Za — *Assim falou Zaratustra*

Os textos de Nietzsche serão citados pela abreviatura do título seguida do algarismo romano da parte do livro ou das indicações de “prefácio” ou de “apêndice” e/ou do algarismo arábico do parágrafo ou secção correspondente. Serão indicados também os títulos do discurso ou do capítulo em causa, nos casos de Za, CI, EH e do apêndice de GC, bem como o diálogo em causa, no caso dos diálogos de AS. Assumimos integral responsabilidade por todas as modificações às traduções portuguesas, sendo as mesmas assinaladas. Os fragmentos póstumos serão citados pela abreviatura FP, seguida do respectivo número e da data, de acordo com a *Digitale Kritische Gesamtausgabe Werke und Briefe* (eKGWB) *Nietzsche Source* URL: <http://www.nietzschesource.org/#eKGWB>, onde foram consultados na língua original, como complemento à consulta da edição espanhola da Editorial Tecnos. As cartas de Nietzsche foram consultadas na *Digitale Kritische Gesamtausgabe Werke und Briefe* (eKGWB) *Nietzsche Source* URL: <http://www.nietzschesource.org/#eKGWB> e serão citadas pela abreviatura C, seguida dos respectivos número e data. A tradução dos fragmentos póstumos, das cartas e dos excertos das obras de que não existe tradução portuguesa são da nossa total responsabilidade.

Introdução

*“Tudo brilha novo e mais novo para mim,
O meio-dia dorme sobre o espaço e o tempo: –
Só o teu olhar – monstruoso
Me fita, ó infinito!”* (GC Apêndice Para os Novos Mares, trad. mod.).

Esta tese tem como finalidade encontrar na diegese cinematográfica associações com diversas interpretações da palavra “sombra” na filosofia de Nietzsche. Os motivos desta escolha são fundamentalmente três. Para começar, consideremos o entendimento de que a cinematografia não se restringe ao mero entretenimento, mas antes que a filosofia pode também fazer parte da estética cinematográfica podendo ser o filme um meio de ilustração filosófica capaz de nos conduzir à reflexão e ao debate. É certo que os objectivos de fazer cinema e de filosofar são distintos havendo, por esse motivo, por vezes, uma certa relutância por parte de alguns pensadores em reconhecer possíveis leituras filosóficas na sétima arte apresentando o facto de a filosofia se caracterizar pela argumentação específica e do cinema se tipificar pela narrativa, como justificativas para o seu ponto de vista (Cf. WARTENBERG, 2006: 19-20). Em contrapartida, existem também defensores mais radicais para os quais o cinema pode mesmo contribuir para o processo filosófico, como é o caso de Wartenberg que o exemplifica com o filme *Modern Times* de Charlie Chaplin, de 1936, considerando que a metáfora compreendida na teoria de alienação do trabalho de Karl Marx (MARX, 1888: 178-179), não só é ilustrada por Chaplin, como também é actualizada, na medida em que o trabalhador, na película, além de se “tornar” uma máquina, assume também os mecanismos da própria máquina: “*Modern Times* interpreta e actualiza a alegação de Marx sobre a mecanização do ser humano para o sistema fabril através de uma série de acordes [*riffs*] cómicos” (WARTENBERG, 2006: 20, trad. nossa). O que se visa com a presente tese, situar-se-á numa posição intermédia entre estas duas últimas opiniões, ou seja, pretende-se mostrar convictamente como o cinema pode transmitir ideias filosóficas, neste caso, contidas nos pensamentos de Nietzsche e metaforizadas pelo mesmo por via da palavra “sombra”.

O segundo motivo para a escolha do tema deste estudo, prende-se com o próprio conceito “sombra” e com as possibilidades que este encerra, as quais se expõem seguidamente. Começemos por ter em consideração que tratando-se a sombra de algo que

se relaciona quer com os sujeitos¹, quer com os objectos corpóreos, não faz parte nem de uns nem de outros, não sendo no entanto possível, existir sem que eles existam. A sua imaterialidade está sempre dependente de um corpo ao qual está associada e do qual conserva sinais, prestando-se assim a numerosas interpretações que tanto podem provir do seu significante imagético como do seu significado arbitrário. Neste trabalho, não se pretende estudar a sombra metonímica de carácter *indexal*², mas sim de explorar a sombra tropológica e simbólica, tal como esta se apresenta maioritariamente na obra nietzschiana.

Dadas as características referidas, a sombra pode ser entendida como um duplo, como uma cópia do original, como algo que aparenta, como algo fictício, mas que preserva sempre traços que nos remetem para a sua origem. Ao longo das eras, têm sido diversos os artistas a recorrer à representação da sombra como a representação de algo ou de alguém, tendo mesmo a observação desta, segundo Plínio, o Velho, na sua obra *História Natural*, originado as primeiras representações pictórica e escultórica ocidentais (Cf. STOICHITA, 2016: 11-14), as quais nos descreve por meio de uma lenda³ que tem início com o desenho numa parede, feito por uma jovem, da sombra projectada do homem por quem estava enamorada e que ia partir para outra cidade. A sombra detém, portanto, segundo este mito, um papel importante no sentido de que “eterniza uma presença, sob a forma de uma imagem, fixa uma duração” (STOICHITA, 2016: 15) podendo mesmo representar uma variação à imagem de substituição do morto assumida pela múmia egípcia ou pela estatuária grega (Cf. STOICHITA, 2016: 19-20). Mas a simbologia da sombra não se esgota nestas possibilidades sendo a mesma objecto de outros palcos, como no caso da “caverna platónica” (PLATÃO, 2005: 233), onde as sombras projectadas actuam como uma falsa aparência da realidade representando, como refere Victor Stoichita, “o estádio mais distante relativamente à verdade” (STOICHITA, 2016: 26), por comparação com os reflexos especulares, também personagens do diálogo platónico em questão. Nesta alegoria, mais do que a representação da “aparência”, a sombra concretiza

¹ Entenda-se aqui *sujeito* como um ser que, para além de corpóreo, tem a capacidade de ser afectado por objectos, no sentido intuitivo (Cf. KANT, 2001: Exposição transcendental do conceito de espaço).

² “Um índice é um signo em virtude de um laço existencial entre si mesmo e o seu objecto” (WOLLEN, 1984: 122).

³ “Já dissemos o bastante - e talvez até demais - sobre a pintura: passemos à plástica. A primeira obra deste género foi feita em argila por Butades de Sicião, oleiro em Corinto, seguindo uma ideia de sua filha, enamorada de um jovem prestes a deixar a cidade: aquela fixou por meio de linhas o perfil do amante projectado na parede pela luz de uma candeia. De seguida, o pai dela aplicou argila sobre o desenho, dando-lhe relevo, e endureceu essa argila ao fogo, juntamente com as outras peças de olaria. Esse primeiro tipo de plástica foi, diz-se, conservado em Corinto no templo das Ninfas” (PLÍNIO, o Velho, *História Natural*, XXXV, 43, *apud* STOICHITA, 2016: 11).

a oposição à “luz do sol” infundindo uma certa negatividade à sua imagem que perdurou ao longo da história da representação ocidental (Cf. STOICHITA, 2016: 26).

Nos parágrafos anteriores, fomos entrando um pouco no terceiro porquê da escolha do assunto alvo deste estudo, o qual tem a ver com a relevância que o uso do termo “sombra” tem no pensamento de Nietzsche pois, em parte, as possibilidades interpretativas que fomos sugerindo são também algumas das que vamos encontrar nos textos do filósofo e, no fundo, é essa mesma riqueza de possibilidades interpretativas que motiva aquilo que se pretende com esta tese, ou seja, encontrar uma relação entre o tema “sombra” na filosofia de Nietzsche e o cinema, arte fértil em significações. Mas antes de avançarmos neste sentido, é fundamental que se tenha em consideração a importância especial que Nietzsche dá à metáfora valendo a pena transcrever uma sua citação a esse respeito, referindo-se à sua personagem Zaratustra: “O mais notável é o carácter compulsivo da imagem, da metáfora; deixa de se ter um conceito do que é uma imagem ou uma metáfora, tudo se oferece como a expressão mais imediata, mais correcta, mais simples. De facto, para lembrar uma palavra de Zaratustra, parece que as coisas surgem por si mesmas e se proporcionam à metáfora (– ‘Todas as coisas aqui ocorrem amorosamente ao teu discurso e te adulam: querem, com efeito, cavalgar sobre as tuas costas. Em cada metáfora, galgas tu aqui para cada verdade. Para ti se abrem aqui palavras de todo o ser e sacrários da palavra; todo o ser pretende aqui tornar-se palavra, todo o devir quer de ti aprender a falar –’)” (EH Assim falou Zaratustra 3). Ora, como já vimos, a palavra “sombra” é propícia a ser utilizada precisamente como esta figura de linguagem podendo gerar variadas e ricas interpretações, não sendo por isso indiferente a Nietzsche e tornando-se uma das suas personagens, por mais de uma vez, chegando mesmo a ser epónimo de um capítulo (Za IV A Sombra). No entanto, a sombra em Nietzsche não desempenhará sempre o mesmo papel evoluindo este ao longo do tempo.

Ainda sobre o que nos levou a fazer esta ligação do tema sombra na filosofia de Nietzsche com o cinema, acrescentamos que a sombra sempre foi causadora de um certo fascínio, ao qual não ficámos imunes, que se prende com o facto de, devido à sua já referida imaterialidade, representar aquilo que não é ou que não está, mas que ainda assim persiste, como se de uma memória se tratasse. Como no caso da lenda contada por Plínio o Velho, é como se a sombra fizesse uma recuperação da duração do tempo, por meio de uma espécie de presentificação da ausência e, nesse sentido, espacializasse o tempo. Mas porquê a sombra em Nietzsche? Para além daquilo que já mencionámos no parágrafo precedente e que nos levou a pensar que também Nietzsche sentiu um fascínio particular

pelo tema, há outros aspectos na sua filosofia que foram determinantes para esta opção e que passamos a descrever. O facto de grande parte das questões abordadas na filosofia nietzschiana resultarem da existência de dois momentos da história do mundo ocidental – antes da morte de Deus (GC 125) e após a morte de Deus – levou Nietzsche a fazer variadas vezes uma espécie de “articulação” destes dois tempos, por intermédio de algumas das suas personagens, denotando que o que ficou para trás, embora se encontre prescrito, continua a marcar presença como uma “sombra de Deus”⁴ – ainda que por vezes difusa ou confusa – quando confrontado com elementos do momento que lhe sucedeu⁵. Desta forma, podemos observar também uma certa espacialização do tempo que o recurso à imagem da sombra enfatiza. Esta espacialização temporal adquire uma maior consistência se pensarmos no conceito de “eterno retorno” de Nietzsche (FP 5[71], Verão 1886 – Outono 1887) pois, sendo este uma repetição sem fim⁶ – a sombra também sugere a ideia de repetição –, acaba por nos oferecer uma visão não teleológica do tempo.

A imagem da sombra, como significado para a repetição sem fim, foi utilizada também por diversos artistas com recurso, por vezes, à seriação, como foi o caso de Andy Warhol na série *Shadows* que se por um lado, nos remete para a ideia de uma sociedade de repetição em série, por outro, e dada a constituição da obra⁷, evoca a ideia de “eterno retorno”. Esta ideia ganha força se tivermos em conta a exposição que Warhol fez quatro anos depois, intitulada *Warhol versus De Chirico*, onde o objecto de repetição foram os quadros de De Chirico – “Trata-se da seriação da pintura metafísica, da sua dessacralização através da reprodução e da multiplicação” (STOICHITA, 2016: 216) – que além de incorporarem a sombra e não obstante serem classificados como “pintura metafísica”, nos transmitem também uma ideia paradoxal de repetição, uma vez que De Chirico os repetiu ao longo da vida (Cf. STOICHITA, 2016: 216). De Chirico afirmou

⁴ “O maior acontecimento recente – o facto de que ‘*Deus está morto*’, o facto de que a crença no Deus cristão se tornou impossível – começa já a lançar sobre a Europa as suas primeiras sombras” (GC 343, trad. mod.).

⁵ São ainda exemplo disso os § 37 e 121 de *Humano, Demasiado Humano*, entre outros, os quais teremos oportunidade de voltar a referir nesta tese, aquando da procura da sua relação com o cinema.

⁶ “Esta existência, tal como a levas e a levaste até aqui, vai-te ser necessário recomeçá-la sem cessar; sem nada de novo; muito pelo contrário! A menor dor, o menor prazer, o menor pensamento, o menor suspiro, tudo o que pertence à vida voltará ainda a repetir-se, tudo o que nela há de indizivelmente grande e de indizivelmente pequeno, tudo voltará a acontecer, e voltará a verificar-se na mesma ordem, seguindo a mesma impiedosa sucessão... esta aranha também voltará a aparecer, este lugar entre as árvores, e este instante, e eu também! A eterna ampulheta da vida será invertida sem descanso, e tu com ela, ínfima poeira das poeiras!...” (GC 341, trad. mod.).

⁷ “Contra as paredes brancas, penduradas lado a lado a um nível ligeiramente acima do chão – só o bastante para marcar uma linha de base diferente da do espectador –, as telas, desprovidas de molduras, sucedem-se uma após outra, a um ritmo regular e seguindo um trajecto que terminará no ponto onde começou” (STOICHITA, 2016: 210).

ser o único homem que compreendeu Nietzsche e que todas as suas obras o demonstravam (Cf. STOICHITA, 2016: 217).

Sendo a sombra, por inúmeras razões, um elemento de tão extrema importância para Nietzsche, destacamos de seguida as principais imagens atribuídas à mesma ao longo do seu percurso filosófico começando pelo período da sua juventude onde, em *O Nascimento da Tragédia*, a sombra surge ligada ao “mundo aparente” que deriva, em parte, da concepção de Schopenhauer do mundo como representação, sobre a qual voltaremos a falar no segundo capítulo desta tese. A ligação da sombra ao “mundo aparente” feita por Nietzsche, prende-se com a questão da idealização que esse mundo acarreta e que resulta da forma subjectiva como intuitivamente nos relacionamos com as coisas e de como as apreendemos, ocultando a sua verdadeira realidade. O mundo aparente é, portanto, o mundo das formas belas, o mundo do sonho, representado por Nietzsche pelo Deus Apolo – “Eis o estado apolíneo de sonho, no qual o mundo do dia fica velado, e um novo mundo, mais claro, mais compreensível, mais comovente do que o outro e, no entanto, mais ensombrecido, em incessante mudança, nasce de novo aos nossos olhos” (NT 8) – e que por vezes, é associado à sombra pelo filósofo, como esta citação o mostra. Se Nietzsche refere a sombra relativamente ao mundo da ilusão, não deixa de a equiparar também à influência de Sócrates que, no seu entender, se “alargou sobre a posteridade qual uma sombra” (NT 15). Para Nietzsche, o optimismo socrático patente numa dialéctica racionalista de promoção da ideia de verdade metafísica, não só matou a tragédia, meio de expressão do poeta trágico não racional, como também levou a uma visão da existência edificada sob alicerces de ordem moral. O racionalismo de Sócrates e dos que se lhe seguiram pretendia ser o curativo para a anarquização dos instintos – “A racionalidade foi então saudada como *salvadora*” (CI O Problema de Sócrates 10) – que a moral impunha, no entanto, em vez de uma cura, tornou-se o caminho para a *décadence* e para a recriação da arte no sentido metafísico (NT 15) sendo também a negação da vida. Nietzsche associou estas filosofias a sombras – sombras do mundo dos mortos⁸ – quando relacionadas com a vida dos gregos: “As filosofias são sombras do Hades diante da vida grega: reflectem-na, mas envolta numa nuvem de fumo” (FP 6[10], Verão 1875), tal como também associou a sombras, o cristianismo: “As pessoas através

⁸ “[...] pretendi então abraçar a alma da minha mãe falecida. Três vezes me lancei para ela, dizendo-me o espírito que a abraçasse! Três vezes ela se evolou dos meus braços como uma sombra ou sonho” (HOMERO, 2018: 331) – imagem de Ulisses no Hades, a tentar abraçar a sua mãe sem o conseguir. “Em Homero [...] os mortos são comparados a sombras” (BREMMER, 1983: 77, trad. nossa).

do cristianismo, como os gregos no Hades, são muito sombrias” (FP 38[5], fim de 1874) que como referiu, é o platonismo para o “povo” (PBM Prefácio).

Avançando para o período seguinte da obra filosófica de Nietzsche, o “Período da Ilustração”, temos novas significações para a palavra “sombra”, como é o caso da sombra como foi abordada em *Humano, Demasiado Humano*, relacionada com os preconceitos morais e religiosos que neste livro, começam a ser tratados por Nietzsche acabando por ser, uns anos mais tarde, o enfoque de outro dos seus livros: *Para a Genealogia da Moral*. No § 37 de *Humano, Demasiado Humano*, a sombra aparece como influência dos “turvos espíritos” – os “maiores filósofos” – projectada “na física e em toda a nossa consideração do mundo”, influência que é resultante da construção de uma “ética falsa”, fundeada em análises e explicações erradas. Para Nietzsche, o conhecimento da verdade teria mais a ganhar com a observação psicológica do que com a crença no bem e refere a acção dos moralistas franceses (HH I 35), num sentido favorável à primeira. Na citação de Nietzsche de uma hipótese de La Rochefoucauld⁹, na expressão “um fantasma”, encontramos uma certa analogia com a menção às “sombas”, feita pelo filósofo nos aforismos aos quais nos temos vindo a referir neste parágrafo: as sombas que a visão falsa do mundo projecta sobre o conhecimento da verdade. No segundo volume deste mesmo livro, voltamos a descobrir significações distintas para o vocábulo surgindo-nos este em diversos diálogos do filósofo, quer quando se trata de discutir oposições metafísicas (Cf. CHAVES, 2009: 72) – primeiro diálogo de *O Andarilho e a sua Sombra* (HH II AS, 1º diálogo) –, quer adoptando uma posição céptica (Cf. CHAVES, 2009: 72) – diálogo final do mesmo livro (HH II AS, 2º diálogo) –, representando aqui já o espírito livre. Por último, ainda nesta fase de Nietzsche, temos uma questão que para ele é primordial que é a questão das “sombas de Deus”, sobretudo abordada no livro *A Gaia Ciência*, do qual destacamos o aforismo intitulado “Lutas Novas” (GC 108), onde Nietzsche pretende com a imagem da sombra, deixar a ideia de que apesar da morte de Deus, anunciada uns aforismos mais à frente (GC 125), a ideia de um mundo de fins e de uma natureza repleta de atributos divinos, perdurará durante milénios, como um “espectro” pairando sobre os homens.

Chegamos finalmente ao período de maturidade de Nietzsche em que a sombra desempenha novos papeis, não menos importantes que nos casos anteriores, como é o caso da sombra no capítulo intitulado, exactamente, “A Sombra”, do livro *Assim falou*

⁹ “Aquilo que o mundo chama de virtude não é, via de regra, senão um fantasma formado pelas nossas paixões, ao qual damos um nome honesto para impunemente fazer o que quisermos” (La Rochefoucauld, *apud* HH I 36, trad. mod.).

Zaratustra, onde esta aparece dominada por um pessimismo schopenhaueriano: “nada é verdadeiro, tudo é permitido” (Za IV A Sombra) ansiando por um porto seguro que perdeu e do qual sente falta (Za IV A Sombra) e acabando por se tornar na imagem do niilismo. É também desta fase, o capítulo V de *A Gaia Ciência*, onde Nietzsche volta a referir as “sombras de Deus” que confirmam aquilo que já tinha afirmado na fase anterior: “O maior acontecimento recente – o facto de que ‘*Deus está morto*’, o facto de que a crença no Deus cristão se tornou impossível – começa já a lançar sobre a Europa as suas primeiras sombras” (GC 343, trad. mod.). Se olharmos atentamente todos os estádios, pelos quais a sombra passou na obra do filósofo desde os tempos do jovem Nietzsche, verificamos que houve uma evolução que foi andando de mãos dadas com o seu pensamento filosófico. Nietzsche fez ainda uso, nas suas metáforas, das diversas variações da sombra ao longo do dia que, de acordo com a maior ou menor altura do sol, resultam em sombras mais ou menos compridas. Desta forma, fez corresponder os comprimentos mais longos da sombra (sombra do sol da tarde) à já referida influência de Sócrates (NT 15) que se reflecte em toda a filosofia de sentido metafísico, enquanto que à sombra da manhã (mais curta que a da tarde, mas ainda não reduzido ao seu mínimo) associa o espírito livre¹⁰ que já não procura a verdade, mas que ainda não realizou a reavaliação dos valores. Por fim, a sombra do meio-dia é a imagem de Nietzsche para a abolição de ambos os mundos (verdadeiro e aparente)¹¹ sendo, por conseguinte, o momento em que devido à total ausência de princípios orientadores, restam duas possibilidades: ou a desorientação vaticinada no § 125 de *A Gaia Ciência*, ou a criação de novos valores sendo o niilismo, neste caso, suplantado. Por ser a hora das sombras mais curtas, o meio-dia corresponde também à metáfora para a revogação dos “ídolos”¹², “não só os ídolos *eternos*, também os mais recentes [...] As ‘ideias modernas’, por exemplo” (EH Crepúsculo dos Ídolos 2). Fazendo contraponto ao aforismo “*Incipit Tragoedia* [A Tragédia Começa]” (GC 342) onde Zaratustra¹³ começa a sua descida para junto dos homens levando-lhes a notícia da morte de Deus que vai acabar por ser a causa do advento do niilismo (tragédia), o meio-

¹⁰ “Dia claro; pequeno-almoço; retorno do *bon sens* e da serenidade; rubor de Platão; alvoroço endiabrado de todos os espíritos livres” (CI Como o “Verdadeiro Mundo” acabou por se tornar fábula 5).

¹¹ “O Mundo verdadeiro foi por nós destruído: que mundo resta? talvez o aparente?... Mas não! *Com o mundo verdadeiro destruímos igualmente o aparente!* (Meio-dia; momento da sombra mais curta; fim do mais longo erro; culminação da humanidade: *INCIPIT ZARATUSTRA* [COMEÇA ZARATUSTRA])” (CI Como o “Verdadeiro Mundo” acabou por se tornar fábula 6).

¹² “Ídolos é simplesmente o que até agora se chamou verdade. *Crepúsculo dos Ídolos* – em vernáculo: fim da velha verdade...” (EH Crepúsculo dos Ídolos 1).

¹³ “(2) Zaratustra ou Zoroastro (628-56 a.C.), [...] foi fundador do zoroastrismo, religião politeísta, embora admitisse que um só deus, o supremo, era digno de adoração [...] (NT)” (GC 342).

dia anuncia também um começo – “*INCIPIT ZARATUSTRA* [Começa Zaratustra]” (CI Como o “Verdadeiro Mundo” acabou por se tornar fábula 6) –, mas um começo de sentido positivo que viabiliza a reavaliação de todos os valores [*Umwertung aller Werthe*] possibilitando a ultrapassagem do niilismo (tragédia). Podemos ainda estabelecer outra contraposição entre o § 342 de *A Gaia Ciência* e o que se lhe segue, mas que foi publicado cinco anos mais tarde, em 1887, embora escrito em 1886. O título deste aforismo posterior, “Nossa Serenidade”¹⁴, reflecte justamente o oposto da desorientação resultante da morte de Deus, anunciada cinco anos antes. Entre a redacção dos dois aforismos, Nietzsche amadureceu as suas ideias e escreveu a obra *Assim falou Zaratustra* que culmina precisamente com o levantar do “grande meio-dia” (Za IV O Sinal).

Finalmente, porquê relacionar o tema da sombra em Nietzsche com o cinema, neste caso particular, com o cinema de Bergman? A razão primeira para procurarmos uma relação da filosofia de Nietzsche com o cinema de Bergman prende-se com a dubiedade existencial que ressalta na filmografia bergmaniana que revela, a maior parte das vezes, situações de vazio, de tédio e mesmo de falta de sentido para a vida que intuitivamente direccionamos para o niilismo¹⁵, como este foi pensado por Nietzsche – o “grande nojo”, a “vontade de nada” (GM II 24). Mas não foi só a intuição que nos guiou e, tendo procurado algo que sustentasse esta ideia, deparámo-nos com alguns aspectos importantes que foram determinantes para consolidar esta escolha, os quais passamos a relatar. Numa entrevista de 1968 de Stig Björkman e Jonas Sima ao cineasta, este referiu a dúvida sobre a existência de Deus¹⁶ como sendo a sua grande questão conjuntamente com as consequências que advêm da sua hipotética não existência. Por um lado, estas suas interrogações situam-nos perto da dubiedade mencionada após a pergunta inaugural deste parágrafo. Por outro lado, inscrevemo-las num outro tema importante da filosofia de Nietzsche que é a questão da verdade ou, mais precisamente, do conhecimento que (não) temos acerca da mesma. Como reforço à nossa primeira intuição, recorreremos de novo às palavras de Bergman, agora expressas na sua autobiografia *Lanterna Mágica*, onde fala

¹⁴ “Serenidade” [*Heiterkeit*], conceito que Nietzsche utiliza também no prefácio de *O Crepúsculo dos Ídolos* e que surge associado à ideia de *reavaliação de todos os valores*, sendo a sua conservação uma proeza não pequena e que só é possível de realizar pelos que através dessa mesma reavaliação, superam o niilismo.

¹⁵ “[...] que a existência não tenha mais sentido, que tudo seja em vão”; “este ‘em vão!’ caracteriza o niilismo actual” (FP 5[71], Verão de 1886-Outono de 1887).

¹⁶ “IB: Para mim, nesses tempos, a grande questão era: Deus existe? Ou Deus não existe? Podemos nós, através de uma atitude de fé, atingir um sentido de comunidade e um mundo melhor? Ou, se Deus não existe, o que fazemos então? Como fica o nosso mundo então?” (BJÖRKMANN, MANNS e SIMA, 1973: 14, trad. nossa).

de um interesse juvenil por Nietzsche¹⁷, interesse que é partilhado pelo filósofo finlandês Eino Sakari Kaila, cuja influência foi grande para o seu cinema (Cf. LIVINGSTON, 2009: 136).

Estruturalmente, esta tese divide-se essencialmente em três capítulos nos quais se abordam diversas imagens que a obra de Nietzsche nos oferece por meio da palavra “sombra”. Embora as temáticas dos diferentes capítulos sejam diferenciadas, não se descarta, contudo, as possíveis ligações que possam existir entre elas, a referir-se sempre que for oportuno. No capítulo primeiro, “A Sombra como Máscara”, pretende-se encontrar na sombra o reflexo de uma máscara sobre a vida, sob a qual as pessoas ocultam o seu próprio “eu” e se escusam de revelar a sua essência, com receio de enfrentar os seus medos vivendo assim uma existência no papel de um duplo de si próprias. Sentimentos de índole moral e religiosa são apontados como a causa da criação e preservação de grande parte das “máscaras” apresentadas. Neste ponto são tratados os filmes de Ingmar Bergman que fazem parte da trilogia *O Silêncio de Deus* [*Guds Tystnad*]: *Em Busca da Verdade* [*Såsom i en spegel*] (1961), *Luz de Inverno* [*Nattvardsgästerna*] (1963) e *O Silêncio* [*Tystnaden*] (1963). Num segundo momento cujo título capitular é “Reino de Sombras”, a sombra é entendida como expressão daquilo que para Nietzsche é o mundo aparente em contraposição com o mundo verdadeiro, ambos relacionados com os conceitos apolíneo e dionisíaco, respectivamente. As “sombras de Deus” são também tratadas neste capítulo, bem como a sombra do meio-dia que é abordada em consonância com o devir dionisíaco como imagem para a criação de novos valores. O filme em análise neste capítulo é *A Máscara* [*Persona*] (1966). No terceiro e último capítulo, intitulado “Sombra e Niilismo”, como o próprio nome indica, tratamos de uma das questões primordiais de Nietzsche, o niilismo, onde apresentamos algumas das suas personagens (incluindo a Sombra) extremamente relevantes para o tema, por serem representativas de alguns dos seus conceitos definitivamente ligados a ele, tais como, os de “último homem” [*letzter Mensch*], “espírito livre” [*Freigeist*] e Super-Homem [*Übermensch*], profeta de Dioniso, Zaratustra. Neste capítulo, são estudados os filmes *O Sétimo Selo* [*Det sjunde inseglet*] (1957), *Da Vida das Marionetes* [*Aus dem Leben der Marionetten*] (1980) e *Na Presença de um Palhaço* [*Larmar och gör sig till*] (1997). Estabelece-se ainda certas afinidades e divergências entre os filmes, no âmbito desta tese, respeitantes a questões estéticas, estruturais, temporais, espaciais, valorativas e morais.

¹⁷ “Lia continuamente autores como Dostoiévski, Tolstói, Balzac, Defoe, Swift, Flaubert, Nietzsche e, evidentemente, Strindberg” (BERGMAN, 1988: 123).

Capítulo I

A Sombra como Máscara

“todos preferem retornar à sombra e à inverdade: por medo das consequências” (HH I 39).

1. Breves considerações sobre a sombra em Nietzsche como uma máscara

Daremos início a este primeiro capítulo “A Sombra como Máscara” com algumas reflexões acerca da palavra “sombra” e de possíveis interpretações da mesma, justamente como uma máscara, na obra de Nietzsche. Mas antes de entrarmos no cerne deste ponto, comecemos por tecer algumas considerações relativas à máscara não metafórica, pois elas facilitarão o entendimento do conceito quando aplicado como metáfora.

Segundo Jean Starobinski, a máscara actua para os humanos, desde tempos imemoriais, como um vector de poder, como uma face nova que por vezes, cobre, protege e suplanta o rosto, na medida em que é portadora de signos cujo alcance se sobrepõe àquele que o rosto nu consegue atingir (Cf. STAROBINSKI, 2015: 11). Para o autor, o poder da máscara é algo que persiste em nós e que remonta a alguma parte da nossa infância (Cf. STAROBINSKI, 2015: 23). A duplicidade é uma característica desse poder que passa por possibilidades de simulação e de dissimulação de vida e de morte, de passado ancestral e de presente (Cf. STAROBINSKI, 2015: 12), podendo exercer tanto uma função defensiva, como ser geradora de desinibição na pessoa que a ostenta. Momentos festivos, aos quais o uso da máscara está arraigado, como o Carnaval, continuam pois, a acontecer, embora não com o carácter de ritual como o eram antigamente, mas como um jogo em que por detrás da máscara e porque esta possibilita que não sejam reconhecidas, as pessoas se permitem recusar o quotidiano e experimentam uma igualdade nativa que lhes proporciona umas “horas paradisíacas” (STAROBINSKI, 2015: 26, trad. nossa) – “O costume festivo, libertava, por um tempo limitado, a pressão das exigências aprovadas [*contrainte des impératifs acceptés*], a lei invertia-se e a irreverência tornava-se não apenas lícita, mas também assumia a autoridade acrescida de um ritual” (STAROBINSKI, 2015: 26, trad. nossa). Tal como as nossas expressões faciais têm efeito sobre os nossos interlocutores, a máscara pode ainda seduzir ou aterrorizar o interlocutor, só pelo poder da sua presença.

Para inferirmos como a sombra pode ser entendida como uma máscara que permite enfrentar realidades demasiado pesadas, analisemos as referências que Nietzsche faz à sombra no sentido de esta aparecer como um bálsamo em relação a algo difícil de suportar. Num seu relato de uma caminhada pelos trilhos da zona do rio Rabiusa, na Suíça, Nietzsche fala-nos de ter tomado um pequeno caminho – “um bosque de abetos de formosas sombras” (FP 22[1], Setembro 1872) –, onde a sombra surge como um alívio, já que a frase que se segue, nos mostra o que o levou a considerar a necessidade do mesmo: “porque estava bem quente até então” (FP 22[1], Setembro 1872). Esta ideia é repetida na carta a sua mãe Franziska, onde volta a referir um caminho que o coloca numa “sombra agradável – porque estava bem quente até então” (C (# 257) 1 Outubro 1872). Em ambos os casos, a sombra actua como atenuante ao que se torna árduo e pesado, tal como a “máscara”, por muitos envergada, muitas vezes durante uma vida inteira¹⁸, aligeira o peso das cargas que essa mesma vida comporta e que podem ser de dois tipos diferentes: por um lado, as cargas puramente individuais que se relacionam com questões dos sentimentos de cada um e por outro lado, as cargas que nos afectam também individualmente, mas que são condicionadas por aquilo que outros, com quem nos relacionamos, sentem ou pensam – “Aquele que se apresenta sem disfarces revolta: por isso tendes razão quando receais a nudez!” (Za I Do Amigo) –, ou seja, se o que se mostra, não obedece a um certo número de convenções, incomoda, de forma que é mais fácil esconder do que revelar.

Voltando ao jogo metafórico nietzschiano, somos levados ainda a descortinar uma relação entre a sombra, a arte e o sonho, entendidos todos eles como tendo uma função suavizante relativamente às agruras da vida permitindo, mais uma vez, que esta se torne suportável. Estas três referências podem, por seu turno, ser relacionadas com aquilo que neste capítulo designámos por “máscara” – pretende esconder a realidade –, na medida em que todas elas agem como formas ilusórias da realidade e a ocultam, embora esta seja, ao mesmo tempo, o seu ponto de partida. Vejamos, pois, o caso em que Nietzsche compara a arte com o “sonho reparador do repouso do guerreiro” (FP 11[20], Verão 1875) – o “repouso do guerreiro” só se torna aqui efectivo mediante o desprender da realidade pela via onírica – e, logo de seguida, já associado à sombra, nos indica que o amanhecer de um novo dia – o “sonho” acabou – leva as sombras sagradas (arte/ilusão) para longe. O “novo dia” – o acordar/o retirar da máscara – traz de volta a realidade. Enquanto

¹⁸ “Quando quis tirar a máscara,/Estava pegada à cara./Quando a tirei e me vi ao espelho,/Já tinha envelhecido.” (PESSOA, 2019: 216).

entendidos como consolo, quer o sonho, quer a arte, quer a máscara, também o são como uma fonte de felicidade, embora, e novamente, essa felicidade surja como uma sombra (FP 11[20], Verão 1875), ou seja, só é possível numa realidade que se apresente de uma forma deturpada. Conquanto, a arte tem para Nietzsche um poder bastante forte, se não mesmo determinante na reavaliação de valores (Cf. RIDLEY, 2007: 4) indispensável para colmatar a inexistência de um objectivo universal – a salvação¹⁹ – que se perdeu com a morte de Deus²⁰ anunciada pela personagem de Nietzsche, o Louco²¹, no § 125 de *A Gaia Ciência*. Porque para Nietzsche a comunicação pela arte, ao contrário da comunicação pela ciência que comunica através de conceitos, se faz através de “intuições” (Cf. CONSTÂNCIO, 2013: 298), esta torna-se fulcral no processo de *reavaliação de valores* que, sob o seu ponto de vista, é um “processo eminentemente pulsional e afectivo” (CONSTÂNCIO, 2013: 298). Ainda que de forma breve, por questão de economia desta tese, dedicaremos os parágrafos seguintes deste ponto a esse tema que lhe é tão caro e que atravessa, evoluindo no tempo, os três momentos da sua obra – a arte –, por encontrarmos uma similitude entre o mesmo e a máscara tal como esta se entende neste capítulo.

Centrar-nos-emos por agora, em algumas referências à arte que se encontram quer no capítulo quarto do primeiro volume de *Humano, Demasiado Humano*, quer no segundo volume da mesma obra: se Nietzsche por um lado sugere que a “arte da alma feia” (HH I 152) obtém efeitos mais poderosos no que toca a “dobrar almas, mover pedras, humanizar animais” (HH I 152) que a “arte da alma bela” (HH I 152) (das almas regradas, moralmente equilibradas), por outro lado, também nos diz que a arte deve embelezar a vida, no sentido de nos tornarmos nós mesmos suportáveis e, se possível, agradáveis para os outros, acrescentando que a mesma deve “ocultar e reinterpretar tudo o que é feio, o que é doloroso, horroroso, nojento...” (HH II 174). Há, portanto, um foco no embelezamento de si mesmo como prioridade. Segundo Aaron Ridley, “Ele insiste (novamente) que a arte de si próprio [*self*] deve vir primeiro” (RIDLEY, 2007: 59, trad. nossa) e, neste sentido, não estamos longe do que temos vindo a referir como “máscara”, já que a aplicação do conceito no capítulo que estamos a tratar, se restringe ao âmbito individual.

O tema da ilusão criada pela arte, surgira já no primeiro volume de *Humano, Demasiado Humano* no aforismo denominado “O senso da verdade no artista” (HH I 146)

¹⁹ “[...] com a morte de Deus [...] a salvação já não é possível” (RIDLEY, 2007: 95, trad. nossa).

²⁰ “*Deus morreu! Deus continua morto! E fomos nós que o matámos!*” (GC 125).

²¹ “Não ouviram falar daquele homem louco que em plena manhã acendeu uma lanterna e correu ao mercado, e pôs-se a gritar incessantemente: ‘*Procuro Deus! Procuro Deus!*’?” (GC 125, trad. mod.).

estando implícito nas ideias de “o fantástico, mítico, incerto, extremo, o sentido para o simbólico, a superestimação da pessoa, a crença em algo miraculoso no génio” (HH I 146) que são para o artista, consideradas mais importantes do que a devoção científica à verdade, da mesma forma que a “máscara” o é para o sofredor face à realidade/verdade. Consolidemos agora os pensamentos acima expostos com o do aforismo anterior do mesmo volume da obra em causa, *O que é perfeito não teria vindo a ser* (HH I 145), onde o artista aparece de antemão como um promotor da ilusão, ao introduzir na arte os artifícios enganadores que levam o espectador ou o ouvinte a crer num súbito pulular do perfeito sendo desta forma, a questão do vir a ser, tendencialmente omitida. A ilusão não vai permitir o devir, ou seja, exclui a possibilidade de afirmação da imperfeição que só será efectivada se a arte deixar transparecer o significativo das paixões, angústias e dores psíquicas (HH II 174). A arte não se resume, portanto, para Nietzsche, à criação de ilusões: “[...] a sua concepção da arte, e em especial da arte trágica, inclui expressamente a tese de que ela está longe de ser um mero escape e uma evasão ao confronto com o lado feio, duro, problemático e terrível da vida que, pelo contrário, ela *promove e facilita* este confronto” (CONSTÂNCIO, 2013: 293).

Estabeleçamos, por último, uma relação entre as ideias de “máscara” e de “retirar da máscara” conforme se compreendem nesta tese e os conceitos apolíneo e dionisíaco contidos em *O Nascimento da Tragédia*. Tendo em conta que estes dois conceitos representam os “mundos artísticos do sonho e da embriaguez” (BRANCO, 2010: 33) e considerando o pensamento de Maria João Branco acerca dos mesmos que passamos a citar: “Nietzsche não afirma que eles são arte no sentido estrito do termo, pretendendo antes sublinhar a especificidade de tais experiências no contexto geral da experiência humana [...]” (BRANCO, 2010: 33), façamos uma leitura da “máscara” como aquilo que viabiliza o sonho apolíneo – “Apolo mantém a ilusão de individualidade [...] induz no espectador o estado ‘apolíneo’ que Nietzsche muitas vezes descreve como ‘sonhador’ [*dream-like*]” (RIDLEY, 2007: 13, trad. nossa) – e do “retirar da máscara” – “a destruição do véu de Maia” (NT 2) – como o equivalente à embriaguez dionisíaca – “Nietzsche associa a verdade no cerne da tragédia com o Deus Dioniso” (RIDLEY, 2007: 13, trad. nossa).

Avancemos para o próximo ponto, onde se pretende apresentar ilustrações para a palavra “sombra” nos filmes da *Trilogia do Silêncio* de Bergman tendo maioritariamente em conta, a sua interpretação na obra de Nietzsche como uma máscara, não se excluindo, no entanto, outras possíveis interpretações pertinentes que possam surgir para o termo.

2. Trilogia *O Silêncio de Deus* [*Guds Tystnad*]

2.1. *Em Busca da Verdade* [*Såsom i en spegel*] (1961)

A primeira longa metragem da trilogia *O Silêncio de Deus* [*Guds Tystnad*] de Ingmar Bergman, *Em Busca da Verdade* [*Såsom i en spegel*], de 1961, trata do encontro de uma família de quatro elementos, Kårin (Harriet Andersson), o seu marido Martin (Max von Sydow), o seu pai David (Gunnar Björnstrand) e o seu irmão menor Minus (Lars Passgård) sendo que no princípio, todos demonstram uma óptima disposição por detrás da qual escondem os seus problemas, os quais nos vão sendo mostrados gradativamente. Logo no início do filme, e em consonância com o seu título, se fizermos uma tradução literal (*Como num espelho*), as imagens difusas e turvas das águas (Fig. 1), onde as quatro personagens irão aparecer de seguida, adquirem o aspecto de um espelho, deixando impressa a marca de um reflexo vago ou seja de uma realidade pouco definida, análoga à que nos é apresentada por Paulo de Tarso na sua primeira carta aos coríntios quando refere “Agora vemos como num espelho, de maneira confusa [*per speculum et in aenigmate*]” (*Bíblia Sagrada*, 1ª carta aos coríntios, 13:12, 2014: 1881) ou seja, uma visão através de um espelho como uma visão sombria, imperfeita e confusa, no sentido do nosso conhecimento de Deus.



Fig. 1 – (BERGMAN 1961, 00:01:51).

Com esta imagem, Bergman fornece-nos pistas para o que iremos descobrir ao longo do filme, relativamente à procura por Deus e sobre a qual voltaremos a falar mais

à frente, para além de nos indicar que algo se esconde por detrás do rosto de cada personagem, como se elas ostentassem, cada uma, uma “máscara” construída para se protegerem dos seus medos e das suas frustrações, “máscara” essa que acabará por cair com o decorrer da narração.

Voltando aos pensamentos de Nietzsche e reforçando o que foi dito no ponto anterior quando relacionámos a “máscara” com a “arte”, encontramos algo análogo quando este nos sugere em *Humano, Demasiado Humano* que a arte lança sobre a realidade uma sombra que ora a esconde, ora a destaca, neste caso, quando a esconde – “A arte torna suportável a visão da vida, colocando sobre ela o véu do pensamento impuro” (HH I 151). Valerá a pena olharmos para os aforismos antecedentes do mesmo livro, nomeadamente do 145 em diante, já que Nietzsche começa por indicar o recurso a “artifícios enganosos” (HH I 145), por parte do artista, que criam no receptor uma ilusão e que enfraquecem a moralidade do artista, no respeitante ao conhecimento das verdades (HH I 146), pois este não abre mão da fantasia, do que é inventado, do simbólico nem do seu imaginário. São, pois, precisamente, estes tópicos que estão em causa quando o homem se esconde atrás de uma “máscara” que cria, tal como o artista o faz com a obra de arte, quer seja para se iludir a si próprio, quer seja para iludir os outros²². Quando Nietzsche no § 148 do mesmo livro nos sugere que a nossa relação com a arte impede que se trabalhe na realidade (HH I 148), volta a contrapor a arte com o real – a máscara com a vida, no caso desta tese. É assim que estas personagens, numa tentativa de mitigação daquilo que não lhes é suportável, tendem a incorrer em processos defensivos de fingimento, de ilusão e até de miragem, que operam como uma sombra encobridora da realidade por forma a torná-la tolerável e assim a poderem enfrentar.

O facto de toda a acção decorrer na ilha de Fårö, na Suécia, local isolado, inserido numa paisagem estritamente marítima, concede-lhe um certo carácter introspectivo que a banda sonora do filme *Sarabanda da Suíte para Violoncelo nº 2 em Ré menor, BWV 1008* de Johann Sebastian Bach vai acentuar, pois, tratando-se de uma música de câmara, contribui para a criação de uma atmosfera mais intimista. A intensidade dos sentimentos em causa é ainda favorecida pela curta duração diegética de cerca de vinte e quatro horas. É assim que neste ambiente hermético, o lado psicológico das personagens vem à tona, permitindo-nos também chegar aos seus fracassos. Segundo Nietzsche, os fracassos

²² Veja-se a ideia desenvolvida a partir do 4º período do 2º parágrafo da página 10 desta tese.

“lançam a sombra do remorso” (HH I 68) e, neste filme, são também eles que associados ao remorso, se tornam motivo da criação de algumas “máscaras”.

A primeira aparição dos quatro no grande ecrã, dá-nos imediatamente a ver as tais “máscaras” que ostentam quando, ao saírem da água, intercalando alegres gargalhadas com o marulho, aparentam uma excessiva boa disposição denotando uma cumplicidade e uma felicidade na realidade inexistentes. A atitude estóica de Martin e de David que pretendem não sentir frio quando o sentem – “Virilidade acima da saúde” (BERGMAN 1961, 00:03:19) –, reflecte a dissimulação que domina as suas vidas e que vai estar presente durante os primeiros momentos da narrativa.

O significante cinematográfico neste filme tem uma função bastante activa, não se limitando apenas a servir o argumento, mas entrando também no jogo da significação. Pode-se assim encontrar um forte significado, até de carácter psicanalítico, nos interiores da casa e dos barcos desempenhando estes espaços, delimitados ora por paredes, ora por água, um papel análogo ao divã do psicólogo. É neles que a maior parte das personagens nos revela os seus interiores e deixa a descoberto as suas fragilidades, excepção feita para as cenas em que Minus vai deixando cair as suas “máscaras” em pleno exterior, como se a sua interioridade em relação às das outras três personagens se revestisse de uma certa transparência, conferida pelo facto de ele se tratar de um adolescente, aproximando-se a sua naturalidade da “inocência da criança” que para Nietzsche, é o estado mais propício à criação de novos valores (Za I Das Três Metamorfoses). Neste sentido, e já no final do filme, é também Minus que embora baseado no discurso do pai, nos deixa uma mensagem de esperança, ainda que assente na existência de Deus – “... então Kårin está rodeada por Deus, já que a amamos tanto. Isso pode ajudá-la?” (BERGMAN 1961, 01:29:15) – Algo de novo se criou a partir daquele momento: Minus, após a resposta do pai – “Acredito que sim” (BERGMAN 1961, 01:29:22) conclui a conversa perguntando se pode ir correr e de seguida emite a frase “O papá falou comigo” (BERGMAN 1961, 01:29:43), ou seja, a conversa pela qual Minus tanto esperou, foi quase como que uma manifestação divina que lhe abriu um novo caminho onde ele “correrá” com esperança e capaz de enfrentar os medos que o assombram. Encontramos novamente um paralelo entre a primeira carta de São Paulo aos coríntios, referida anteriormente, e este diálogo final em que David nos anuncia que encontrou no amor a revelação de Deus. No paragrafo já citado, intitulado “Cântico do amor”, o santo refere o amor como o maior valor espiritual acima da fé e da esperança (Cf. *Bíblia Sagrada*, 1ª carta aos coríntios, 13:13, 2014: 1881), virtudes que permanecem no presente, enquanto a nossa visão acerca do conhecimento de Deus se

encontra confusa como através de um espelho turvo. Mas recuemos na acção para que se entenda o caminho desta personagem até alcançar esta conversa pródiga.

Ao longo do filme, Minus faz algumas confissões à irmã durante as quais se ouvem interferências sonoras dissonantes, emitidas pela buzina do farol conjugadas com o ruído desagradável do vento, o que nos causa uma crescente perturbação indicadora do inquietante desfecho de cada diálogo. Quando essas conversas se passam junto ao mar, este apresenta-se como um largo espelho que reflecte nitidamente tudo aquilo que encontra. Analogamente, a alma de Minus vai espelhar e revelar o sofrimento que o distanciamento do pai lhe causa e como ele gostaria de conversar com David, pelo menos uma vez – “ele só pensa em si mesmo” (BERGMAN 1961, 00:09:38) –, para além de deixar no ar indícios da sua homossexualidade que chega a assumir, numa das cenas com Kårin: “Não é a minha intenção, apenas acontece” (BERGMAN 1961, 00:44:25). Neste caso, a sombra colocada pela máscara com a qual Minus vinha escondendo a sua orientação sexual, prende-se com questões de ordem moral que, por sua vez, resultam daquilo que os outros pensaram e pensam e que nos vêm sendo transmitidas durante gerações: “Assim a moral fica presa na memória, como uma sombra” (FP 6[350], Outono 1880). Minus expressa ainda a sua carência relativamente à atenção do pai, por meio da peça que escreveu e que os três representaram para David. O desencontro dos dois é simbolizado na cena em que David sai de casa para ir com Minus puxar as redes e este fica de cabeça para baixo, lado a lado com o pai (Fig. 2).



Fig. 2 – (BERGMAN 1961, 00:33:37).

Também no final do filme, pai e filho, quando encetam a tão ansiada conversa, estão em posições inversas, o pai de frente e o filho de costas (Fig. 3), voltando depois os rostos um para o outro a partir do instante em que a empatia se estabelece.



Fig. 3 – (BERGMAN 1961, 01:28:05).

A ideia patente na peça de teatro representada especialmente para David, resume toda a questão em torno deste e acaba por deslindar, antecipadamente, aquilo que a sua “máscara” esconde, e que acaba por ser, mais tarde, foco do diálogo entre ele e Martin. É nítido que David procura agradar à família, mas o fracasso é uma constante e, tal como anteriormente mencionado, a “sombra do remorso” (HH I 68) vai ser o motivo de parte da sua “máscara”, da qual os filhos têm perfeita consciência. Após presentear a família com ofertas perfeitamente desajustadas e mesmo despropositadas, David retira-se e é sozinho que nos mostra o seu sofrimento, chorando num plano cuja composição têm uma função que transcende a função narrativa, adquirindo uma simbologia muito forte quando ele se posiciona em frente à janela como Cristo crucificado (Fig. 4).



Fig. 4 – (BERGMAN 1961, 00:13:50).

O cenário teatral pautado por um violento contraste entre a luz do exterior e a sombra do interior e pelo formato da janela, lembrando as grades de uma prisão, reforçam o drama de David e a ideia deste se sentir aprisionado dentro do mesmo. A leitura cristológica que a cena nos oferece remete-nos para uma necessidade metafísico-cristã que acaba por ser assumida na cena final do filme nas palavras de David: “Sim pode, mas precisa de ter qualquer coisa em que se possa apoiar... Um Deus” (BERGMAN 1961, 01:27:44 até 01:27:48). A peça de Minus espelha o drama do pai, estando este logo patente nos dois títulos propostos *Assombração artística* ou *A sepultura das ilusões*, que resumem a ideia de que toda a criação artística exige um sacrifício – “Eu poderia escrever um poema [...] Pintar um quadro ou escrever uma ópera, mas seria necessário um final mais heróico...” (BERGMAN 1961, 00:18:39 até 00:18:45) – ou seja, ficar para a eternidade através da obra de arte perfeita, tem um alto preço que, no caso de David, e no que respeita à sua escrita, é a família. A noção de escolha está também patente quando no início, Martin diz a David: “É quase como Shakespeare” (BERGMAN 1961, 00:14:55), estando aqui implícito o pensamento contido na conhecida frase do monólogo de *Hamlet*: “*Ser ou não ser... Eis a questão*” (SHAKESPEARE, 2019: 105).

A ideia de sacrificar a família, volta a ser mencionada na conversa com Martin quando, após David assumir que os registos do progresso da doença da filha eram matéria para a escrita da sua obra, Martin profere a frase: “Escreva o seu livro, talvez ele lhe traga o que o seu coração deseja, a sua obra prima como escritor. Aí, não terá sacrificado a sua filha em vão...” (BERGMAN 1961, 00:55:37). O plano aproximado de Martin, filmado em *contre-plongée*, enquanto confronta David, coloca este numa posição de inferioridade, o que reflecte o seu sentimento de culpa e que confere às palavras de Martin o sentido de um castigo. É este sentimento de culpa, que David não consegue evitar, que o leva à necessidade de um refúgio metafísico, cuja busca na sua literatura é uma constante, embora sem sucesso. Também Nietzsche refere a culpa e o castigo como estando na origem da necessidade de certezas. Segundo o filósofo, recorrendo-se à história dos sentimentos éticos e religiosos, chegamos aos porquês da importância dessa “necessidade metafísica” que são as referidas noções de culpa e de castigo que geraram uma fantasia temerária engrandecedora da fé relativamente ao saber (HH II AS 16). Nos planos que se seguem na cena, a culpabilidade de David é-nos mostrada pela posição da sua cabeça, inclinada para baixo enquanto fala, contrariamente à de Martin que está bem levantada (Fig. 5), o que atribui autoridade ao seu julgamento: o fracasso de David é a sua acusação

bem como a tentativa de este colmatar o seu vazio à custa de Kårin, embora Martin não vislumbre como Deus pode ser ali enquadrado.



Fig. 5 – (BERGMAN 1961, 00:56:00).

O julgamento de Martin corroborado por David leva-nos ao escrito em que Nietzsche, embora refira o acto de julgar como sendo um acto injusto, mesmo quando o indivíduo se julga a si mesmo, considera que o mesmo tem efeito na inautenticidade dos indivíduos: “todos preferem as sombras e a falsidade: perder completamente a visão por medo, ou seja, por causa das supostas consequências” (FP 19[36], Dezembro 1876). Também no caso de David, a máscara (sombras e falsidade) é preferível ao enfrentar das consequências das suas acções – “Um dia, talvez eu conte tudo. No momento, não ousaria” (BERGMAN 1961, 00:59:33).

A máscara tem, portanto, uma conotação com a falsidade e, neste sentido, atrevemo-nos a fazer uma outra analogia com o “não ser” e, seguindo o raciocínio de Schopenhauer (Cf. SCHOPENHAUER, 2005: 417) ao relacionar o “não ser” do monólogo em *Hamlet* (SHAKESPEARE, 2019: 105), já referido nesta tese, com o suicídio (embora refira de seguida que a morte não é uma aniquilação absoluta), atribuir ao suicídio que David tentou uns tempos antes, também o papel de uma “máscara” face à miserabilidade da sua vida. Resta ainda acrescentar que a descrição de David relativamente ao seu estado, no momento em que tentou suicidar-se, está muito perto do sentimento niilista, no sentido de uma falta de metas, de falta de um sentido para a vida (Cf. CONSTÂNCIO, 2013: 31): “Eu estava vazio, sem medo, remorso ou expectativas”

(BERGMAN 1961, 00:58:21), o que o aproxima do andarilho²³ de Nietzsche – homem de espírito livre (HH I 638) que enquanto não atinge a “filosofia da manhã”, está também perto do homem niilista. Nesta conversa profere ainda: “Neste vazio dentro de mim, nasceu algo que não compreendo... cujo nome não sei. Um amor” (BERGMAN 1961, 00:59:14) e, mais tarde, na cena final: “Não sei se o amor é a prova da existência de Deus ou se é o próprio Deus” (BERGMAN 1961, 01:28:39); “Esse pensamento ameniza o meu vazio e o meu desespero sórdido. De repente, o vazio se transforma em abundância... e o desespero em vida” (BERGMAN 1961, 01:28:51). Se tivermos em conta o lado fantasmático da sombra de *O Andarilho e a sua Sombra* que simboliza o passado²⁴, podemos também pensar que aquilo de que David necessita para se apoiar – a crença em Deus –, ou pelo menos, a sua procedência, se encontra inscrita nesta componente da Sombra companheira do Andarilho (HH II AS), na medida em que, tal como já foi referido, também as origens (culpa e castigo) da crença metafísica remontam ao passado e as mesmas são transportadas por David como se de uma carga se tratasse.

Não foi só David que levantou a sua máscara nesta viagem de barco. Também Martin o acabou por fazer quando assumiu a sua impotência ao lidar com a doença de Kårin, que a própria já tinha confirmado quando denunciara a “máscara” usada pelo marido: “Mesmo sempre fazendo e dizendo a coisa certa... acaba por dar errado” (BERGMAN 1961, 00:41:26). A vontade de Martin de querer dominar a situação é como uma “sombra pálida” tal como Nietzsche a mencionou quando comparou o “querer” com um “fantasma equivocado da nossa cabeça”, sendo o medo ou o amor os impulsionadores desse querer (FP 6[254], Outono 1880). No caso de Martin, é o amor que sente pela mulher que gera essa sombra enganosa – esse querer –, ou seja a “máscara” com que se cobre, permitindo-se, assim, viver uma realidade que não aquela por si desejada. Já anteriormente, com a frase de Kårin: “Pare ou vai começar a sangrar” (BERGMAN 1961, 00:23:11), referindo-se à ferida do dedo de Martin, Bergman metaforizou o quanto o sentimento de Martin por Kårin e os actos que ele toma devido a esse amor, se poderiam tornar dolorosos, caso o diálogo entre o casal prosseguisse, ou seja, se comesçassem a levantar o véu que encobre os seus diversos problemas conjugais, cuja prima-dona é a doença de Kårin.

²³ “O andarilho [*voyager*] de Nietzsche, ao contrário, não tem objectivo [*but*]” (LUPO, 2004: 101, trad. nossa).

²⁴ “A sombra representa a carga do passado [*charge de passé*] que converge e se condensa no indivíduo” (LUPO, 2004: 103, trad. nossa).

Perante a esquizofrenia de Kårin, podemos perguntarmo-nos qual é, afinal, a sua “máscara”? Será que Kårin se esconde atrás da máscara quando sobe as escadas para o sótão ou, pelo contrário, será que é precisamente nessa altura que ela a despe, tal como despiu o roupão e o deixou cair, na primeira vez que a vimos no quarto do sótão?

Kårin acaba por reconhecer que a sua existência se divide entre dois mundos e que terá que optar, ao que se decide pela vida no hospital, sem mais tratamento, acabando por inverter os papéis da realidade e da “máscara”, passando o mundo alucinatório a ser a sua realidade. Tanto as suas palavras: “A luz está muito forte” (BERGMAN 1961, 01:13: 52), como no facto de colocar uns óculos de sol, momentos antes de se dirigir para o helicóptero que a transportará para o hospital, são claros: torna-se muito doloroso para Kårin prescindir do mundo alucinatório, ele é a sua “caverna platónica” (PLATÃO, 2005: 233), onde a realidade “mascarada” é única realidade onde consegue viver – “Mas não são sonhos. Deve ser real, deve ser real” (BERGMAN 1961, 00:50:51). Estas palavras articuladas por Kårin estão, de certa forma, concordantes com a ideia expressa por Nietzsche no capítulo “A Morte” de um seu longo fragmento póstumo (FP 9[1], Verão 1875), quando nos fala que de todo o sonho se pode aprender como se pode inverter a relação natural entre representação e sensação. Quando se tem em vista uma existência melhor, todos os afectos inventam representações quando não as encontram na realidade. Este poder afectivo reitera²⁵ a analogia já estabelecida entre máscara, sonho e arte. A sombra dos sonhos tem um poder sobre a realidade chegando estes, no caso de Kårin – alucinações –, a confundir-se com a mesma.

O mundo pelo qual ela se sente permanentemente atraída tem como fim a revelação de Deus e domina toda a sua insânia, para além de a impelir a certos incontrolláveis comportamentos. O toque perturbante da buzina do farol, que se fazia ouvir nas cenas de Minus, no caso de Kårin, é ainda mais evidente e a sua persistência, precedendo todos os instantes de loucura, actua como um chamamento e é sinónimo do transtorno e da aflição que ela enfrenta, para além de desinquietar o espectador. Os cenários dramáticos compaginam-se com este sinal sonoro e dividem-se entre um quarto desabitado num sótão e um barco naufragado em perturbadora posição inclinada e alagado, ambos de aspecto fantasmagórico. Na zona que antecede o quarto do sótão, os móveis cobertos com panos, a penumbra contrastante com a luz do exterior que nos chega através de janelas que lembram grades e as sombras projectadas nas paredes, tornam ainda

²⁵ Veja-se considerações sobre a arte no ponto 1 deste capítulo.

mais spectral o lugar onde tudo acontece através de paredes com um papel esburacado de onde Kårin supõe saírem vozes que a chamam, para além de imaginar que as atravessa atingindo então um lugar seguro onde uma luz forte brilha, enquanto espera pela revelação de Deus que vai acabar por vislumbrar sob a forma aterrorizante de uma aranha e que é anunciada pelo ruído desconcertante do helicóptero que se aproxima, ao mesmo tempo que a porta do armário, por onde ela espera a manifestação de Deus, se abre como que pela força do seu olhar.

Também a acção passada dentro do barco, para a qual Bergman já nos tinha fornecido a pista, na primeira cena entre os dois irmãos, quando Minus derrama o leite imediatamente antes de proferir as frases “Tome cuidado. Fique longe de mim. Pare de me abraçar e me beijar. De se banhar quase nua! Que nojo!... Sinto-me um coelho despelado!” (BERGMAN 1961, 00:08:50), foi, segundo Kårin, um imperativo da voz alucinatória que ela não conseguiu evitar. O entornar do leite, teve um carácter muito simbólico indicando-nos a relação incestuosa que veio a ter lugar no dia seguinte. Ambos os momentos foram precedidos do inquietante e já referido ressoar da buzina do farol. No grande plano em que ambos surgem seguidamente com os rostos fortemente iluminados em contraste com a escuridão que os circunda (Fig. 6) pode ler-se uma remoção do que restava das “máscaras” de ambos. É também dentro deste esqueleto naufragado que David finalmente assume o seu sentimento de culpa, já referido, e o sacrifício da sua vida pela sua arte. Os “círculos imaginários” (BERGMAN 1961, 01:12:24) com que diz que nos rodeamos e que se vão sucedendo à medida que a vida vai rompendo cada um deles, são as máscaras que admite que construímos para nos defendermos.



Fig. 6 – (BERGMAN 1961, 01:05:40).

2.2. *Luz de Inverno* [*Nattvardsgästerna*] (1963)

Em *Luz de Inverno* [*Nattvardsgästerna*] de 1963, Bergman centra a acção em torno de Tomas Ericsson (Gunnar Björnstrand), pastor numa pequena paróquia, de uma professora, Märta Lundberg (Ingrid Thulin) e de um casal cujo homem, o pescador Jonas Persson (Max von Sydow), vive angustiado com pavor de um ataque nuclear, possibilidade que se enquadra no período de tensão em que a acção decorre, em plena guerra fria entre a então União Soviética e os Estados Unidos e seus respectivos aliados.

Às súplicas da senhora Persson (Gunnel Lindblom), por ajuda para o marido, Tomas parece mais clamar ele próprio por ajuda do que prestar o conforto buscado pelo casal, o que se vai reflectir numa incapacidade em evitar o suicídio de Jonas que acaba por ocorrer umas horas mais tarde chegando a ser intuído pelo padre, como o indica a imagem em que este aparece num plano aproximado a olhar uma caveira (Fig. 7), enquanto espera inquieto a chegada do pescador para a derradeira conversa entre os dois e após ter emitido a frase: “Ele tem que aparecer” (BERGMAN 1963a, 00:24:26). A dificuldade em lidar convenientemente com a situação advém de um profundo desencontro com Deus que está logo patente nas suas palavras durante a visita do casal: “Deus parece tão distante [...] Sinto-me tão indefeso” (BERGMAN 1963a, 00:18:03). Estas frases denotam a grande crise espiritual²⁶ que o domina: enquanto que a palavra “distante” nos indica o quanto a sua fé se encontra abalada, o vocábulo “indefeso”, reflecte o quanto ele reconhece que seria precisamente a fé em Deus, da qual carece, a protecção que o faria sentir-se seguro.



Fig. 7 – (BERGMAN 1963a, 00:25:18).

²⁶ Bergman explica: “IB: [...] Eu gostaria de fazer um filme acerca de uma igreja solitária nas planícies de Uppland. Alguém entra na igreja, tranca-se lá dentro, sobe ao altar e diz: ‘Deus, vou ficar aqui até que, de uma forma ou de outra, Você me prove que existe. Isso vai ser o fim para Si ou para mim!’” (BJÖKMAN, MANNS e SIMA, 1973: 173, trad. nossa).

Se no filme analisado no ponto anterior, a crença em Deus se tornou o pilar da procura por Ele e nos trouxe à memória a Sombra do Andarilho, por associação com um dos significados possíveis para a mesma sombra que é o da representação da carga do passado²⁷, no caso deste filme, as dúvidas de Tomas em relação a Deus aproximamo-nos mais da Sombra companheira de Zaratustra (Za IV A Sombra), como veremos de seguida. Justamente no capítulo intitulado “A Sombra” (Za IV A Sombra), o qual será abordado com maior detalhe na terceira parte desta tese, as questões por esta colocadas vão mostrando a sua indispensabilidade da existência de um “porto seguro” – sugerindo-nos a necessidade da existência de uma referência em que acreditar, o que nos permitirá fazer uma analogia com Deus, se pensarmos no caso de Tomas –, “Terei ainda um fim? Um porto para o qual dirigir o *meu* barco” (Za IV A Sombra) e “Oh!, só aquele que sabe para onde vai sabe também qual é o seu bom vento, qual o vento propício para a sua viagem” (Za IV A Sombra), o que retrata o “homem de espírito livre” – “Não é um perigo pequeno aquele a que estás sujeito, espírito livre e vagabundo!” (Za IV A Sombra). É o “não saber para onde vai” que impossibilita Tomas de ajudar o senhor Persson. Mesmo quando Tomas diz ao casal Persson: “Nós precisamos de confiar no Senhor” (BERGMAN 1963a, 00:17:20), os primeiros planos de Bergman não escondem a sua incredulidade nas palavras que acabou de pronunciar: após o olhar, de certa forma acusador, do Sr. Persson que pela primeira vez o encara, seguem-se o seu baixar de olhos e uma contracção do sobrolho acompanhada de um leve aperto muscular dos cantos dos lábios que denunciam a incerteza contida nas suas palavras, fortemente confirmada pelo plano de pormenor feito de seguida à sua mão vacilante a percorrer o tampo da secretária.

Apesar de, como referimos anteriormente, a descrença em Deus ser uma constante em Tomas, são inúmeras as referências a Ele, o que indica a máscara com que se cobre e cujas raízes remontam ao passado, talvez mesmo à sua infância, já que na frase que nos dá acesso a elas, expõe um desejo dos seus ascendentes: “Era o sonho dos meus pais que me tornasse padre” (BERGMAN 1963a, 01:06:24). Não é por acaso que estas palavras são proferidas após a estrada em que seguia, ter sido obstaculizada pela descida de uma cancela de passagem de nível, acompanhada pelos respectivos toque da campainha e sinal luminoso. O barulho progressivo do contacto das rodas do comboio com os carris e a imagem turva produzida pelo fumo que sai da sua chaminé, acompanham as palavras de Tomas e conduzem-nos a uma leitura tropológica da perturbação que se instalou na sua

²⁷ Veja-se nota 24.

vida e que tem origem nos sentimentos religiosos que ainda o atormentam e que não lhe permitem libertar-se completamente e ver com clareza (Fig. 8).



Fig. 8 – (BERGMAN 1963a, 01:06:29).

Este embaçamento é similar ao referido por Nietzsche quando escreve “[...] todo o âmbito do julgar e sentir fica nublado, atravessado por sombras religiosas” (HH I 121), pois embora Tomas na realidade não creia em Deus, o sentimento religioso persiste nele, devido à herança dos seus antepassados, levando-o a clamar por Ele e a vestir a máscara religiosa que equivale à sombra que acabámos de referir na anterior citação nietzschiana e que o leva a um abismo motivado pela estagnação dos mesmos sentimentos religiosos imposta pela tendência ateuísta que naturalmente o domina.

O vazio que Tomas encontra na religião é simbolizado logo no início do filme, durante a celebração da missa, pela alternância entre as lajes de aspecto frio da igreja austeramente despida e simétrica, e uma paisagem deserta inóspita e gelada, de tons pardos, que nos é apresentada por meio de uma montagem de três desoladores planos gerais, enquanto ele vai rezando o *Pai Nosso* conjuntamente com os poucos fiéis presentes à eucaristia. O acentuado despovoamento da igreja é ainda mais notório na missa da cena final do filme, onde a frase proferida por Tomas, “Sagrado, sagrado, sagrado, é o senhor das multidões” (BERGMAN 1963a, 01:17:19), contrasta com uma audiência de apenas duas pessoas reforçando a noção do silêncio de Deus que Bergman pretende transmitir. A maior parte dos poucos comungantes²⁸ não demonstra a fé típica do crente, mas sim uma fé mascarada que reflecte alicerces fundeados numa “ética falsa” (HH I 37) tal como a apresentada por Nietzsche como resultante de interpretações erróneas de certos filósofos para determinados sentimentos humanos. Segundo o filósofo é essa “ética falsa” que leva

²⁸ *Os comungantes* seria o título do filme em português, se o mesmo tivesse sido traduzido literalmente.

o homem a recorrer à religião cuja sombra se projecta na sua consideração do mundo. É, portanto, uma “falsidade” que só uma profunda análise aos primórdios da história dos sentimentos morais (HH I 37) permitiria reconhecer, que está na base da constituição de “máscaras”²⁹ com que o homem se vem revestindo ao longo dos séculos e que o leva a deparar-se com o silêncio de Deus, não obstante a sua ilusão de fé. Os planos aproximados e os primeiros planos às expressões graves, de um olhar para o vazio e profundamente vazio de Tomas enquanto lê as escrituras, são também um forte contributo para toda esta leitura – a “falsidade” atinge uma dimensão tal que a própria máscara se denuncia por via da interpretação de Björnstrand. Tal como diz Gilles Deleuze, “Bergman levou ao seu extremo o niilismo do rosto, isto é, a sua relação no medo com o vazio ou com a ausência, o medo do rosto frente ao seu nada” (DELEUZE, 2016: 155). Não poderemos ainda deixar de notar que o débil estado de saúde de Tomas também reflecte uma espécie de “doença” do seu estado de alma. A “falsa ética”, no contexto de uma análise errónea, construída com base em actos não egoístas apoiados na religião e na confusão mitológica, é ainda mencionada por Nietzsche³⁰, usando o vocábulo “sombra” como algo decorrente de “espíritos sombrios” (religião e mitologia) e que interfere sobre a nossa concepção do mundo, ou seja, neste caso, que actua como uma “máscara” que o cobre e que deturpa a nossa visão do mesmo.

Os sinais do sofrimento de Tomas, devido ao silêncio de Deus, aumentam à medida que a película prossegue e na segunda e última conversa com Jonas é clara a forma como as atrocidades da vida abalaram a sua frágil fé, assente nos falsos pilares abordados no parágrafo anterior. Em vez de transmitir ao deprimido pescador a força e o conforto necessários para o impedir de cometer suicídio que acaba por ser o único conforto que Persson encontra – “O pensamento do suicídio é um forte consolo” (PBM 157) –, Tomas acabou por assumir incapacidade duvidando mesmo da sua própria competência como sacerdote (BERGMAN 1963a, 00:37:55). Tomas confessa a Jonas o quanto os horrores da vida desorganizaram o mundo pleno de sentido em que inicialmente vivia e como não só transformaram a sua crença em cepticismo, mas também o fizeram sentir-se culpado por ter depositado a sua fé num Deus que agora, para ele, não passa de um monstro, de um aracnídeo (BERGMAN 1963a, 00:38:36). Esta imagem, já utilizada no filme apresentado anteriormente, é também uma imagem utilizada por Nietzsche,

²⁹ “Procurar uma tal origem [...] é querer tirar todas as máscaras para desvelar enfim uma identidade primeira” (FOUCAULT, 1984: 17).

³⁰ “as sombras desses espíritos sombrios caíram também sobre a física e sobre a concepção global do mundo” (FP 23[114], Final de 1876 – Verão 1877).

sendo o Deus aranha, segundo o próprio, a consequência de uma tessitura feita pelos senhores metafísicos sobre um Deus que por ser o Deus dos que apenas buscam a salvação e a redenção, é também o Deus dos lugares obscuros, o Deus dos doentes, o Deus de um reino *souerrain*... o Deus *décadent* e que acabou por se transformar ele próprio em aranha, em metafísico (AC 17). O Deus aranha – A concepção cristã de Deus (AC 18) – é para o filósofo “o nível mais baixo da evolução declinante do tipo divino: Deus degenerado em *contradição da vida*, em vez de ser a sua glorificação e a sua eterna *afirmação!*” (AC 18). Deleuze interpreta a aranha em Nietzsche como o “espírito de vingança ou de ressentimento” (DELEUZE, 2007: 40), que no fundo são dois sentimentos constituintes da moral cristã se tivermos em conta o exercício genealógico efectuado por Nietzsche, sendo o sacerdote ascético – “senhor metafísico” – que invertendo a sua direcção, os incorpora nessa mesma moral já sob a forma de “culpa” e de “pecado” (GM III 15-16). Ao reconhecer Deus como um aracnídeo, ou seja, como a não afirmação da vida, Tomas indica-nos a fragilidade da sua fé e a sua dubiedade a respeito da existência de Deus.

Uma série de questões relativas a Deus são então levantadas pelo sacerdote que volta a pôr em causa a sua existência – “Se não existisse Deus, faria realmente alguma diferença?” (BERGMAN 1963a, 00:39:48) – colocando o sofrimento como algo não passível de compreensão e retirando qualquer propósito à vida. A morte é então apresentada ao pescador como o afastamento de uma existência onde “crueldade, solidão e medo...” (BERGMAN 1963a, 00:40:08) coabitam sem que haja uma explicação para os mesmos. Esta visão aproxima-se da visão de negação da vida protagonizada pelo pessimismo schopenhaueriano que já anteriormente foi referida: “a nossa condição é tão miserável que o decididamente preferível seria a completa não-existência” (SCHOPENHAUER, 2005: 417), pessimismo que, como refere Constâncio, se coaduna com a ideia expressa nos versos de Teógnis e nos versos do *Édipo em Colono* de Sófocles, segundo a qual “a melhor coisa para qualquer ser humano teria sido nunca ter nascido e a segunda melhor, deixar de existir o mais cedo possível” (CONSTÂNCIO, 2013: 19). Também Nietzsche, em *O Nascimento da Tragédia*, nos narra este pensamento, denominado por “sabedoria do Sileno”³¹ (NT 4).

³¹ “[...] Reza a antiga lenda que o rei Midas perseguiu na floresta, durante longo tempo, sem conseguir capturá-lo, o sábio Sileno, o companheiro de Dioniso. Quando, por fim, ele veio a cair em suas mãos, perguntou-lhe o rei qual dentre as coisas era a melhor e a mais preferível para o homem. Obstinado e imóvel, o demónio calava-se; até que, forçado pelo rei, prorrompeu finalmente, por entre um riso amarelo, nestas palavras: - Estirpe miserável e efémera, filhos do acaso e do tormento! Por que me obrigas a dizer-te o que

Já após a saída de Jonas, a sequência de planos que se segue vai oferecer-nos uma leitura afectiva (Cf. DELEUZE, 2016: 137) de todo o filme – “*A imagem-afecção é o grande plano e o grande plano é o rosto...*” (DELEUZE, 2016: 137) – iniciando-se com um grande plano de Tomas que, através de um *zoom in* acompanhado de um aumento de luz, se transforma num significativo primeiro plano que acompanha as suas palavras: “Meu Deus... Porque me abandonaste?” (BERGMAN 1963a, 00:40:50), adquirindo o rosto³² de Björnstrand uma expressão de quem vive o desespero de se sentir perdido. Se o filme anterior nos levou a uma leitura cristológica por via de imagens, neste caso, são estas palavras que nos levam a fazê-lo, não podendo deixar de se fazer a analogia com a cena dos momentos finais do filme em que Bergman reproduz as palavras atribuídas a Cristo na *Bíblia Sagrada* (*Bíblia Sagrada, Livro dos Salmos, 22:2, 2014: 858*): “Deus, meu Deus! Porque me abandonaste?” (BERGMAN 1963a, 01:11:34), pela boca de Algot Frövik (Allan Edwall) que menciona o silêncio de Deus como o maior motivo do sofrimento de Cristo. Algot sugere ainda que no instante em que questionou Deus, Cristo terá sido tomado pela dúvida e que terá acreditado que tudo o que ele tinha pregado fora engano (BERGMAN 1963a, 01:11:48). Voltando à cena de Tomas após a saída de Persson, um *zoom out* devolve-nos o grande plano do actor cujo olhar, de uma profunda angústia, culmina com um inquietante baixar de pálpebras, antes de se virar para a janela, parecendo dirigir-se para a luz, mas voltando-lhe de imediato as costas o que, mais uma vez, reflecte a sua falta de convicção na luz divina e uma consequente visão do sofrimento destituído de sentido, motivos que o deixam num estado de profunda decadência psicológica, o que se concilia com a frase de Nietzsche “A falta de sentido do sofrer, *não* o sofrer, era a maldição que até então se estendia sobre a humanidade – *e o ideal ascético lhe forneceu um sentido!* Foi até agora o único sentido; qualquer sentido é melhor que nenhum” (GM III 28). Um paralelo entre os referidos sofrimentos pode igualmente estabelecer-se após a observação da imagem que retrata Tomas junto de uma escultura de Cristo na cruz que surgiu numa cena anterior (Fig. 9).

seria para ti mais salutar não ouvir? O melhor de tudo é para ti inteiramente inatingível: não ter nascido, não ser, nada ser. Depois disso, porém, o melhor para ti é logo morrer” (NT 3).

³² “[...] o nosso trabalho no cinema começa com o rosto humano. Podemos ser completamente absorvidos na estética da montagem [...], mas a possibilidade de se aproximar do rosto humano é sem dúvida a originalidade primária e a qualidade distintiva do cinema” (BERGMAN, 1959: 50, trad. nossa).



Fig. 9 – (BERGMAN 1963a, 00:14:45).

Por fim, Tomas profere: “Sou livre, finalmente livre” (BERGMAN 1963a, 00:42:47). Tomas libertou-se da teia do Deus aranha, no entanto, a cena de enorme simbolismo, onde surge tombado no chão, debilitado, com a fraca luz de Inverno irradiando baixa, acima dele (Fig. 10), momentos antes de articular a frase, indica-nos que continua a sofrer com a falta de uma resposta e embora saiba que em Deus só encontra silêncio, volta-se permanentemente para ele tal como o andarilho de Nietzsche o faz em relação à sua sombra, reconhecendo que “a sombra é tão necessária quanto a luz” (HH II AS, 1º Diálogo).



Fig. 10 – (BERGMAN 1963a, 01:01:46).

Embora o tema do niilismo seja o foco do terceiro capítulo desta tese, não podemos deixar de referi-lo aqui pois, se as palavras de Tomas e esta analogia com o andarilho, reflectem o homem de espírito livre (HH I 638), o vazio em que se encontra e o seu estado decadente, conduzem o nosso pensamento para a ideia do último homem³³,

³³ “O último homem, tal como o homem louco, tal como o homem teórico, tal como o cristão, tal como o budista, padece de ter o seu desejo – o seu *eros* – fisiologicamente enfraquecido, decadente, doente” (CONSTÂNCIO, 2013: 109)

o que nos levará a pressupor uma certa oscilação da personagem entre diferentes estágios de niilismo: por um lado, um niilismo mais reactivo e por outro, um niilismo mais passivo não chegando, no entanto, nunca a ultrapassá-lo.

Quando falamos nestes dois tipos de niilismo, referimo-nos, no primeiro caso, e relacionando-o com os “espíritos livres” (GC 343), ao homem que reage à morte de Deus com uma espécie de felicidade resultante de um sentimento de emancipação, mas para quem a verdade é ainda o que mais importa (GC 344). Para Nietzsche, a “vontade de verdade”, neste caso, seria satisfeita apenas pela ciência o que reduziria o mundo em que vivemos a um mundo sem Deus, imoral e “desumano” (GC 346), fazendo o homem cair num “pessimismo moderno” (GC 346) que o coloca “*contra* o mundo” (GC 346), ficando lado a lado com este e chegando à seguinte reflexão: “um mundo *que não é outro senão nós mesmos*” (GC 346). Segundo os pressupostos anteriores, há uma negação de nós mesmos, ou seja, uma negação do homem, o que o leva ao niilismo (GC 346). No caso do niilismo passivo, trata-se do homem que se cansou, que desanimou, que perdeu a vontade, o homem que já “nada quer” (GM III 28) – “Todo o trabalho foi em vão, o nosso vinho tornou-se veneno, o mau olhado secou os nossos campos e os nossos corações [...] Na verdade, já nos cansámos em demasia para morrermos; agora velamos e continuamos a viver em covas!” (Za II O Adivinho) – como é o caso do último homem. A própria estação durante a qual a acção do filme decorre, pode ser vista como uma metáfora ao conceito de “último homem”, sendo que o Inverno representa o fim de um ciclo e antecede a estação da renovação³⁴. Reforcemos esta analogia considerando a tese de Deleuze de que o “*homem que quer morrer*” (DELEUZE, 2007: 30), se sucede ao “*último homem*”, na medida em que “a vontade de nada [...] se torna a vontade de negar a própria vida reactiva e inspira ao homem o desejo de se destruir activamente” (DELEUZE, 2007: 30). A frase de Zaratustra “Amo aqueles que só sabem viver arriscando a vida, porque são eles que passam para a outra margem [*Ich liebe Die, welche nicht zu leben wissen, es sei denn als Untergehende, denn es sind die Hinuebergehenden*]” (Za I O Prólogo de Zaratustra 4), ou seja, os que vivem sob a condição de morrer, ao morrer, ultrapassam-se, tendo em conta o idioma original, levou Deleuze à interpretação de que o “*homem que quer*

³⁴ Nietzsche, em relação ao prefácio da segunda edição de *A Gaia Ciência*, refere que o mesmo parece escrito na língua de um “vento de degelo” (tempo de Abril), o que leva a pensar na vitória sobre o Inverno – a “*embriaguez da cura*” (GC Prefácio da Segunda Edição 1).

morror”, ao atingir este ponto (meia-noite)³⁵, tem “tudo pronto – pronto para uma reavaliação” (DELEUZE, 2007: 30, trad. mod.).

Mas não é só em relação a ajudar Jonas que Tomas se encontra completamente estéril. Também em relação ao amor, o seu sentimento é nulo desde a morte da sua mulher – “A minha mulher morreu há quatro anos atrás. Eu a amei, a minha vida terminou” (BERGMAN 1963a, 00:36:43). A sua mulher era também, de certa forma, o seu “porto seguro” ou uma projecção de Deus, no sentido de que ela era a sua referência, o seu apoio e ainda a sua veneração. Somos assim levados, tal como no filme analisado no ponto anterior, a fazer uma correlação entre Deus e o amor, o que não deixa de ser mencionado por Fredrik Blom (Olof Thunberg), o organista, na sua conversa final com Märta ao citar o pároco: “Deus é amor, e amar é Deus” (BERGMAN 1963a, 01:13:47). O vazio que Tomas vive em relação à fé é similar ao vazio que vive em relação ao amor estando também, neste caso, a sua experiência muito próxima da do último homem – Tomas não deseja nada no que toca ao amor, não deseja amar; Tomas desistiu do amor, encontra-se vazio, morto para este sentimento. Na relação que manteve com Märta, tal como referido por esta na sua carta, ambos “mascararam a falta de amor” (BERGMAN 1963a, 00:28:47) entre eles. Não podemos excluir a associação deste acto de mascarar os sentimentos de ambos à menção da sombra feita por Nietzsche, citada no ponto anterior, de “sombra pálida” (FP 6[254], Outono 1880). Relacionemo-lo então com um “querer” equivocado, com um “querer” distinto do que queremos realmente, mas que mesmo assim, levamos a cabo por nos encontrarmos demasiado fracos para não o fazermos desse modo. O último homem também não é forte para querer; o último homem nada quer³⁶.

A máscara já previamente referida como o efeito de sombras religiosas (HH I 121) manifestando-se em Tomas, no caso de Märta, torna-se mais evidente ainda, uma vez que esta está perfeitamente consciente do seu ateísmo, afirmando-o quer directamente: “Deus não existe” (BERGMAN 1963a, 00:23:15), quer em carta ao sacerdote dizendo-lhe que nunca acreditou na sua fé e que Deus e Cristo existem para ela apenas como noções vagas (BERGMAN 1963a, 00:29:56 a 00:30:12). No entanto, Märta veste a máscara que a sombra da religião coloca sobre ela, tanto como uma forma de aproximação a Tomas e em desespero pela falta do amor que este é incapaz de lhe dar, como em jeito de um apoio

³⁵ “Prefiro morrer, morrer a dizer-vos o que agora pensa o meu coração de meia-noite” (Za IV O canto da Meia-Noite 3).

³⁶ “Virá o tempo em que o mais miserável dos homens, do homem que nem a si próprio se poderá desprezar. Olhai! Vou mostrar-vos o *último homem*! ‘Que é o amor? Que é a criação? Desejo? Estrela?’, pergunta o último homem, piscando o olho” (Za I O Prólogo de Zarastustra 5).

para suportar a dor causada pela sua condição de sofredora, metaforizada por um eczema cujas chagas causam a repugnância do padre. Como que a pedir os créditos para algo que está a pagar com sofrimento, Märta apela a Deus suplicando-lhe por um significado para a sua vida (BERGMAN 1963a, 00:32:11). O sofrimento de Märta não deixa de ser uma representação do sofrimento da ovelha cristã para o qual a própria ovelha é apontada como culpada pelo sacerdote ascético³⁷, sendo o seu sofrimento entendido como uma punição e como um meio para atingir a redenção. É esta interpretação cristã para o sofrimento que dá sentido ao próprio sofrimento (GM III 28). Märta encontra a redenção da sua culpa naquilo que dá sentido à sua vida que é o amor que sente por Tomas, o que nos indica novamente que Deus e amor se confundem e se fundem num só.

Podemos estabelecer mesmo uma espécie de conexão entre as duas relações do padre e Deus, como se elas metaforizassem a sua relação com este: num primeiro momento a sua mulher, onde encontra a segurança e o conforto como o cristão os encontra na religião; após a sua morte, Deus morre para Tomas e Märta passa a representar, para ele, a decadência. Na conversa com Märta na sala da escola quando a crueldade de Tomas deixa transparecer o quão monstruosa ela se lhe afigura, é como se projectasse nela o horror provocado pelo já citado Deus aranha. Não obstante, Tomas não prescinde do seu amparo como se ela, ainda assim, fosse a sua tábua de salvação – “Mas estou pedindo que venha” (BERGMAN 1963a, 01:01:24). Nesta mesma conversa e antes de Tomas dizer crua e asperamente o que sente por Märta, há ainda um ponto a assinalar no que toca às “máscaras” com que Tomas se encobre, já que o próprio diz que foi a sua educação (BERGMAN 1963a, 00:57:57) que o levou a elaborar desculpas para justificar o término da relação entre ambos. Ora esta questão da educação remete-nos para a frase de Nietzsche, já anteriormente citada, “Assim a moral fica presa na memória, como uma sombra” (FP 6[350], Outono 1880) estando a sombra, outra vez, ligada à máscara que a moral – educação – vai incrustando nas pessoas.

Já perto do final do filme, as palavras que Märta profere “Se ao menos houvesse uma verdade para crer. Se ao menos pudéssemos acreditar...” (BERGMAN 1963a, 01:15:54), no momento em que a focalização é transferida para o padre, são conclusivas no que respeita à necessidade de ambos da existência de uma verdade na qual acreditar, fazendo-nos pensar, desta vez, numa necessidade que ainda é a do homem de espírito livre (GM III 24).

³⁷ “‘‘Isso mesmo, minha ovelha! Alguém deve ser culpado: mas você mesma é esse alguém – *somente você é culpada de si!...*’’ (GM III 15).

2.3. *O Silêncio [Tystnaden]* (1963)

É com o filme intitulado *O Silêncio [Tystnaden]* que Bergman conclui a trilogia *O Silêncio de Deus* em 1963. Tal como o nome sugere, neste filme, a ausência de comunicação é levada ao limite tornando-se opressiva. A acção desenrola-se praticamente em torno da relação entre duas irmãs, Ester (Ingrid Thulin) e Anna (Gunnel Lindblom) e o filho desta última, Johan (Jörgen Lindström), durante uma curta estada numa cidade que desconhecem e cuja língua não falam, para descanso de Ester que padece de uma doença terminal.

O silêncio formal com que nos deparamos ao longo do filme, espelha o vazio existencial das personagens e no fundo, transmite-nos um profundo grito de desespero que resulta, mais uma vez, do silêncio de Deus já presente nos filmes anteriores desta trilogia. No entanto, Deus é raramente mencionado neste filme sendo antes dada a ver a sua morte (GC 125) na metáfora que é a da morte do pai das duas irmãs (BERGMAN 1963b, 01:16:50): “O mundo de *O Silêncio* (em sentido literal e em sentido figurado) é o mundo de *depois* da morte de Deus (morte do Pai), mundo da incomunicabilidade, do terror e do vazio” (COSTA, 2018: 288). A complexidade deste filme pode ainda suscitar uma leitura dual para o silêncio podendo este também assumir o papel da máscara, na medida em que é por meio dele que as personagens reprimem os seus sentimentos que só ficam à vista cada vez que o mesmo é quebrado. Neste sentido, é como se o silêncio fosse uma sombra da voz, apesar de também o reconhecermos como um delator da tensão e das barreiras existentes entre as personagens, verificando-se assim, nova ambivalência indo, neste caso, e tendo em conta que o considerámos como máscara, ao encontro da ideia de Starobinsky³⁸ de que é por meio dele que a voz se faz ouvir. Ao longo do filme, vamos apercebendo que os esforços para colmatar a incomunicabilidade familiar são reduzidos chegando mesmo a notar-se, por parte de Anna, uma certa intenção, um pouco perversa e prazerosa, de agigantar o fosso existente entre ela e Ester.

Na cena inicial do filme que é passada dentro de um compartimento de uma carruagem de comboio, o desconforto provocado pelo calor sufocante que se faz sentir e que deixa as personagens prostradas, acentuado pela sensação de claustrofobia imposta pelo próprio espaço envolvente, fornece-nos sinais para as situações opressivas com que nos iremos deparar dali em diante. Os grandes e primeiros planos de Bergman

³⁸ “Através da máscara – *per-sona* –, a voz soa [*sonne*]. Os instrumentos de cordas têm a sua caixa de ressonância; a voz tem a máscara” (STAROBINSKI, 2015: 43, trad. nossa).

proporcionam-nos o início de uma leitura psicológica de cada uma das personagens que nos informa como cada uma irá enfrentar a situação de vazio no decurso da fita: o alheamento de Johan no seu sono e nos seus olhares para fora de campo (BERGMAN 1963b, 00:01:45) quando a câmara o enfrenta após esfregar os olhos – como se o acto de esfregar dos olhos o transportasse para fora daquela realidade –; a sensualidade de Anna no seu langoroso olhar e na sua boca entreaberta ao abanar-se com o leque, seguidamente a uma breve passagem da câmara pelo seu decote deixando à vista as marcas da transpiração; a amargura de Ester na sua figura rígida e formal de semblante circunspecto e de pálpebras cerradas (que anunciam também o seu breve destino – a morte que decorrerá da sua doença), contrastando com a aparência da irmã. Estas características são ainda intensificadas pelo jogo bergmaniano de claros e escuros. A quase inexistência de palavras, mas acima de tudo, o facto de as poucas palavras que são trocadas nesta primeira cena – “*Nitsel Stantnjon Palk*” (BERGMAN 1963b, 00:02:14) – serem relativas a uma língua estrangeira, desconhecida para qualquer deles, é premonitória da falta de empatia a que vamos assistir ao longo de todo do filme. A incompreensão linguística, à semelhança da que nos mostra a primeira troca de palavras entre Johan e a tia, vai acontecer sempre que as personagens interagem com os nativos de Timoka – lugar onde decorre a acção –, o que novamente metaforiza a inviabilidade de entendimento e o desencontro entre estes familiares, mas sobretudo a impossibilidade de comunicação com Deus, a ausência de Deus e o vazio que dela advém. Vamos encontrar ainda outro factor que espelha o silêncio de Deus. Falamos do *ennui* [tédio] que domina as vidas dos três familiares e que é perceptível tanto nos suspiros e esgares de boca de Anna (BERGMAN 1963b, 00:03:07), como no consumo desmoderado de cigarros e de bebida por parte de Ester (BERGMAN 1963b, 00:13:14) e ainda nos sopros sonoros e prolongados que saem das bochechas cheias de ar de Johan (BERGMAN 1963b, 00:10:23), nos seus bocejos ou nos seus olhares para o relógio enquanto suspira com enfado (BERGMAN 1963b, 00:08:30).

Segundo as palavras de Nietzsche, no primeiro capítulo de *O Nascimento da Tragédia*, “cada ser humano é um artista consumado” (NT 1), referindo-se o filósofo com esta frase, à capacidade que o ser humano tem de interpretar a vida com base na contemplação das imagens do sonho, tal como o faz o artista plástico ou o poeta. Ora, é neste sentido que cada uma das personagens deste filme constrói o seu mundo onírico, cria a sua máscara, tal como os gregos idealizaram a “montanha mágica do Olimpo” (NT 3) para poderem viver com os horrores e com o absurdo da existência. O tique-taque que se ouve antes da cena inicial e o tique-taque que se vai ouvir a partir do momento em que

o empregado do hotel dá corda ao relógio (BERGMAN 1963b, 01:24:59), já nos minutos finais, é como se delimitassem o sonho, como se o tempo que decorreu entre um e outro tique-taque, tivesse ficado suspenso enquanto as personagens vagueavam pelos seus mundos de fantasia. O silêncio/incomunicabilidade é como que um escudo que não permite que esse mundo do sonho seja penetrado, fechando-o em torno de cada um dos protagonistas e é, neste sentido, que desempenha o tal papel de uma máscara. Voltamos a referir o § 151 de *Humano, Demasiado Humano* (HH I 151) onde a sombra aparece como necessária para embelezar, da mesma forma que a arte é necessária para que a vida se torne suportável, tal como estas “máscaras” que detalhamos nos próximos parágrafos, são necessárias às personagens pois só deste modo conseguem sobreviver à ausência de uma referência – o pai/Deus.



Fig. 11 – (BERGMAN 1963b, 00:42:27).



Fig. 12 – (BERGMAN 1963b, 00:04:37).

Começamos pela alienação quase autista de Johan, reveladora da existência de um mundo colateral por ele criado que nos leva por cenários fantasmáticos fazendo até lembrar o cinema expressionista, em que o olhar do rapaz (BERGMAN 1963b, 00:26:37), antes ou durante as suas errâncias por esse mundo alucinatório de infindáveis e labirínticos corredores, actua como o *leitmotiv* deste filme. Esse alheamento é-nos dado logo a ver na sua primeira deambulação pelo corredor da carruagem do comboio sendo aí reforçado pelo prévio fechar da porta do compartimento onde viajam, como se com isso se estabelecesse a separação entre os mundos do sonho e real. Tal como mais tarde nos padrões das carpetes dos corredores do hotel (Fig. 11), uma imagem caleidoscópica surge no vidro através do qual Johan olha antes de iniciar esta sua viagem (Fig. 12), o que nos

indica também a separação de mundos tal como o fazem as palavras emitidas pelo revisor do comboio naquela língua incompreensível.

No § 108 de *Humano, Demasiado Humano*, Nietzsche menciona as “artes da narcose” (HH I 108), lado a lado com as religiões, como uma das possibilidades de luta contra o infortúnio fazendo ambas uma reinterpretação dos acontecimentos por forma a que o nosso juízo sobre eles se altere. Estas escapadelas “alucinatórias” de Johan assemelham-se às “artes da narcose” e é por meio delas – fantasias/reinterpretações – que lhe é possível superar, momentaneamente, o sofrimento³⁹ e é o sentido trágico que elas encerram que Bergman permanentemente nos recorda por meio de uma linguagem semiótica, como é o caso, e ainda no corredor do comboio, da perturbadora intermitência luminosa que surge a par do violentíssimo contraste entre luz e sombra (BERGMAN 1963b, 00:06:30), conjugados com o barulho repetitivo do comboio, que faz soar o grito de Johan e que nos leva a nós, espectadores, ao confronto com o lado terrível e temeroso da vida – veja-se novamente a citação de Constâncio⁴⁰ –, ao mesmo tempo que também em nós, espectadores, “promove a desejabilidade da vida” (CONSTÂNCIO, 2013: 295). O som repetitório das rodas do comboio sobre os carris, continua a ouvir-se no momento seguinte enquanto Johan, de costas, movimenta a cabeça de forma não menos perturbadora (BERGMAN 1963b, 00:06:52) olhando pela janela as imagens de um cenário de guerra que são alternadas com grandes planos seus atrás de nuvens de fumo (BERGMAN 1963b, 00:06:57) induzindo-nos de novo na ideia de sonho. A própria guerra que decorre então em Timoka, é como se fizesse parte de uma outra realidade e a sua inclusão nesta narrativa tem um valor puramente significativo – o do conflito interior.

No hotel, vamos assistir a novas fugas de Johan sendo a sua interação com as personagens que vai encontrando, semelhante a um jogo onde faz, na maior parte das vezes, uso de uma pistola de brincar. Johan vai encontrar parceria para os seus jogos, numa companhia de anões circenses madrilenos cuja língua também lhe é desconhecida; noutros casos, é como se jogasse um jogo de escondidas e de espreitadelas. Todos estes jogos que sucessivamente cria e que fazem parte da sua máscara, são de uma grande simbologia fazendo-nos pensar de novo no § 125 de *A Gaia Ciência*, quando Nietzsche

³⁹ “Quanto mais alguém se inclina a reinterpretar e ajustar, tanto menos pode perceber e suprimir as causas do infortúnio; o alívio e a anestesia momentâneos, tal como se faz na dor de dente, por exemplo, bastam-lhe mesmo nos sofrimentos mais graves” (HH I 108).

⁴⁰ “[...] a sua concepção da arte, e em especial da arte trágica, inclui expressamente a tese de que ela está longe de ser um mero escape e uma evasão ao confronto com o lado feio, duro, problemático e terrível da vida que, pelo contrário, ela promove e facilita este confronto” (CONSTÂNCIO, 2013: 293).

refere os jogos que teremos que inventar para lidarmos com o vazio deixado pela morte de Deus⁴¹. Por outro lado, Bergman vai também introduzir o tema da morte nos jogos de Johan, por intermédio do velho camareiro do hotel (Håkan Jahnberg) e das suas fotografias, abrindo assim a possibilidade de se estabelecer uma conotação entre este e a própria morte, principalmente se pensarmos nas cenas decorridas entre ele e Ester que chega a afirmar que ele anda entre fantasmas e recordações (BERGMAN 1963b, 01:27:44), como se ele próprio se fundisse com os seus fantasmas e com as suas recordações. Nas fotografias que acabam por ficar nas mãos do rapaz, vêem-se familiares seus já mortos, deitados em esquifes, estando nelas implícita a mensagem *memento mori*, que por sua vez, também conduz aos sentimentos de fim e de vazio típicos da era moderna.

A “máscara” de Johan cai revelando a sua fragilidade, após a metáfora introduzida por Bergman na representação de fantoches que ele faz para a tia. O seu olhar, nos momentos que antecedem esta cena, volta a dar as cartas na condução da narrativa e culmina num copo e numa garrafa com água que, pressagiando a tensão emocional do momento que se segue, estremece à chegada de um tanque de guerra. A nossa percepção sobre a tensão interior do rapaz é adensada devido à sensação de clausura que, se já nos é transmitida pelas divisões do hotel, neste caso, é reforçada pelo aspecto cenográfico e pelos planos em *plongée* da rua onde o veículo bélico permanece parado em frente à janela do quarto de Ester enquanto dura a cena dos fantoches. Punch (o fantoche masculino) é mais um elemento a assinalar a incomunicabilidade, pois fala uma língua estranha porque está assustado (BERGMAN 1963b, 01:24:36), tal como Johan está assustado, tal como os elementos desta família estão assustados... Só após a libertação de Johan, por meio de lágrimas, da opressão que o domina, é que o tanque de guerra se afasta simbolizando o desbloqueio que a queda da máscara lhe proporcionou, o qual se consolidará no final do filme com o legado da sua tia, por meio da carta que lhe escreve. É a partir da imagem da “língua estranha” que Ester vai escrever essa carta final para Johan que é, por seu lado, outra metáfora, pois ao escrever a mensagem só por ele compreensível: “Para Johan/Palavras estrangeiras” (BERGMAN 1963b, 01:24:36), a tia abre-lhe a porta para uma nova libertação que ele reafirma ao proferir a última palavra do filme – “alma”⁴².

Também Anna recorre a jogos para enfrentar as suas frustrações existenciais que espelham a desorientação e o vazio consequentes da morte do pai e que a levam a uma mórbida relação com a irmã, pautada pelas raiva e inveja. Mas no seu caso, os jogos são

⁴¹ “Que expiações, que jogos sagrados seremos forçados a inventar?” (GC 125).

⁴² “O Silêncio é um filme de corpos que termina com a palavra alma” (COSTA, 2018: 287).

de sensualidade e de sexualidade que Bergman nos dá a ver em cenas eróticas não convencionais para a época da estreia do filme, acabando este por ser alvo de censura em alguns países. Encontramos ainda uma certa sugestão de incesto na relação de carácter ambíguo que tem com o filho, como se pode observar, não só nas carícias que trocam, mas também na cena do seu banho, no sorriso de Johan, em resposta ao chamamento de Anna, que denota um misto de deleite e, ao mesmo tempo, de malícia (BERGMAN 1963b, 00:10:33) revelando que não fica alheio à sensualidade da mãe. As saídas de Anna, na sua busca por sexo que acaba por consumir com um desconhecido (Birger Malmsten), têm outro intuito para além do combate ao tédio e ao vazio que é a afronta a Ester chegando esta a ser levada a testemunhar a aventura da irmã com o amante ocasional.

O corpo e a volúpia são a forma como Anna se confronta com os horrores da vida, contrariamente a Ester, para quem o corpo para além de ser um foco de sofrimento, é também objecto de repugna, o que ela manifesta quando confessa o seu asco ao odor do sémen, comparando-o ao cheiro de peixe podre (BERGMAN 1963b, 01:26:38). Mas os antagonismos que encontramos entre as duas irmãs, não se limitam às questões relativas ao corpo sendo diversos os outros com que nos deparamos no decorrer do filme. Em Ester, ao contrário do que acontece com Anna, há uma tentativa de quebrar a incomunicabilidade – a sua profissão de tradutora é mais um tropo desse esforço. Estas distintas atitudes das duas irmãs são, simbólica e respectivamente, representadas nas cenas com o empregado do hotel: “*Parlez vous français? Do you speak english? Sprechen Sie Deutsch?*” (BERGMAN 1963b, 00:16:53 até 00:17:02) e com o amante fortuito: “Que bom que não nos entendemos um ao outro” (BERGMAN 1963b, 01:08:32). Mas, não obstante as investidas de Ester, nenhuma “consegue traduzir o que sente, nem aos outros, nem a nós” (COSTA, 2018: 290) e a incomunicabilidade perdura até ao fim do filme manifestando-se várias vezes, por via de uma forte agressividade verbal entre elas e pela rejeição do sobrinho às carícias da tia, reduzindo-os assim, a três personagens deambulantes, cada uma no seu mundo de solidão, de pavor e de terror, metaforizando não só o vazio, como também o horror causado por ele – *horror vacui* (GM III 1).

Nos diálogos entre as irmãs, Ester é-nos mostrada como representante da moral associada ao pai, levando-nos a relacioná-la também com a “moral cristã”⁴³. Quando Ester, não conseguindo evitar que Anna saia, lhe diz: “Vá, enquanto a sua consciência o permite” (BERGMAN 1963b, 00:54:43), está a reconhecer a sua falta de autoridade e a

⁴³ “moral judaico-cristã” (AC 24).

consciência de que fala é uma consciência onde a moral está ausente⁴⁴ e na conversa em que Anna relata a Ester a sua tarde de devaneio, a associação do acto sexual à igreja (BERGMAN 1963b, 00:57:32) revela um desafio de Anna a Ester e aos seus princípios. Da mesma forma o temor que no passado Ester suscitou em Anna – “E pensar que tive medo de você!” (BERGMAN 1963b, 00:49:07) – simboliza o temor a Deus. Ora, após a morte do pai, também essa temeridade acabou por se desvanecer, estando o seu fim eminente na morte física de Ester que se avizinha e que Anna deseja: “Quem me dera que a Ester morresse” (BERGMAN 1963b, 01:08:56). Há como que uma vontade em Anna de se libertar, numa atitude que faz lembrar o Andarilho de Nietzsche⁴⁵, sugerindo-nos Anna como um espírito livre, uma vez que não reconhece uma autoridade, não se prendendo a nada e desprezando a moral – “não pode atrelar o seu coração com muita firmeza a nada em particular” (HH I 638) –, vagabundeia sem rumo – “nele deve existir algo de errante” (HH I 638) –, como quem não tem uma meta estabelecida – “[...] e não um viajante que se dirige a uma meta final” (HH I 638). No entanto, tal como o Andarilho tem uma sombra, também Anna tem a sua sombra que é Ester e que sobreviveu à morte do pai, contrariamente ao esperado: “Quando o pai morreu, você disse: ‘Não quero continuar a viver’ Então porque continua viva?” (BERGMAN 1963b, 01:16:48). A imagem com as duas cabeças das irmãs (Fig. 13), mas com os rostos frente a frente, excluem qualquer hipótese de fusão, como acontece no filme de Bergman, *Persona*⁴⁶, e revela-nos que, ainda que exista uma certa dependência de uma (Anna) em relação à outra (Ester), a sua emancipação é evidente, situação que se verifica também no Andarilho em relação à sua sombra – “Oh, já é tempo de nos separarmos?” (HH II AS, 2º diálogo). Também Ester, ao contrário de Anna, tem frio (BERGMAN 1963b, 00:09:21), tal como a Sombra o tem “[...] sai um pouco da frente do sol, está muito frio para mim” (HH II AS, 2º diálogo), reflectindo a sua necessidade da “luz” que emanava do pai, antes da sua morte.

⁴⁴ “A crença em autoridades é a fonte da consciência moral” (HH II AS 52).

⁴⁵ “O Andarilho recusa essa espécie de pacto faustiano que a Sombra lhe propôs e escolhe a sua relativa liberdade” (CHAVES, 2009: 73).

⁴⁶ Veja-se ponto 2 do capítulo II.



Fig. 13 – (BERGMAN 1963b, 00:58:05).

Embora o corpo para Ester seja encarado de forma diferente da de Anna, é também por intermédio dele que o confronto com as “forças muito poderosas, as horríveis forças” (BERGMAN 1963b, 01:27:28) (a morte do pai, o amor não correspondido pela irmã e a solidão) é feito, no seu caso, por meio dos vícios da bebida e do tabaco, do onanismo e, metaforicamente, por intermédio da sua doença que nos é também apresentada por Bergman de forma trágica, estetizada por meio de imagens da personagem em sufoco agarrada à grade da cama e filmada em *contre plongée* (Fig. 14), por um insistente soar de sirene de guerra (BERGMAN 1963b, 01:30:30) e pelo seu desespero expresso em palavras: “Não, não quero morrer assim! [...] Tenho medo” (BERGMAN 1963b, 01:29:55).



Fig. 14 – (BERGMAN 1963b, 01:29:38).

O fascínio de Bergman pelo cinema de Victor Sjöström, em particular pelo seu filme mudo de 1921 *A Carruagem Fantasma* [*Körkarlen*]⁴⁷, e a influência que estes

⁴⁷ “IB: Não; com Victor Sjöström era diferente. Os seus filmes significaram muito para mim, particularmente *A Carruagem Fantasma* (1921) e *Ingeborg Holm* (1913)” (BJÖKMAN, MANNS e SIMA, 1973: 26, trad. nossa).

tiveram sobre ele, leva-nos a associar a passagem de uma carroça, semelhante à carruagem de Sjöström, sempre que Ester olha pela janela (BERGMAN 1963b, 00:50:18), como o prenúncio da sua morte, pois a “carruagem fantasma” de Sjöström passava e recolhia as almas das pessoas que morriam (SJÖSTRÖM 1921, 00:20:42). Bergman vai ainda usar a imagem representativa da morte em relação a Ester, na cena em que a companhia de anões atravessa o corredor do hotel e o último anão, encapuçado e de vestes negras, desvia o olhar na sua direcção, como que a chamá-la (Fig. 15), olhar ao qual Ester corresponde e o qual segue (Fig. 16).



Fig. 15 – (BERGMAN 1963b, 01:20:52).

Fig. 16 – (BERGMAN 1963b, 01:20:57).

Olhando o fragmento póstumo de Nietzsche “Eu sei o que é sombra e luz/O que é corpo e alma – vós não o sabeis” (FP 22[122], Verão 1877), em que sombra e luz parecem estar relacionadas a corpo e alma respectivamente, permitimo-nos voltar a associar a máscara à sombra em Nietzsche considerando, como temos vindo a expor, que é por intermédio do corpo – sexualidade em Anna e degradação em Ester – que ambas as personagens constroem “máscaras” com as quais enfrentam o silêncio de Deus. Se corpo/sombra são, neste caso, máscara, alma/luz representam então a sua inexistência. Vejamos agora como podemos conjugar o retirar da máscara com alma/luz: na cena final, Anna abre a janela para que a água da chuva lhe molhe o rosto e o pescoço, esfregando-os de seguida com ela (BERGMAN 1963b, 01:35:01), sendo a chuva a imagem do catártico para as suas fraquezas como se, por momentos, numa atitude purificadora pusesse de parte a sua máscara. Ora, imediatamente antes deste momento, Johan tinha acabado de proferir a palavra alma, o que reflectida no acto de Anna, consolida a ideia de alma/luz serem representadas pela ausência de máscara.

3. Afinidades e divergências entre os filmes do capítulo I

As afinidades que encontramos nos filmes da trilogia são determinantes, no sentido de lhes conferir uma unidade que aponta para o silêncio de Deus, epónimo da trilogia. O “silêncio”, comum à trilogia, traz consigo o problema do vazio existencial, próximo do sentimento apontado por Nietzsche como consequência da morte de Deus⁴⁸. A ideia de morte que tem uma forte conotação com o vazio é também um denominador comum aos três filmes, sendo-nos dada a ver em tropos, por meio de distúrbios psíquicos ou de padecimentos físicos das personagens – as alucinações de Kârin em *Em Busca da Verdade*, o eczema de Märta em *Luz de Inverno* e a doença terminal de Ester em *O Silêncio*.

A imagem bergmaniana do Deus aranha como resultado da procura por Deus, é outra das afinidades entre os três filmes que em *O Silêncio* surge muito dissimuladamente na estranha e enorme aranha formada pelos anões durante a peça de teatro a que Anna assiste, da qual desvia o olhar (BERGMAN 1963b, 00:39:07). O Deus aranha, como tivemos oportunidade de abordar no ponto 2.2 deste capítulo, na imagética nietzschiana, traduz-se na forma mais *décadent* da concepção de Deus – a concepção cristã (AC 18) –, na não afirmação da vida, na “vontade do nada santificada!...” (AC 18). Ao fazê-lo surgir na trilogia como um monstro aterrorizador e como a única forma possível de Deus se manifestar, Bergman reproduz o silêncio de Deus no “nada”, no mesmo “nada” de que Nietzsche nos fala no início e no fim da sua terceira dissertação de *Para a Genealogia da Moral* (GM III 1 e 28). A procura das personagens por Deus é assim como o “querer o nada” (GM III 1 e 28) em vez do “não querer” (GM III 1 e 28) e, dessa forma, “mascaram” também o sentimento de *horror vacui* (GM III 1).

Também nas estruturas temporal e espacial desta trilogia, encontramos afinidades, se bem que quando olhadas ao detalhe, possam igualmente conter algumas divergências⁴⁹. Começando pela questão do tempo, verificamos uma delimitação temporal, sendo que a duração de qualquer dos filmes não excede os dois dias (Cf. COSTA, 2018: 202), o que lhes confere, tal como escreve João Bénard da Costa, uma estrutura onírica (COSTA,

⁴⁸ ““Para onde foi Deus?” [...] ‘Não estaremos errando como que através de um vazio infinito? Não sentiremos na pele o sopro do vácuo?...’” (GC 125, trad. mod.).

⁴⁹ “*Em Busca da Verdade* decorre em 24 horas [...]. *Luz de Inverno* começa numa manhã e acaba na noite desse mesmo dia. No *Silêncio*, há duas noites e dois dias. Mas, enquanto que no primeiro a duração é visivelmente um artifício, eventualmente condensando o máximo de acontecimentos no mínimo de tempo, em *Luz de Inverno* a dilatação das horas é levada ao extremo limite e em grande parte do filme a duração diegética corresponde à duração real, pontuada pelo incessante tique-taque do relógio que leva as horas a parecerem intermináveis” (COSTA, 2018: 202).

2018: 202), não se podendo descurar a influência de August Strindberg, em especial da sua peça *O Sonho*⁵⁰. Ora, Nietzsche fala-nos também da experiência onírica ao referir o estado de sonho apolíneo (NT 8), o qual considera ensombrecido, apesar da clareza, compreensão e emoção que possa conter⁵¹. É também um sentido sombrio que encontramos no “sonho” representado na trilogia que, como vimos nos pontos anteriores, se encontra no revestir das personagens com “máscaras” visando escamotear a realidade. Se o tempo nos coloca perante uma dimensão sonial, o espaço fechado, opressivo e perturbador que os três filmes apresentam transmite-nos uma sensação claustrofóbica e labiríntica e avoluma o sentimento de desorientação existencial das personagens – a ilha de Fårö de *Em Busca da Verdade*, as igrejas de *Luz de Inverno* e o comboio ou o hotel da cidade desconhecida Timoka em *O Silêncio* que Bénard da Costa refere como “comboio fantasma” e “hotel fantasma” (COSTA, 2018: 228). Também estes espaços intimistas vão, de certa forma, beber ao teatro de Strindberg que, por seu lado, acabou por dar origem ao teatro de câmara⁵².

Para além da oclusão espacial há ainda a acrescentar as ideias de isolamento e de clausura a que o número reduzido de personagens nos induz – em *Em Busca da Verdade* as quatro personagens parecem mesmo ser os únicos habitantes da ilha de Fårö, em *Luz de Inverno* o número de personagens é reduzido a pouco mais que os cinco comungantes e o padre e em *O Silêncio*, as poucas que aparecem para além dos três familiares, falam uma língua desconhecida destes, tornando-se quase incomunicáveis – como se não fossem reais.

⁵⁰ “Em *O Sonho*, tal como na peça onírica precedente, *A Estrada de Damasco*, o autor procurou reproduzir a forma incoerente, mas aparentemente lógica do sonho. Tudo pode acontecer, tudo é possível e verosímil. Deixam de existir tempo e espaço” (STRINDBERG, 1978: 19).

⁵¹ Veja-se a citação do § 8 de *O Nascimento da Tragédia*, na página 5 desta tese.

⁵² “Strindberg afirma a necessidade de despojamento dos grandes efeitos, quer a nível dramático, quer a nível cénico, defendendo um tipo de teatro feito com o mínimo possível de aparato, um teatro reduzido ao essencial” (SOLMER, 2014: 53).

Capítulo II

Reino de Sombras

“O mundo verdadeiro foi por nós destruído: que mundo nos resta? Talvez o aparente?... Mas não! Com o mundo verdadeiro destruímos igualmente o aparente”
(CI Como o “Verdadeiro Mundo” acabou por se tornar fábula 6).

1. Considerações sobre a sombra em Nietzsche como um “reino de sombras”

Iniciamos este segundo capítulo com aquilo que Nietzsche referiu como “reino de sombras” tomando como ponto de partida a questão prévia colocada pelo filósofo sobre “[...] como chegamos à conclusão de que o nosso mundo não é o mundo real?” (FP 14[168], Primavera 1888). Esta interrogação convida-nos à leitura de algumas das suas reflexões relativas a um “mundo verdadeiro” e àquele que se lhe opõe, embora seja dele indissociável – um “mundo aparente” – que Nietzsche, referindo-se à cultura ática, comparou ao mencionado “reino de sombras”: “[...] os gregos, por exemplo, imaginaram um reino de sombras, uma existência aparente ao lado da existência verdadeira” (FP 14[168], Primavera 1888). Importa antes de mais, mencionar que os mundos de que falamos, por agora, são os mundos verdadeiro/aparente apresentados por Nietzsche em *O Nascimento da Tragédia* relacionados com questões que derivam da filosofia de Schopenhauer exposta na sua obra *O Mundo como Vontade e Representação* e que se prendem com o nosso conhecimento do mundo. Para Schopenhauer o mundo é “representação”⁵³.

Segundo este filósofo, o nosso conhecimento empírico do mundo, de acordo com os dois elementos comuns a todos os fenómenos, espaço e tempo, e com a causalidade determinam a nossa relação com os objectos (Cf. SCHOPENHAUER, 2005: 46), ou seja, falamos de uma forma de pensar subjectiva que pressupõe um princípio de individuação [*principium individuationis*] e que tem as suas raízes na filosofia de (teoria do conhecimento) no que respeita à nossa relação intuitiva com o mundo fenoménico (KANT, 2001: Estética Transcendental 1). Em Nietzsche, a imagem para o princípio de individuação é dada pelo Deus Apolo (NT 1) da mitologia grega que o filósofo associa às

⁵³ “O que existe para o conhecimento, portanto o mundo inteiro, é tão somente objecto em relação ao sujeito, intuição de quem intui, numa palavra, representação” (SCHOPENHAUER, 2005: 43).

formas belas, às artes plásticas (NT 1) e à poesia épica⁵⁴ comparando, tal como Schopenhauer, aquilo que ele representa – ilusão/sonho/aparência – com o véu de Maia⁵⁵ da sabedoria indiana.

Ao mundo fenoménico, apreendido pela nossa forma de pensar o conhecimento empírico, Kant após a “coisa em si” (KANT, 2001: Prefácio da segunda edição) que não sendo conceitualizável, corresponderá ao interior das coisas⁵⁶, numa perspectiva não física, puramente intelectual. A “coisa em si” não é, portanto, passível de ser apreendida no domínio sensorial, não depende do espaço nem do tempo, sendo incognoscível para Kant (Cf. KANT, 2001: Observações Gerais sobre a Estética Transcendental I). Schopenhauer diverge da opinião de Kant, apontando para a possibilidade de uma identificação com a “coisa em si” kantiana. Importa referir que para Schopenhauer, a “coisa em si” é “vontade” estando a mesma condicionada aos princípios da razão atrás mencionados, a espacialidade, a temporalidade e as relações causais entre os objectos, no sentido de que esses mesmos princípios estão subordinados ao modo como o sujeito percebe o mundo, ou seja, estão dependentes dos seus sentimentos e emoções e dos seus afectos e, para Schopenhauer, essa interioridade dos sujeitos, associada a eles como indivíduos, é vontade.

Schopenhauer estabelece ainda uma concordância entre a “coisa em si” kantiana e a “ideia” platónica⁵⁷, na medida em que esta é a objectivação da vontade e a objectivação da vontade corresponde à “coisa em si”, mas apenas sob a forma de “representação”, ou seja, objectivada (Cf. SCHOPENHAUER, 2005: 242). Esta possibilidade da “vontade” se tornar “representação” (objectividade adequada da vontade) acontece, segundo Schopenhauer, quando a força do espírito eleva o sujeito e este deixa de estar subordinado aos conceitos da razão (Cf. SCHOPENHAUER, 2005: 246). Trata-se, por conseguinte, da objectividade do sujeito (desindividuação) que depende de uma capacidade de

⁵⁴ “Homero, o encanecido sonhador imerso em si mesmo, o tipo do artista *naïf*, apolíneo...” (NT 5).

⁵⁵ “Trata-se de MAIA, o véu da ilusão, que envolve os olhos dos mortais, deixando-lhes ver um mundo do qual não se pode falar que é nem que não é, pois assemelha-se ao sonho, ou ao reflexo do sol sobre a areia tomado a distância pelo andarilho como água, ou ao pedaço de corda no chão que ele toma como uma serpente” (sabedoria indiana, *apud* SCHOPENHAUER, 2005: 49).

⁵⁶ “Ora, simples relações não fazem conhecer uma coisa em si; eis porque bem se pode avaliar que, se o sentido externo nos dá apenas representações de relações, só poderá conter, na sua representação, a relação de um objecto com o sujeito e não o interior do objecto, o que ele é em si” (KANT, 2001: Observações Gerais sobre a Estética Transcendental II).

⁵⁷ “Temos efectivamente como demonstrado que, se alguma vez quisermos ter um puro conhecimento de qualquer coisa, é necessário separar-nos dele e olhar apenas com a alma as coisas em si mesmas. Só alcançamos, segundo parece, aquilo que desejamos e pretendemos amar, a sabedoria, depois da nossa morte, tal como o prova o nosso pensamento; durante a nossa vida, nunca” (PLATÃO, s. d.: 81).

contemplação, inerente a alguns sujeitos – gênios⁵⁸ – que lhes permite, de forma “puramente intuitiva”, abstrair-se do “conhecimento que existe originalmente ao serviço da vontade” (SCHOPENHAUER, 2005: 254) e tornarem-se “puros sujeitos do conhecimento” (SCHOPENHAUER, 2005: 246), inteiramente unos com os objectos (Cf. SCHOPENHAUER, 2005: 270). A arte – obra do gênio – é o modo de conhecimento que considera apenas o essencial do mundo, é a objectividade estética da “coisa em si” sendo o mundo, enquanto mera representação e usando as palavras de Constâncio, “[...] um texto cifrado ou signo de uma inteligibilidade por descobrir” (CONSTÂNCIO, 2013: 73).

Nos seus escritos, em *O Nascimento da Tragédia* (1872), Nietzsche fez uma analogia entre a “coisa em si” kantiana e a “autêntica verdade da natureza” (NT 8) tendo sido o Deus Dioniso (NT 1) da mitologia grega, a imagem para a “verdade da natureza” que Nietzsche associou ao espírito da música e à poesia lírica (NT 5) e que representa o êxtase e a embriaguez resultando na desindividuação que para Nietzsche é devir. A “pura contemplação desinteressada”, a libertação do “eu” (NT 5) – o vir a ser –, permite uma identificação com a natureza e serve de consolo metafísico (NT 7), encontrando o filósofo, a expressão máxima desta forma de enfrentar os horrores da existência na tragédia ática, cuja origem, segundo o mesmo, esteve no coro trágico (NT 7). O sentimento de unidade que os coros de sátiros infundiam – elemento dionisíaco – possibilitava defrontar o que de terrível e de enigmático a vida continha e que era alegoricamente representado pelo mito trágico – elemento apolíneo. Nestes seus primeiros escritos em *O Nascimento da Tragédia*, a música de Richard Wagner era encarada como possibilitadora de um renascimento do espírito da tragédia ática⁵⁹. Nas palavras de Ridley, esta obra aclamava Wagner como “o salvador e redentor da cultura contemporânea” (RIDLEY, 2007: 10, trad. nossa). Porém, quando Nietzsche escreveu esta obra, era ainda muito jovem, não tendo atingido a maturidade em termos filosóficos e denotando grande influência quer de Wagner, quer da metafísica de Schopenhauer. Após uma longa evolução que começa neste primeiro período do seu pensamento enquanto jovem e ao qual se segue um segundo momento que é considerado o período do “iluminismo” e que comporta uma drástica mudança em relação ao primeiro,

⁵⁸ “[...] a GENIALIDADE nada é senão a OBJETIVIDADE mais perfeita, ou seja, orientação objectiva do espírito, em oposição à subjectiva que vai de par com a própria pessoa, isto é, com a vontade” (SCHOPENHAUER, 2005: 254).

⁵⁹ “Wagner, afirmou ele, é o primeiro artista desde a antiguidade a ter penetrado o véu apolíneo das aparências de modo a atingir novamente a realidade dionisíaca – uma realidade tão terrível que só poderia ser suportada no tipo de estado de intoxicação que a música de Wagner era tão capaz de induzir” (RIDLEY, 2007: 144, trad. nossa).

nomeadamente relativa à forma como Nietzsche pensou a arte, em 1886, já numa fase madura e após ter publicado a sua obra *Assim falou Zaratustra* (1883-85), Nietzsche voltou a escrever sobre a cultura helénica num novo prefácio a *O Nascimento da Tragédia*. Neste novo prefácio, o filósofo questiona-se retoricamente, em relação ao pessimismo contido na sua anterior visão da tragédia grega⁶⁰, abrindo-se então a uma leitura da mesma como geradora de um pessimismo de força que surge justamente do confronto com o terrível, com o feio, com a dor, em que a força é posta à prova (NT Prefácio 1). Declara-se então a desfavor da perspectiva pessimista schopenhaueriana (NT Prefácio 6) de dor e de resignação, advindas do destino trágico da humanidade, voltando a afirmá-lo em *Ecce Homo*⁶¹. No mesmo prefácio, Nietzsche considerou, ainda, que a música romântica alemã (Wagner), representativa do espírito moderno alemão⁶², era também pessimista, no sentido schopenhaueriano – música para os “metafisicamente consolados” (NT Prefácio 7) contrapondo-se desse modo ao espírito da tragédia ática – posteriormente Nietzsche escreveu *O Caso Wagner* (1888) e *Nietzsche contra Wagner* (1888) onde confronta o pensamento do compositor. Por fim, na conclusão do prefácio de 1886, Nietzsche fala-nos da “arte do consolo deste lado de cá” (NT Prefácio 7) que consolida a ideia de pessimismo de força e representa a superação da vontade de verdade metafísica, da qual o riso pela voz de Zaratustra é a imagem (NT Prefácio 7), sugerindo-nos uma ultrapassagem do pessimismo/niilismo que leva à negação da vida – *décadence*. O pessimismo de Nietzsche é um “pessimismo de força”, afirma a vida, intensifica a vontade de viver (Cf. CONSTÂNCIO, 2013: 109).

É assim grande para Nietzsche a importância da arte, em especial da arte trágica grega, na interpretação da questão enigmática da nossa existência, prendendo-se esta com as duas forças antagónicas que a vida encerra – dor e libertação – e que colocadas em confronto por intermédio da arte, deixam aberta a possibilidade de criação de novos valores imanentes que tornam plausível uma existência desassociada da concepção metafísica. Nietzsche aplica como já vimos, os conceitos apolíneo e dionisíaco como representantes dos mundos aparente (existência aparente) e verdadeiro (existência

⁶⁰ “Será o pessimismo *necessariamente* o signo do declínio, da ruína, do fracasso, dos instintos cansados e debilitados – como ele o foi entre os indianos, como ele o é, segundo todas as aparências, entres nós, homens e europeus ‘modernos’?” (NT Prefácio 1).

⁶¹ “A tragédia precisamente é a prova de que os gregos não foram pessimistas: Schopenhauer enganou-se aqui, como se enganou em tudo” (EH *O Nascimento da Tragédia* 1).

⁶² “O que aconteceu? – Traduzira-se Wagner para alemão! O wagneriano tornara-se senhor de Wagner!... A arte alemã! O maestro alemão! A cerveja alemã!... Nós, os que sabíamos demasiado bem que artistas refinados, que cosmopolitismo do gosto exige a arte de Wagner, estávamos fora de nós, ao reencontrarmos Wagner vestido de ‘virtudes’ alemãs” (EH *Humano, Demasiado Humano* 2).

verdadeira), respectivamente e equipara o primeiro, como também já foi mencionado, a um “reino de sombras”. Sendo aparente, este mundo é também um mundo ilusório, tal como a sombra o pode ser⁶³ sendo assemelhado à experiência onírica, tanto na sua vertente de geradora de formas belas – “bela aparência” (NT 1) – como de formas terríveis – “sérias, sombrias, tristes, escuras [...] toda a ‘divina comédia’ da vida...” (NT 1).

Voltemos ao fragmento póstumo com que iniciámos este ponto, agora com foco na segunda pergunta contida no mesmo: “o que nos dá o direito de aplicar graus de realidade, por assim dizer?” (FP 14[168], Primavera 1888) que acaba, no fundo, por questionar a moral. Começemos por reflectir sobre os conteúdos de um outro fragmento póstumo, um pouco anterior a este, pois estes nos facilitarão a compreensão daquilo que esta questão encerra. A primeira asserção nele contida é que “a ciência se resigna hoje a estar destinada ao mundo aparente” (FP 14[103], Primavera 1888). Isto porque não temos nenhum órgão que nos permita o conhecimento do mundo real e, por esse motivo, é legítimo que questionemos sobre o que nos impede de pensar a subjectividade como o real e o “em si” como uma concepção absurda. Se pensarmos nos juízos de valor subjectivos feitos relativamente a estes dois mundos antitéticos (verdadeiro e aparente), verificamos que numa escala de valores que oscila entre o “pouco valor” e o “absolutamente valioso”, o topo da escala foi para mundo verdadeiro. Mas, levando em conta que estamos circunscritos aos limites do conhecimento, poderemos constatar que a aparência é aquilo que é necessário para podermos viver e que a verdadeira constituição das coisas é contrária aos pressupostos da vida, o que nos deixa sem categorias que permitam distinguir entre mundos verdadeiro e aparente. Deixa também de fazer sentido que o “absolutamente valioso” seja atribuído ao “verdadeiro”, adequando-se antes, ao “aparente” e permitindo-nos concluir que a hierarquia de valores que atribui valores supremos a realidades supremas, é uma hierarquia moral. Só neste pressuposto precisamos de uma verdade para que se possa estabelecer o que tem o valor supremo (FP 14[103], Primavera 1888), fazendo então sentido que a segunda questão colocada no fragmento póstumo referido no início deste parágrafo, seja formulada. Nietzsche considera que o mundo verdadeiro tem sido um atentado à vida e que a avaliação moral é antes uma consequência de uma avaliação imoral (FP 14[103], Primavera 1888) e que assim se reduz a uma aparência, corroborando também a ideia contida no capítulo de *O*

⁶³ “O cão que pela sombra larga a presa: Um cão passando ia um rio a nado/E levava de carne um bom bocado/Viu n’água a sua sombra, e presumindo/que era outro cão que dele ia fugindo/E que presa maior inda levava/Com fim de lha tirar se arreganhava/Naquele abrir de boca lhe caía/A carne, e nem mais sobras dela via” (FONTAINE, 1999: 272).

Crepúsculo dos Ídolos: “Como o ‘Verdadeiro Mundo’ acabou por se tornar fábula”⁶⁴. Nesta sua visão da moral como aparência, Nietzsche empregou também a palavra “sombra” como a imagem para os sentimentos morais e religiosos, particularmente em *Humano, Demasiado Humano* que como já foi referido na introdução desta tese, se devem a interpretações errôneas de certos grandes filósofos (HH I 37).

Avancemos para o próximo ponto deste capítulo começando o estudo cinematográfico no contexto do que acabámos de expor.

⁶⁴ “O ‘mundo verdadeiro’ – uma ideia que já não é útil para nada, e também já não imperativa – uma ideia que se tornou supérflua, prescindível; *por conseguinte*, uma ideia refutada: toca a eliminá-la!” (CI Como o “Verdadeiro Mundo” acabou por se tornar fábula 5).

2. *A Máscara [Persona]* (1966)

Para a análise cinematográfica deste capítulo foi seleccionado o filme de Bergman *A Máscara [Persona]*⁶⁵, estreado em 1966. Talvez possa parecer estranho que tendo o filme o título *A Máscara*, o mesmo não tenha sido incluído no primeiro capítulo desta tese sendo a sombra como uma máscara o seu objecto de análise. O motivo primordial pelo qual tal não foi feito, deveu-se a uma compreensão das duas personagens principais deste filme como personificadoras de duas forças opostas que tanto se distanciam (desapego) como se aproximam (intimidade), ao ponto de se fundirem, impelindo-nos a compará-las às forças apolínea e dionisiaca referidas no ponto primeiro deste capítulo e levando a que enquadrássemos este estudo no âmbito do mesmo. Houve ainda outra questão que nos pareceu pertinente para a tomada desta decisão que foi o facto de o sonho que já aparecia nos filmes da trilogia, se fundir neste filme com a realidade fazendo lembrar o acasalamento – “união conjugal” (NT 4) – dessas mesmas forças pois, como também já vimos, aos impulsos de carácter sonial, Nietzsche faz corresponder o Deus Apolo (NT 1), enquanto que aos impulsos que irrompem da própria natureza humana, estando assim mais próximos da autenticidade, da verdade, é associada a figura do Deus Dioniso (NT 1). Os temas dos dois capítulos acabam, no fundo, por ter pontos coincidentes, na medida em que a máscara também pode esconder a verdade sendo uma boa imagem para a aparência, tal como, opostamente, pode proporcionar uma libertação deixando transparecer o verdadeiro no sentido dionisiaco. Starobinski referiu, relativamente ao Carnaval, “a embriaguez da igualdade [*l’ivresse de l’égalité*]” (STAROBINSKI, 2015: 31, trad. nossa), o que nos induz a pensar na experiência dionisiaca de desindividuação.

A Máscara centra-se essencialmente em torno de duas personagens. Elisabet Vogler (Liv Ullmann), uma famosa actriz que indignada com a hipocrisia do mundo, atravessa uma crise emocional isolando-se e caindo num mutismo e numa catalepsia profundos, na sequência do seu emudecimento durante a sua última actuação na peça *Electra*⁶⁶ e Alma (Bibi Andersson), a enfermeira destacada para a acompanhar seguindo ambas, após um internamento hospitalar de Elisabet, para uma casa de Verão na praia visando a reabilitação psíquica desta.

⁶⁵ “TM: Originalmente *Persona* significa a máscara usada por actores no drama clássico. Pode também significar as várias personagens numa peça” (BJÖKMAN, MANNS e SIMA, 1973: 198, trad. nossa).

⁶⁶ Tragédia grega baseada no mito dos Atridas, inspirador de várias versões para a mesma, sendo as mais famosas as dos tragediógrafos Ésquilo (ÉSQUILO, 1998), Sófocles (SÓFOCLES, 2008) e Eurípides (EURÍPIDES, 1969). *Electra*, que dá o nome a este drama, é filha de Agamémnon e de Clitemnestra.

Mas antes de imergirmos na narrativa do filme, atentemos na sequência de abertura do mesmo, em que diversas imagens extradiegéticas e acompanhadas da música de Lars Johan Werle, nos anunciam o conflito de forças e o trágico que este filme contém. Logo de início, ouvimos uma dissonância⁶⁷ provocada por um som estridente que vai subindo gradualmente, à medida que a incandescência de dois focos luminosos no ecrã se intensifica até culminar numa faísca visual e sonora, correspondente à ignição da lâmpada de um projector fílmico (BERGMAN 1966, 00:00:30). A sensação perturbadora causada por este momento não se esgota aqui, pois segue-se uma intermitência luminosa conjunta com ruídos do projector que são intercalados com novos sons dissonantes da música, semelhantes aos que habitualmente antecedem as cenas terrificantes dos filmes de terror. Numa alternância de ecrãs confusos, por vezes refulgentes, por vezes negros, começam a surgir imagens soltas, umas enigmáticas (números, um pénis erecto e umas mãos), outras de carácter lúdico (filme de animação e o filme dentro do filme de *Prisão* [*Fängelse*] (BERGMAN, 1949, 00:40:24 até 00:40:34) e ainda outras mortificantes (esventramento de um carneiro e crucificação – o martelar dos pregos na crucificação impõe um silêncio musical aterrador) que compõem o poema⁶⁸ visual de Bergman no qual, tal como nos filmes da trilogia, vemos ainda uma imagem de uma aranha. A exaltação lírica contida nesta montagem exprime o espírito dionisíaco que iremos encontrar ao longo do filme, tal como as imagens prazenteiras dos filmes dentro do filme, onde a atonalidade e as dissonâncias musicais das cenas sanguinárias dão lugar a músicas que se harmonizam com estes curtíssimos excertos, se compaginam com o espírito apolíneo. Tal como Nietzsche considerou que a “encarnação da dissonância” precisaria de uma ilusão para poder viver⁶⁹ e que os impulsos artísticos associados a cada uma delas, deveriam ser rigorosamente proporcionais (NT 25), também neste prólogo fílmico, encontramos uma mescla de impulsos artísticos representantes de forças opostas que vão surgindo alternadamente como expusemos umas linhas atrás. Bergman associou a

⁶⁷ “Música e mito trágico são de igual maneira expressão da aptidão dionisíaca de um povo e inseparáveis uma do outro. Ambos procedem de um domínio artístico situado para além do apolíneo; ambos transfiguram uma região em cujos prazenteiros acordes se perdem encantadoramente tanto a dissonância como a imagem terrível do mundo” (NT 25).

⁶⁸ “IB: Bem, enquanto eu estava a trabalhar em *Persona*, eu tinha na cabeça fazer um poema, não em palavras, mas em imagens, sobre a situação na qual *Persona* se originou” (BJÖRKMAN, MANNS e SIMA, 1973: 198, trad. nossa).

⁶⁹ “Se pudéssemos imaginar uma encarnação da dissonância - e que outra coisa é o homem? – tal dissonância precisaria, a fim de poder viver, de uma ilusão magnífica que cobrisse com um véu de beleza a sua própria essência” (NT 25).

aparência (ficção) e a harmonia à parte bela (lúdica) da vida usando, pelo contrário, imagens que pretendem parecer reais e dissonâncias para representar o terrível do mundo.

Ainda no prelúdio do filme, Bergman recorda-nos novamente da morte, desta vez, por intermédio de toques de sinos e de uma cena na morgue onde são exibidos cadáveres enquanto se vão ouvindo sons em *off*, como um gotejar, passos e outros barulhos e um toque de telefone, todos indicadores de vida, voltando a entestar duas forças tão distintas e ao mesmo tempo tão próximas. O conflito vida/morte ganha ainda mais ênfase no momento em que um dos defuntos abre os olhos e, de seguida, o corpo do filho (Jörgen Lindström) de Elisabet/Alma⁷⁰ ganha vida, como que acordando de uma morte simbólica e representando, tal como sugerem as interrogações de Michael Tapper, simultaneamente, o feto abortado de Alma (morte) e o filho indesejado de Elisabet (vida) (Cf. TAPPER, 2004: 464) – é referido, mais adiante, que esta queria que o bebé estivesse morto (BERGMAN 1966, 01:05:12). O rapaz senta-se e vemo-lo esticar uma mão e acariciar o que parece ser um vidro por detrás do qual se vê o rosto desfocado da sua mãe⁷¹ (Fig. 17) que alterna entre as imagens de Elisabet e de Alma, naquilo que é mais uma grande metáfora de Bergman que prediz a existência de uma barreira invisível que priva o/s filho/s do amor da/s mãe/s, conforme é verbalizado mais tarde por Alma quer do ponto de vista de Elisabet, quer do seu (BERGMAN 1966, 01:03:40 a 01:10:43). Segue-se uma série de imagens instantâneas, algumas das quais reaparecem mais tarde, e inicia-se a narrativa.



Fig. 17 – (BERGMAN 1966, 00:05:19).

⁷⁰ Quando o rapaz, após acordar, acaricia com a mão a imagem desfocada que surge à sua frente, por detrás daquilo que parece ser um vidro, tanto vemos o rosto de Elisabet, como o de Alma, o que nos leva a questionar se Elisabet e Alma são duas personagens ou se são uma só.

⁷¹ Veja-se nota 70.

Uma das grandes questões deste filme, é explicitada ainda no hospital, na conversa/“monólogo” entre a psiquiatra (Margaretha Krook) que detém a palavra e Elisabet. “O inútil sonho de ser. Não parecer, mas ser” (BERGMAN 1966, 00:18:47), profere a médica pretendendo expressar a sua compreensão sobre os sentimentos que dominam a actriz. No seu diagnóstico psicológico conclui que a mudez foi a forma de que Elisabet se socorreu para não continuar a fingir na vida, tal como o fazia no teatro e aponta cada tom de voz, cada gesto, cada sorriso seus que no fundo são a sua *persona*⁷², como demonstrações dissimuladas que não passam de mentiras, falsidades e caretas que só com a apatia – um papel fantástico (BERGMAN 1966, 00:20:20) –, Elisabet consegue erradicar. São estas duas atitudes opostas de Elisabet que nos levam a fazer uma ligação à filosofia de Nietzsche e, considerando as suas representações, tanto teatral, como efectiva, a chegarmos novamente ao vocábulo “sombra”, como o filósofo o mencionou no capítulo primeiro de *O Nascimento da Tragédia*, um “jogo de sombras que desfila à nossa frente” (NT 1). Ao comparar as imagens que o indivíduo experimenta com “sombras”, Nietzsche – voltamos a referir que o pensamento de Schopenhauer está na base desta reflexão nietzschiana – classifica-as também de aparentes (oníricas), pois são imagens que resultam de uma interpretação da vida que é diversa da realidade (verdade). Tal como no caso do artista apolíneo (do *epos* homérico), há uma forma prazenteira de contemplação da vida por via desta experiência. Também a interpretação da vida experimentada por Elisabet, previamente ao seu mutismo, e que se reflectia nos seus tons de voz, nos seus gestos e nos seus sorrisos, fazia parte do seu mundo aparente (apolíneo) e ensombrecia a sua realidade, mas foi a forma que a actriz encontrou para poder viver com essa mesma realidade e com o que dela a horrorizava. Também os gregos, segundo Nietzsche, encontraram na configuração – Olimpo – o modo de poderem viver com “os temores e os horrores do existir” (NT 3). Os impulsos que determinaram as práticas de Elisabet até ao dia do seu silêncio, estão subordinados ao “*principium individuationis*” (NT 1), ou seja, dizem respeito a sentimentos que exprimem a sua individualidade. Mas a partir de determinado momento a actriz calou-se, pois, a necessidade de enfrentar os seus tormentos (verdade) tornou-se mais forte que a simples convivência com os mesmos que o mundo por si idealizado (mentira/reino de sombras) lhe proporcionava. É assim que por meio do silêncio, de um silêncio “histérico” (de essência dionisíaca), Elisabet rompe o *principium individuationis*, porquanto o seu mutismo exclui a possibilidade de

⁷² “Através da *persona* o homem quer parecer isto ou aquilo, ou então se esconde atrás de uma ‘máscara’, ou até mesmo constrói uma *persona* definida, a modo de muralha protectora” (JUNG, 2014: 269).

representação reflectindo uma dissolução da forma, tratando-se deste modo de uma libertação comparável à da experiência dionisíaca. Ao calar-se, a actriz não é mais Elisabet identificando-se, pelo contrário, com os seus sentimentos exprimindo dessa forma uma identificação com o mundo que é metaforizada pelo horror que denota ao assistir às imagens televisivas da auto-imolação de um monge vietnamita (BERGMAN 1966, 00:14:54) (imagem que já tinha sido exibida fugazmente nas cenas prologais) e, mais adiante, pela troca de identidades entre as duas personagens que vai sendo prenunciada pelo ritmo da montagem, como veremos de seguida.

Ao som do adágio do *Concerto nº 2 para violino em Mi maior* de Johann Sebastian Bach, um grande plano do rosto de Elisabet, enfrentando-nos, vai ficando gradualmente na sombra à medida que o sol vai declinando e que a luz que entra pela janela se vai extinguindo, terminando com o perfil da cara da actriz coberto pela sua mão e já completamente ensombrecido. Esta cena é interrompida por uma breve visão de Alma que se deita na sua cama e apaga a luz ficando a tela, por instantes, totalmente negra, como que a indicar-nos uma abertura de parênteses que vão conter um monólogo de Alma correspondente aos seus pensamentos (confidências) e cujo fecho se dá com nova tela negra, após a conclusão do solilóquio. No meio da escuridão imposta por esta segunda tela negra, ouve-se murmurar “Elisabet Vogler” e somos conduzidos para a cena seguinte onde se volta a ouvir o nome da actriz pela voz de Alma, mas já com Elisabet no ecrã, dando-se então início à cena televisiva do auto-sacrifício já referido.

É durante o monólogo de Alma que nos deparamos com o seu mundo aparente que nos é revelado pela antevisão de uma vida de representação que a mesma deixa transparecer ao falar-nos da sua vida familiar e do seu futuro casamento, não como de algo que na realidade queira, mas como de algo que tem que ser – “[...] pode fazer o que quiser... quase tudo” (BERGMAN 1966, 00:12:54). Percebemos mais tarde quando Alma desvenda o seu passado amoroso que a união com o seu noivo só aconteceu devido ao fracasso de um caso anterior “Gosto tanto de Karl-Henrik, mas... Você provavelmente só ama uma vez” (BERGMAN 1966, 00:26:11). A determinação da enfermeira em aceitar uma vida de aparência deve-se à sua necessidade de acreditar em algo – “crer que a vida tem um significado” (BERGMAN 1966, 00:23:47) – que é o que lhe permite viver sem que o “medo da morte... a visão dolorosa da nossa condição terrestre” (BERGMAN 1966, 00:22:27), desgastem a sua “esperança na salvação divina” (BERGMAN 1966, 00:22:33), frases que fazem parte de um trecho de um livro que leu a Elisabet e nas quais declara não crer: “Não acredito nisso” (BERGMAN 1966, 00:22:58). É o significado que Alma

precisa para a sua vida e a forma como ela o tenta concretizar que nos leva novamente a pensar na cultura helénica e na sua criação de “formas belas” (apolíneas), as quais Nietzsche paragonou com a criação de um “espelho transfigurador” (NT 3) que estes colocavam à sua frente – mundo olímpico – e que lhes permitia afirmar a morte, a doença e a guerra, louvando a vida e invertendo, dessa forma, a sabedoria do Sileno⁷³. No caso de Alma, é o amor inviável que é transfigurado numa vida familiar estável – “É um sentimento seguro” (BERGMAN 1966, 00:13:15). Diz-nos Ridley, seguindo os pensamentos de Nietzsche, que os efeitos que o drama compreendido na tragédia tinha sobre o espectador eram, por um lado, permitir-lhe ter um vislumbre da verdade contida no seu cerne e por outro, protegê-lo do impacto total dessa mesma verdade (Cf. RIDLEY, 2007: 13). E, neste sentido, se compreende que a individualidade humana é uma ilusão que filtra e espelha a verdade como um escudo protector e assim, voltando novamente à palavra “sombra” empregue por Nietzsche no § 1 de *O Nascimento de Tragédia*, diremos que a individuação nos oferece apenas uma sombra da verdade e estendendo esta ideia para o filme em análise, que também a vida aparente aceite por Alma, é uma sombra (reino de sombras) daquilo que é a sua verdade. No entanto, os seus sentimentos ganham outro sentido a partir de um momento de desconstracção espirituosa, em que esta confia a Elisabet intimidades e desejos seus, entre os quais um aborto que fez no passado, cuja falta de sentido a faz experimentar sentimentos duplos e opostos como a vontade/decisão de o fazer e o sentimento de culpa por o ter realizado (BERGMAN 1966, 00:26:11). Esta dualidade de sentimentos é expressa na sua fala: “É possível ser a mesma pessoa ao mesmo tempo? Quero dizer, duas pessoas?” (BERGMAN 1966, 00:32:28). Se até ao momento, Alma pareceu ser uma pessoa segura e determinada chegando a parecer até mais forte que Elisabet, começa, a partir de então, a mostrar as suas fragilidades, revelando-se-nos num papel de maior fraqueza⁷⁴, o que no fundo já havia sido prenunciado tanto pelas suas palavras quando ainda no hospital, comentara com a doutora que talvez não conseguisse lidar com Elisabet pois esta, com o seu silêncio, mostrava ter uma grande força mental (BERGMAN 1966, 00:09:29), como na primeira conversa com a médica onde toma conhecimento do estado da actriz e, de mãos atrás das costas, faz um ligeiro movimento, captado num plano de pormenor (Fig. 18) que nos transmite os seus nervosismo e insegurança. Esta inversão de forças é mais um indício da troca de

⁷³ Veja-se nota 31.

⁷⁴ “Superficialmente a intriga de *A Máscara* é constituída como uma variação do jogo de poder feminino na peça de câmara de Strindberg, *A Mais Forte*” (TAPPER, 2004: 464).

identidades⁷⁵, na qual identificamos a presença do elemento dionisíaco como se exporá nos próximos parágrafos.



Fig. 18 – (BERGMAN 1966, 00:07:31).

Os momentos de tensão psíquica de Alma que a vão levar ao êxtase dionisíaco, acentuam-se após confrontar Elisabet sobre uma carta que esta escreveu, onde relatava os desabafos da enfermeira e dizia que era interessante analisá-la (BERGMAN 1966, 00:40:30 até 00:40:51). A mudança de atitude de Alma é previamente assinalada por um corte na película originando uma sequência imagética e sonora, fortemente simbólica (Fig. 19 a 21), seguida de um clarão e de uma montagem de curtíssimos fragmentos lúdicos do filme *Prisão* e pungentes da crucificação, já exibidos no prelúdio do filme.

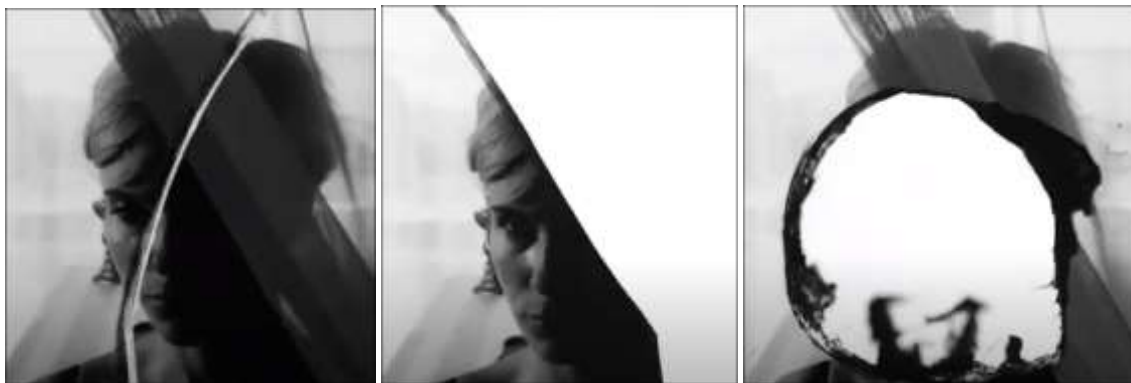


Fig. 19 – (BERGMAN 1966, 00:44:36).

Fig. 20 – (BERGMAN 1966, 00:44:39).

Fig. 21 – (BERGMAN 1966, 00:44:41).

Apesar das inúmeras situações ao longo do filme que convergem para a troca de identidades, só após a “fealdade” dos mundos das duas mulheres ser exposta, esta é

⁷⁵ “IB: Duas pessoas que perdem as suas identidades uma na outra” (BJÖKMAN, MANNS e SIMA, 1973: 196, trad. nossa).

declarada através da emblemática imagem da fusão dos dois rostos num só (Fig. 22), já augurada quando numa cena prévia, Alma dissera que poderia tornar-se Elisabet se tentasse (BERGMAN 1966, 00:33:45) e que Elisabet poderia ser ela, embora a sua alma ficasse fora do corpo por ser grande demais (BERGMAN 1966, 00:33:53 até 00:33:58).



Fig. 22 – (BERGMAN 1966, 01:11:18).

A expressão “fora do corpo” antecipa já a desindividuação⁷⁶ que ocorrerá mais à frente. Também a fala que ouvimos “Vá para a cama. Vai acabar a dormir na mesa” (BERGMAN 1966, 00:33:53 até 00:34:06) e que é repetida imediatamente a seguir, mas na primeira pessoa, é um indício da fusão que, neste caso, é expressa por intermédio dos pensamentos.

Constâncio utilizou igualmente a palavra “fealdade” (CONSTÂNCIO, 2013: 356) ao referir-se ao *caos* mencionado por Nietzsche no § 109 de *A Gaia Ciência*, *caos* que Nietzsche atribui à condição geral do mundo no sentido da “falta de ordem, de estrutura, de forma, de beleza...” (GC 109). Mas ao mesmo tempo que o filósofo nos fala desta condição sobre a qual deve recair o olhar daquele que aspira à libertação dionisíaca⁷⁷, também enuncia uma série de questões que têm que ser evitadas para que se consiga vislumbrar essa “fealdade”. Em resumo, o universo não deve ser olhado sob a perspectiva de um “mundo de fins” e, na sequência desta reflexão, Nietzsche refere as “sombras de Deus”, como algo que ainda obumbra a necessária visão do *caos*.

Como já referimos, é justamente o encontro com a fealdade que no filme é dado a ver no monólogo bisado que antecede a fusão facial e que é apresentado em função de

⁷⁶ “A excitação dionisíaca é capaz de comunicar a toda uma multidão essa aptidão artística de ver-se cercado por uma tal haste de espíritos com a qual ela, multidão, sabe interiormente que é uma só coisa. Esse processo do coro trágico é o protofenômeno dramático: ver-se a si próprio transformado diante de si mesmo e então actuar como se na realidade a pessoa tivesse entrado em outro corpo, em outra personagem” (NT 8).

⁷⁷ Na conclusão deste aforismo, Nietzsche termina com a questão “Quando poderemos nós, homens, *tornar a ser natureza?*” (GC 109), como complemento à pergunta “Quando todas essas sombras de Deus não nos perturbarão mais?” (GC 109).

dois diferentes pontos de vista indicados pela direcção da câmara, que vai levar à fusão de identidades. É, pois, só após a exposição dos seus *caos* que as personagens atingem o êxtase dionisiaco – fusão/desindividuação. Durante os dois monólogos, nos primeiros e grandes planos de Elisabet (BERGMAN 1966, 01:06:55) e de Alma (BERGMAN 1966, 01:09:55), metade do rosto de cada uma das mulheres está permanentemente na sombra, enquanto que a outra parte recebe e reflecte a luz, como que representando as duas forças opostas – aparência (apolínea)/sombra e verdadeira natureza (dionisiaca)/luz –, constituintes de cada uma delas e que estão nesse instante em pleno duelo. É justamente quando se dá a fusão dos rostos que ambas as faces passam a aparecer iluminadas, ou seja, a aparência/sombra dissipa-se por completo uma vez que a identificação de cada uma das personagens com a outra exclui qualquer hipótese de individuação sendo a forma inteiramente dissolvida.

Mas voltemos à questão das “sombras de Deus” presente tanto no aforismo de que falámos há pouco, como no aforismo que o antecede⁷⁸ (GC 108) e façamos uma analogia entre estas e o que determina a existência de dogmas reguladores das vidas das duas personagens, dogmas que foram determinantes na construção dos seus mundos aparentes. Se por um lado, a referência a Deus neste filme é praticamente omissa, ou surge apenas sob a forma de dúvida e de silêncio divino “[...] Os gritos da nossa fé e dúvida... contra a escuridão e o silêncio...” (BERGMAN 1966, 00:22:30) levando-nos a questionar a fé das personagens, por outro lado, os seus sentimentos de culpa indicam-nos que apesar disso, elas continuam a orientar-se por “leis” que obedecem a uma ordem, a uma estrutura, a uma forma e a uma sabedoria (normatividade judaico-cristã). Ora, estes são precisamente, alguns dos factores que segundo Nietzsche, estão ausentes da “condição geral do mundo” (GC 109) e que ao serem concebidos, embora num contexto de défice de fé, pressupõem a invocação de uma divindade, não deixando assim de ser os mesmos, uma sombra projectada dessa divindade. Nesse sentido, estabelecemos uma analogia entre os sentimentos que condicionam os comportamentos das duas personagens e a designação nietzschiana “sombras de Deus”.

⁷⁸ “Depois de Buda ter morrido, foi mostrada ainda durante séculos a sua sombra numa caverna – uma sombra enorme e aterradora. Deus morreu; mas, tal como são os homens, ainda haverá talvez por milhares de anos cavernas em que a sua sombra será mostrada – e nós deveremos ainda vencer a sua sombra” (GC 108, trad. mod.).

No contexto dos princípios morais e religiosos de origem judaico-cristã, qualquer desvio ao “bom” – “valores”⁷⁹ inquestionavelmente de valor mais elevado (GM Prologo 6) – resulta em cargas pesadas para quem o pratica, como é o caso das que as duas protagonistas carregam. No caso de Elisabet, a procriação como uma obrigação decorrente do casamento, acabou por se tornar um estigma que a levou a encetar e levar avante uma gravidez que se foi tornando um fardo, cada vez mais pesado, à medida que evoluía culminando num sentimento de repulsa pelo filho que dela proveio. No caso de Alma, foi uma decisão tomada no passado, de interrupção de uma gravidez, possível fruto de uma aventura que se tornou um peso muitíssimo árduo. Ora, ambas são dominadas por um enorme sentimento de culpa, Elisabet não só pela incapacidade de amar o filho que ama copiosamente, mas também pelo ódio que sente por ele e Alma pelo filho que se impediu de amar. O facto de os dois casos resultarem de uma escolha livre – engravidar/abortar –, remete-nos para a questão do “*livre-arbítrio*” que Nietzsche considera um erro dos teólogos (CI Os Quatro Grandes Erros 7), na medida em que se trata de uma liberdade que implica responsabilidade levando, como nestes dois casos, à culpa e ao consequente castigo – a mudez é o castigo que Elisabet se impõe, assim como o imperativo de contruir uma família é o castigo de Alma. Voltamos, pois, a encontrar nas consciências de culpa⁸⁰ e de castigo que também são de certa forma redentoras, uma certa similitude com as sombras de Deus⁸¹, uma vez que toda a psicologia, a psicologia da vontade, que está por detrás daquilo que as originou é da autoria dos sacerdotes do cristianismo (CI Os Quatro Grandes Erros 7). A busca pela redenção por meio da culpa e do castigo, é metaforizada pela tentativa de união das duas partes da fotografia com a imagem do filho que tinha sido rasgada por Elisabet e que aqui é também agente de desindividuação simbolizando tanto o filho desta, como o filho de Alma.

Indícios desta culpa já tinham sido apontados, momentos antes da cena de que falámos no parágrafo precedente, quando Elisabet contemplava uma fotografia, em que soldados nazis retiravam um grupo de judeus do gueto de Varsóvia, a fim de serem deportados para os campos de extermínio. Bergman realçou então as expressões de medo e de sofrimento dos judeus por intermédio de uma sequência de planos de pormenor da fotografia. O foco de atenção da actriz recaiu na imagem de um pequeno rapaz (Fig. 23)

⁷⁹ A palavra “valores” que colocámos entre aspas, refere-se, tal como no texto de Nietzsche a que nos referimos, aos valores tradicionais.

⁸⁰ Na segunda dissertação de *Para a Genealogia da Moral*, Nietzsche rotula a consciência de culpa de “coisa sombria” (GM II 4).

⁸¹ Conforme analogia feita no último parágrafo da página anterior.

que aparentava ter pouco menos idade que o seu filho, como se ao olhá-la, transferisse para si o peso da condenação infligida pelos nazis. Não se exclui aqui, portanto, mais um momento de desindividuação em que Elisabet deixou de ser a actriz, e se identificou com os carrascos do holocausto, devido à multiplicação de afectos⁸² que a contemplação da fotografia desencadeou nela. A música de Werle que acompanha esta cena e que se assemelha ao som de uma sirene fazendo lembrar a guerra é angustiante e fundamental para salientar a violência contida nas imagens e assimilada por Elisabet.



Fig. 23 – (BERGMAN 1966, 00:56:40).

O grande plano foi de extrema importância nesta cena, pois concentrou atitudes de Elisabet que nos permitiram chegar à sua dimensão psicológica e complementar a leitura que a fotografia em questão nos deu. Desde os instantes que precederam a retirada da fotografia de dentro de um livro até pousar a cabeça sobre os braços para a contemplar, Elisabet revelou uma tremenda angústia ao cobrir o seu rosto ensombrecido com as mãos, deixando-o cair de seguida, antes de abrir o livro e de retirar a fotografia do seu interior. A fotografia só é exibida após a actriz intensificar a luz do candeeiro e pousar o seu rosto em cima do livro. O grande plano do seu rosto, agora completamente iluminado, tal como já tínhamos visto no caso da fusão dos rostos, deixou de dar lugar à sombra/aparência consolidando a ideia de desindividuação que denotámos no parágrafo antecedente.

A forma como Bergman funde as culpas de ambas está ainda implícita na cena imediata, na qual Alma, depois de parecer acordar de um sono agitado, procura sintonizar um rádio (BERGMAN 1966, 00:58:06), não conseguindo, no entanto, mais do que umas interferências sonoras e que se não fosse a cena que descrevemos anteriormente, não

⁸² “[...] a condição epistémica a que chamamos ‘objectividade’ resulta, na verdade, de uma multiplicação do número dos nossos afectos e das nossas perspectivas afectivas, não da sua suspensão” (CONSTÂNCIO, 2013: 326).

passariam disso. A associação que fazemos então, entre a imagem fotográfica do assalto ao gueto de Varsóvia e a sonoridade provocada pela dessintonia radiofónica, leva-nos, inconscientemente, a relacionar esta cena com as que por vezes aparecem nos filmes sobre a Segunda Guerra Mundial, em que civis tentam sintonizar canais de rádio procurando obter notícias e ainda, a associar o inquietante som do rádio ao barulho dos aviões de guerra que sobrevoavam as cidades durante o período bélico em questão. A deslocação operada, coloca Alma também como espectadora da fotografia, ou seja, capta forças – “Não se trata de dar o visível, mas sim de tornar visível” (KLEE, *apud* DELEUZE, 2011: 111) – que tornam possível, novamente, uma identificação de uma personagem com a outra, como se a actriz se projectasse na enfermeira ocasionando mais um momento de embriaguez dionisiaca. Notemos que no início desta cena, tal como já acontecera no momento inicial da cena protagonizada por Alma, onde esta nos fala do seu futuro casamento, é-nos dado a ver um plano da enfermeira, na posição horizontal, mas no sentido da cabeça para os pés (Fig. 24) tendo assim este plano que também é filmado em *plongée*, uma função premonitória em relação à inversão de identidades que se avizinha e que atinge contornos perturbadores ainda na sequência da qual o plano faz parte, aos quais aludiremos adiante.



Fig. 24 – (BERGMAN 1966, 00:57:41).

Mas falemos agora sobre a componente onírica contida no filme que parece estar presente quase desde o início, embora de uma forma ambígua que não nos permite estabelecer fronteiras claras entre o sonho e a realidade. Não obstante, é uma questão de grande importância para a nossa análise, não só porque, conforme temos vindo a referir desde o início deste trabalho, quando Nietzsche se refere à idealização apolínea compara-a com o estado do sonho ficando o mundo velado e, nesse sentido, igualmente ensombrecido (NT 8), mas também devido à dubiedade de que falámos nos poder

aproximar da reflexão nietzschiana mencionada no ponto primeiro deste capítulo e que passo a citar “não temos categorias que nos permitam distinguir entre um mundo verdadeiro e um mundo aparente” (FP 14[103], Primavera 1888). Conforme já tivemos oportunidade de expor, devido à necessidade de criarmos um mundo aparente para podermos viver e à consequente inversão de valores a que isso conduz, o verdadeiro passa a ter menos valor na então hierarquia de valores que é uma hierarquia moral e que, por seu lado, também adveio de uma inversão de valores. Voltando à conversa inicial da médica com Elisabet, relembro a seguintes frases “A vida engana em todos os aspectos. Você é obrigada a reagir. Ninguém pergunta se é real ou não... se é sincera ou mentirosa” (BERGMAN 1966, 00:20:16). Já no seu período intermédio, o do “iluminismo”, Nietzsche deixou claro que para ele, a verdade não era eterna – “*não existem factos eternos*: assim como não existem verdades absolutas” (HH I 2) –, quando se referia ao facto de não haver por parte dos filósofos um filosofar histórico, tendo em conta o devir humano. Mais tarde, já em pleno período de maturidade intelectual, volta a afirmá-lo, dando relevância às interpretações – “não há factos, só interpretações” (FP 7[60], Final de 1886 – Primavera 1887) –, considerando, assim, que a verdade está subordinada a diferentes pontos de vista perspectivados.

Vejamos na personagem Alma, como a distinção entre os mundos verdadeiro e aparente pode ser dúbia e como as diferentes valorizações que atribuí aos mesmos, podem conduzir à aniquilação de ambos, tal como Nietzsche formulou em *O Crepúsculo dos Ídolos*, embora este o tenha feito a respeito do conhecimento: “Com o mundo verdadeiro destruímos igualmente o aparente!” (CI Como o “Verdadeiro Mundo” acabou por se tornar fábula 6). Recordemos o momento em que Alma nos contou como seria o seu futuro mundo idealizado (casar com Karl-Henrik e ter filhos para criar (BERGMAN 1966, 00:13:01 até 00:13:05)) e como vimos que esta produção de “formas belas” era apenas uma sombra da verdade. Retomemos agora a sequência de que falámos na página anterior, em que Alma parece acordar de um sono agitado, e pensemo-la como sendo toda ela um sonho onde, nas cenas imediatas, o inconsciente da enfermeira vai projectar a vida da actriz na sua, colocando-se no seu papel de mulher e de mãe, perante o senhor Vogler (Gunnar Björnstrand) e, assim, antever aquilo que será o seu futuro com Karl-Henrik. Se na primeira situação, a futura vida familiar – o seu mundo aparente – é para Alma o que tem maior valor, pois só assim será possível dar um significado à sua vida, já na segunda, ao sonhar com o seu mundo aparente (projecção da vida de Elisabet), o seu inconsciente não o aceita – “É tudo mentira e imitação” (BERGMAN 1966, 01:03:04) – perdendo este

o valor que tinha, não sendo já possível distinguir entre os dois mundos, aparente e verdadeiro, sendo ambos destruídos. Perante esta destruição, restam-lhe duas opções: a desorientação⁸³, ou a criação de novos valores⁸⁴ que são também as duas opções possíveis que encontramos na filosofia de Nietzsche perante a destruição dos mundos verdadeiro e aparente. Se Alma caminha para o devir – sombra do meio-dia (CI Como o “Verdadeiro Mundo” acabou por se tornar fábula 6) – que lhe poderá proporcionar a criação de novos valores, como se vê já na sequência seguinte – Elisabet, a força de Dioniso projecta-se em Alma e resgata-a do seu estado apolíneo fazendo-a entrar em êxtase dionisíaco: fusão de rostos/desindividuação –, acaba também por vacilar oscilando entre a subjectividade e a objectividade e acabando por encontrar a desorientação em vez de criar novos valores.

Mas antes de chegarmos ao momento de desorientação de Alma, rememoremos a carta que a mesma leu para a sua paciente e a referência na mesma a poderes que nos governam e que “só podemos controlar parcialmente” (BERGMAN 1966, 00:17:15). Ora, sendo esta frase uma citação das palavras de Elisabet, não podemos deixar de equiparar os “poderes” mencionados às “forças” que temos vindo a referir nos parágrafos precedentes e que estão no âmago das intoxicações dionisíacas de que também já falámos. “Só podemos controlar parcialmente”, precisamente, porque as mesmas forças decorrem de um duelo desencadeado entre os domínios consciente e inconsciente ficando então dependentes não só da razão/consciência, mas também dos afectos (intuições) e das pulsões (instintos)/inconsciente. Esse duelo é bem evidente na cena da fusão facial havendo um primeiro e muito breve momento de desindividuação (momentânea fusão de rostos (BERGMAN 1966, 01:10:45)) voltando, de seguida, Alma a ser vencida pela subjectividade quando afirma: “Não! Não sou como você. Não sinto o que você sente. Sou a irmã Alma, só estou aqui para ajudá-la. Não sou Elisabet Vogler...” (BERGMAN 1966, 01:10:53 até 01:10:58) e, novamente, a fusão das caras (BERGMAN 1966, 01:11:18 até 01:11:27), um pouco mais demorada e até ao final da cena.

Mais à frente, a resistência de Alma à desindividuação é reiterada: “Jamais serei como você” (BERGMAN 1966, 01:12:14). É como se afirmasse com esta frase, a sua relutância em abandonar a vida idealizada que é, afinal, aquela à qual se rende no final do filme. Parece até haver uma certa relação entre o significado que a palavra “alma” tem para Nietzsche que se aproxima da consciência/subjectividade – Eu –, por oposição à

⁸³ Em Nietzsche, a desorientação expressa no § 125 de *A Gaia Ciência*.

⁸⁴ “Criar novos valores”, um recomeço, algo que, de acordo com as metáforas de Nietzsche, só é alcançável pela criança (*Za I Das Três Metamorfoses*).

palavra “corpo”, a grande razão – Si – “capaz de criar para além de si próprio” (Za I Os Desprezadores do Corpo), e aquilo que a personagem de nome “Alma” representa no filme – subjectividade. A constante tendência de regresso ao mundo aparente é fruto de “sombras” que habitam a consciência de Alma, sob a forma de valores morais, pois, apesar de Alma se querer libertar, a culpa manifesta-se, mais uma vez, de uma forma gigantesca. Mas o conflito de valores que experimenta gera, por fim, a desorientação que se manifesta pelo descontrole oral, em palavras aparentemente sem sentido⁸⁵ (das quais destacamos os vocábulos nojo⁸⁶ e náusea) e físico, esmurrando a mesa. Por fim, mutila-se lacerando o seu braço com as unhas e visualizamos então um momento de vampirismo, por parte de Elisabet que, porque toda esta cena retrata um novo sonho de Alma⁸⁷, nos indica como o inconsciente da enfermeira, a par com a sua vontade de subjectividade, também espelha desejos opostos concretizando nova e tropológica fusão de identidades, por intermédio da sucção sanguínea, a qual Alma volta a não aceitar reagindo agressivamente. Estas manifestações “esquizofrénicas”⁸⁸/desorientações de Alma, já tinham sido mostradas numa sequência anterior que se seguiu à quebra da película e que também parece ser um sonho, uma vez que a primeira visão que temos de Elisabet e que corresponde ao ponto de vista de Alma, nos é dada por imagens altamente desfocadas (BERGMAN 1966, 00:45:12).

Resta-nos ainda denotar certos elementos que mostram a circularidade do filme, a qual transmite uma sensação de “claustrofobia”, vivida pelas suas personagens quando restringidas aos seus “reinos de sombras” – mundos aparentes –, precisamente por estes não lhes permitirem uma libertação. Por um lado, temos a aparição de Elisabet no papel de Electra, na parte inicial da narrativa e, novamente, já numa imagem extradiegética, nas próprias filmagens do filme, exibidas perto do final do mesmo (quando Alma abandona a casa de praia). Por outro lado, há a imagem do rapaz acariciando o suposto vidro com a imagem da mãe por trás que surge no prólogo e com a qual, o filme também acaba estando a imagem, neste caso, em ambas as situações, fora da diegese.

⁸⁵ “TM: É quando Alma começa a tornar-se esquizofrénica; a sua fala desintegra-se. Ela percebe que a outra mulher está a projectar-se nela. Com ela. IB: Sim, as palavras deixam de existir para ela” (BJÖRMAN, MANNS e SIMA, 1973: 203, trad. nossa).

⁸⁶ “nojo” é também uma palavra utilizada por Nietzsche – “o grande nojo ao homem” – que na hipótese de se associar à “grande paixão pelo homem”, o conduz à “última vontade” do homem, a sua “vontade do nada, o niilismo” (GM III 14).

⁸⁷ Esta cena e a seguinte (passada no hospital), em que parece ouvir-se a única palavra proferida por Elisabet: “nada”, são seguidas de um acordar repentino de Alma (BERGMAN 1966, 01:12:14), o que associado ao que de insólito a cena contém, nos fornece indícios para fazermos uma interpretação do que se passou como sendo um sonho.

⁸⁸ Veja-se nota 85.

Capítulo III

Sombra e Niilismo

“Um dia, o andarilho fechou uma porta atrás de si, deteve-se e começou a chorar. Depois disse: “Essa inclinação ao verdadeiro, à realidade, ao não aparente, à certeza! Como detesto isso! Porque me segue, justamente a mim, essa força que age sombria e apaixonada? Gostaria de descansar, mas ela não o permite” (GC 309, trad. mod.).

1. Breves considerações acerca da sombra em Nietzsche e o niilismo

Entrados no último capítulo desta dissertação, chegamos também à sombra em Nietzsche relacionada com o niilismo, tema em torno do qual Nietzsche desenvolveu a maior parte da sua reflexão filosófica, declarando-se mesmo “o primeiro niilista completo da Europa, mas que já viveu o niilismo até ao fim” (FP 11[411] 3, Novembro 1887 – Março 1888). Esta afirmação precede o seu pensar sobre a reavaliação de todos os valores, complementando-se com a ideia de que esta só é viável após passarmos, justamente, pela experiência do niilismo completo, uma vez que só a mesma nos permitirá descobrir o valor real dos nossos próprios “valores” anteriores. Foi, pois, no contexto de vivência do niilismo até ao momento da sua ultrapassagem – criação de novos valores –, que Nietzsche se valeu da sombra como imagem, atribuindo-lhe mesmo diferentes significados de acordo com a evolução do seu pensamento.

Comecemos por explicitar alguns conceitos utilizados por Nietzsche, referentes a diferentes personalidades correspondentes aos diversos tipos de homem retratados na sua obra como protagonistas das variadas vivências do niilismo e da sua respectiva superação e, dessa forma, chegarmos à sombra como imagem para alguns deles. Falamos dos conceitos de “último homem”, “espírito livre” e Super-Homem.

Nietzsche fala-nos do último homem no prólogo de Zaratustra, como sendo o que há de mais desprezível e também como o oposto do Super-Homem. O último homem é ansiado por aqueles que por “terem necessidade de calor, ainda amam o próximo, roçando-se nele”, tendo abandonado por isso, tudo o que dele os afasta promovendo dessa forma, o nivelamento das vontades e dos pensamentos. O último homem não quer nada e, ainda assim, pensa que inventou a felicidade (Za I O Prólogo de Zaratustra 5) – “Este

tipo de homem – o homem moderno - não tem nenhuma meta, nenhuma aspiração criadora, conformando-se com uma existência confortável e uniformizada” (STELLINO, 2019: 3). O que coloca estes homens da modernidade europeia no estado de “*não querer*”, é a desorientação e a sensação de vazio que experimentam devido à falta de uma resposta às questões acerca da existência, pois, tal como na concepção schopenhaueriana sobre o enigma do mundo, “continuam a pensar em termos que implicam a ideia de transcendência, continuam dominados por ‘sombras’ de Deus – como, por exemplo, o conceito de coisa em si, o conceito de uma verdade absoluta, ou o pressuposto de que há uma normatividade incondicionada” (CONSTÂNCIO, 2013: 25-26), apesar de haver uma libertação da ideia de transcendência, no sentido metafísico. São, pois, estas “sombras” de Deus que pelos motivos apresentados, levam ao niilismo, inscrevendo-se, assim, o último homem num estágio de niilismo que se aproxima do niilismo suicidário de Schopenhauer.

Mais adiante, no mesmo livro, pelo discurso da personagem Adivinho, Nietzsche fala-nos ainda de um estado de alma que reflecte também um sentimento de homogeneização: “Tudo é vazio, tudo é igual, tudo está feito!” (Za II O Adivinho) e que mais uma vez, denota um pessimismo que é também uma forma de niilismo. O desgaste anímico do homem descrito pelo Adivinho é tal que nem para morrer ele tem força vivendo, no entanto, numa passividade típica de um defunto – “[...] continuamos a viver em covas!” (Za II O Adivinho). Após escutar as palavras do Adivinho, Zaratustra sentiu-se invadido pelas sensações de profundo cansaço e de imensa tristeza, errando então, até cair num sonho, onde experienciou a “renúncia a toda a vida” encontrando apenas uma “eternidade cheia de pó” e uma terrível solidão, acompanhadas ora por sons aterrorizantes (grasnar terrível), ora por um “silêncio pérfido” (Za II O Adivinho). A meia-noite é a metáfora para este estado e, por ser a hora mais distante do meio-dia, sugere uma oposição entre aquele que o experimenta e, novamente, o Super-Homem, por este ser a figura que Nietzsche associa ao meio-dia – “E o meio-dia há-de chegar quando o homem se encontrar a meio caminho entre o animal e o Super-Homem” (Za I Da virtude que dá 3). O meio-dia é o símbolo atribuído por Nietzsche ao momento em que o homem é ultrapassado e este feito só é alcançável, segundo a sua filosofia, pelo Super-Homem (Za I O Prólogo de Zaratustra 3). O Super-Homem é, pois, aquele que cria novos valores e o momento em que as condições para tal se encontram reunidas, é metaforizado pelo meio-dia que surge como um começo – *INCIPIT* – isócrono do “fim do mais longo erro” (CI Como o “Verdadeiro Mundo” acabou por se tornar fábula 6).

Mas, apesar de observarmos a distinção entre a meia-noite e o meio-dia que acabámos de referir, verificamos que Nietzsche fez também uma aproximação das duas⁸⁹. Falamos de um estado que Zaratustra descreve como sendo um estado de perfeição em que “a dor é também uma alegria, a maldição é também uma bênção, a noite é também um sol” (Za IV O Canto da meia-noite 10). Ora se atentarmos àquilo que o filósofo referiu no ponto anterior ao que contém estas manifestações, compreenderemos em que sentido o mesmo igualou as duas horas opostas. Assim, quando diz “Tudo o que é perfeito, tudo o que está maduro... quer morrer!” (Za IV O Canto da meia-noite 9), Nietzsche está a abrir o caminho para o novo começo: “Tudo de novo, tudo eternamente, tudo encadeado, unido, ligado pelo amor. Oh!” (Za IV O Canto da meia-noite 10). Podemos então entender porque “meia-noite é também meio-dia” (Za IV O Canto da meia-noite 10), pois para haver um começo – meio-dia –, tem que haver também meia-noite – morte do que está maduro, sendo esta cadeia eterna e imutável.

Antes de dedicar algumas linhas àquele tipo de homem que Nietzsche designou por “espírito livre”, falemos primeiro sobre o homem que encontra no ideal ascético o sentido e o *telos* (metafísico) que lhe permitem combater a “longa dor” – *horror vacui* – e o “tédio”, experiências vividas pelo último homem. É o “*querer (o nada)*” que distingue este tipo de homem do último homem, embora ambos sejam a expressão do niilismo. A moral imposta pelo ideal ascético tem sobre este homem, um impacto na supressão dos seus instintos em prol da razão que o conduz à negação da vida – estas castração de instintos e negação da vida são tropologicamente expostas no capítulo “Os Desprezadores do Corpo” de *Assim falou Zaratustra*, em que Nietzsche menciona que naqueles que desprezam o corpo, o “Si”⁹⁰ quer morrer” sendo os mesmos incapazes de criar para além deles próprios (Za I Os Desprezadores do Corpo). O grande “nojo” vivido por este homem, aliado à sua compaixão pelo homem, geram no próprio a sua “última vontade”, a sua “vontade do nada, o niilismo” (GM III 14) sendo o “nada querer” o seu objectivo (GM III 1). Contrariamente, o último homem, numa atitude de completa passividade, como vimos anteriormente, “não quer”, caindo num enorme vazio.

De acordo com a primeira metamorfose da metáfora nietzschiana das três metamorfoses do espírito (Za I Das três Metamorfoses), o camelo, animal que se ajoelha para ser carregado, é também a imagem para o tipo de homem que não se libertou de Deus

⁸⁹ “O meu mundo acaba de atingir a perfeição, meia-noite é também meio-dia” (Za IV O Canto da meia-noite 10).

⁹⁰ “Por detrás dos teus pensamentos e dos teus sentimentos, irmão, há um rei poderoso e um sábio desconhecido – que tem por nome ‘Si’. Vive no teu corpo, é o teu corpo” (Za I Os Desprezadores do Corpo).

e que, por conseguinte, se sujeita à lei moral (Cf. MIGNONI, 2015: 132). O camelo é forte, mas é servil – não se libertou. Enquanto camelo, o espírito submete-se ainda ao “tu deves”⁹¹, mas avança para o deserto na busca da sua liberdade relativamente aos valores do passado, dando-se então a sua segunda metamorfose em leão (Za I Das Três Metamorfoses). O leão mede forças com o “seu senhor” – o dragão “Tu deves” – e diz “Eu quero” (Za I Das Três Metamorfoses). O leão tem a força necessária para se libertar do peso da moral.

O espírito livre é aquele que a morte de Deus libertou do ideal ascético. Através das suas personagens Andarilho e Sombra, Nietzsche mostra este espírito de liberdade, no seu segundo diálogo, quando o Andarilho – espírito livre –, tal como mencionado pela Sombra, é agora “bom vizinho das coisas mais próximas” e em que a sua proposta de separação da sombra, denota a tal força libertadora (HH II AS, 2º diálogo). Daí que Nietzsche tenha relacionado o espírito livre com o alvor⁹², hora em que a primeira claridade do dia deixa ver ainda as sombras, mas ao contrário das sombras do crepúsculo que atingem o seu máximo comprimento e avançam para a escuridão, as sombras da aurora surgem compridas e vão diminuindo de tamanho, à medida que as horas passam, até o momento em que ficam as mais curtas, à hora do meio-dia, mostrando-nos que apesar de tudo, o espírito livre na fase leão, conquistou a liberdade para efectuar a criação de valores novos, não estando já sob o jugo da tradição passada e da moral (cristã), embora não seja ainda capaz de os criar, pois a obtenção da liberdade decorreu de uma negação (oposição ao dragão) (Cf. MIGNONI, 2015: 133) – negação da moral –, não contendo elementos afirmativos. No entanto, contrariamente ao último homem, o espírito livre na fase leão, apresenta uma atitude activa, e não concretizando o devir, acelera-o, ou seja, cria as condições para que este seja possível, na medida em que ao libertar-se, abre o caminho para a abolição dos mundos verdadeiro e aparente que é a condição necessária para a criação de novos valores. Vejamos, nos próximos parágrafos, como a abolição destes dois mundos é espelhada no primeiro diálogo entre o Andarilho e a sua Sombra.

Nesta primeira conversa entre as personagens, Andarilho e Sombra (HH II AS, 1º diálogo), a alusão do Andarilho a primeiro dois, e depois cinco camelos que viu num bosque perto de Pisa (HH II AS, 1º diálogo) e o paralelo que o mesmo estabelece entre o seu pensamento perante esta visão, e as palavras da Sombra, sugerem uma relação entre

⁹¹ “‘Tu deves’, é o nome do grande dragão” (Za I Das três Metamorfoses).

⁹² “De que filosofia se trata então, se a metafísica precisa ser descartada? Nietzsche a define, metaforicamente, como ‘filosofia da manhã’” (CHAVES, 2009: 71).

a Sombra e o espírito no estádio camelo que, como já vimos, corresponde àquele espírito que se verga à divindade. Por conseguinte, neste contexto, a Sombra é a imagem para a vontade de verdade metafísico-cristã. Por outro lado, encontramos também uma identificação da Sombra com outro tipo de vontade de verdade quando após o Andarilho proferir: “Perceberás que eu amo a sombra assim como a luz. Para que haja beleza no rosto, nitidez na fala, bondade e firmeza no carácter, a sombra é tão necessária quanto a luz. Elas não são rivais: dão-se amavelmente as mãos, na verdade, e, quando a luz desaparece, a sombra lhe vai atrás” (HH II AS, 1º diálogo), a Sombra responde de imediato: “Aquela sombra que as coisas todas mostram quando os raios de sol do conhecimento caem sobre elas – aquela sombra sou eu também” (HH II AS, 1º diálogo). Esta resposta da Sombra indica-nos a sua identificação também com outro tipo de vontade de verdade que, não sendo a vontade de verdade assente em concepções metafísico-cristãs, é uma vontade de verdade que se prende com questões epistemológicas, na medida em que se espera que seja o conhecimento científico a satisfazê-la. No entanto, a fé na ciência não deixa de ser também uma “*crença metafísica*”, tal como Nietzsche aponta (GC 344), e o sentido metafísico que permanece nessa vontade de verdade, é ainda um efeito dos pensamentos platónico e judaico-cristão na concepção teleológica do mundo, apesar de se tratar de uma vontade de verdade que busca a sua satisfação no conhecimento. Nesse sentido, fazemos uma analogia entre as sombras derivadas dos raios de sol do conhecimento, contidas na metáfora da anterior citação da Sombra do Andarilho, e as “sombras de Deus”, tal como Nietzsche as referiu (GC 109), pois ambas resultam da persistência de premissas metafísicas. Esta dualidade representativa da Sombra e o carácter persistente da mesma conduzem-nos também à ideia da Sombra como um espectro. O próprio aforismo que antecede este diálogo do Andarilho com a Sombra denominado “Descida ao Hades”, onde Nietzsche se identifica com Ulisses, como Lupo refere, é como uma evocação das sombras dos mortos que irão, no fundo, acabar por estar presentes no diálogo que se vai seguir e que indicarão o caminho a percorrer (Cf. LUPO, 2004: 102).

Esta conversa entre o Andarilho e a sua Sombra, mostra-nos ainda que também o Andarilho – espírito livre relativamente à crença em Deus⁹³ –, apesar de emancipado, continua a ser dominado por uma vontade de verdade, na medida em que continua a haver, por parte da personagem, e relativamente à verdade, um questionamento acerca da sua

⁹³ “Por Deus e tudo o mais em que não creio...” (HH II AS, 1º diálogo).

possibilidade e também da possibilidade da sua formulação (Cf. CHAVES, 2009: 72). Verifica-se, portanto, uma tendência regressiva no que respeita à questão da liberdade conquistada que no fundo, não é mais do que uma aparência de liberdade⁹⁴.

Ao longo do diálogo, vamos constatando que há como que uma perseguição da luz – liberdade⁹⁵ – pela sombra – vontade de verdade⁹⁶ –, coexistindo ambas numa relação de interdependência, acabando mesmo por haver uma inversão de posições o que significa a abolição de diferenças entre os mundos aparente e verdadeiro, (Cf. CHAVES, 2009: 72) o que vai, mais uma vez, ao encontro do número 6 do capítulo “Como o ‘Verdadeiro Mundo’ acabou por se tornar fábula” de *O Crepúsculo dos Ídolos* e que viabiliza a criação de novos valores.

O espírito livre desempenha pelos motivos atrás expostos, sem dúvida, um papel fundamental na caminhada do filósofo até chegar à superação do niilismo e se, em *O Andarilho e a sua Sombra*, ele estava presente na personagem Andarilho, em *Assim falou Zaratustra*, o espírito livre é simbolizado pela própria sombra, no caso, pela Sombra de Zaratustra e é através desta personagem que Nietzsche expõe uma série de questões que provêm precisamente da liberdade advinda da morte de Deus. A Sombra de Zaratustra começa por se declarar também ela um andarilho quando se compara com o “Judeu Errante”⁹⁷ e, nesse sentido, fala-nos que está sempre a caminho, mas sem um fim e sem um lar, acabando por concluir que só aquele que sabe para onde vai, sabe também qual é o vento propício para a sua viagem, denotando uma procura permanente por uma meta que lhe ofereça segurança. Esta procura espelha um certo desnorte que se compagina com o estado referido pelo louco do § 125 de *A Gaia Ciência* quando diz: “*Não estaremos errando como que através de um vazio infinito?*” (GC 125, trad. mod.). Por outro lado, a Sombra menciona outra questão para ganhar coragem que é a seguinte: ““Nada é verdadeiro, tudo é permitido”” (Za IV A Sombra). Ora como foi precisamente o acontecimento “morte de Deus” que desencadeou esta série de questões, somos levados a fazer uma segunda leitura desta frase considerando que “nada é verdadeiro” se refere à

⁹⁴ “Da árvore do conhecimento. – Verossimilhança, mas não verdade; aparência de liberdade, mas não liberdade” (HH II AS 1).

⁹⁵ Associámos a Luz à liberdade porque o Andarilho, personificação do espírito livre, é identificado com a Luz, através das seguintes frases trocadas entre este e a sua Sombra: “O Andarilho: [...] Até agora as pessoas notaram, em minhas opiniões, antes a sombra do que a mim. A Sombra: Antes a sombra do que a luz?” (HH II AS, 1º diálogo).

⁹⁶ Conforme explicado no parágrafo que precede o anterior.

⁹⁷ “judeu-errante, s.m.: indivíduo que viaja continuamente. Cf. a loc. pros. m. *Judeu Errante*” (GONÇALVES, 1966: 585); “[...] o Judeu Errante, condenado à imortalidade e ao perpétuo movimento por ter maltratado Jesus Cristo quando Este se encaminhava para o suplício” (MACHADO, 1984: 19).

desvalorização da verdade metafísica e, por conseguinte, à não existência de Deus. Como foi mencionado por Stellino, esta máxima de Nietzsche está muito próxima da ideia transmitida por Fiódor Dostoievski, na sua obra *Os Irmãos Karamázov*: “[...] a notável semelhança entre a ideia de Ivan Karamazov – segundo o qual, se não há Deus, nem imortalidade da alma, tudo é permitido – e a máxima ‘Nada é verdadeiro, tudo é permitido’ que aparece no Zaratustra de Nietzsche” (STELLINO, 2015: 145, trad. nossa). Partindo então desta elocução (“se Deus não existe, tudo é permitido”) e voltando ao § 125 de *A Gaia Ciência*, encontramos também uma certa relação com a interrogação retórica colocada pelo louco: “*Não seremos forçados a nos tornarmos nós próprios deuses – mesmo que seja simplesmente para parecermos dignos deles?*” (GC 125, trad. mod.), uma vez que é precisamente esta ideia de autodeificação do homem que o leva a experienciar o sentimento de que tudo é permitido. Uma das consequências da morte de Deus é, portanto, a substituição da ideia Deus-Homem do cristianismo pela de Homem-Deus que Nietzsche nos dá a ver em certos tipos de homem que se enquadram naqueles que Nietzsche denominou de “homem superior”. Alguns homens superiores, devido à não existência da entidade que até então fora considerada transcendente em relação ao homem – Deus –, podem passar a sentir-se nesse papel, como reflectem as palavras de Zaratustra na conversa com o último Papa: “Tirai-nos deste Deus! Mais vale não haver Deus, mais vale cada um fazer o seu destino guiando-se pela sua cabeça, mais vale tornarmo-nos loucos, mais vale ser cada um de nós o seu próprio Deus!” (Za IV Na Solidão). Ao longo da leitura de *Assim falou Zaratustra*, observamos profusas imagens para o homem superior (o último Papa, os dois reis, o mais feio dos homens, o homem sanguessuga, o mendigo voluntário, o encantador e a sombra – espírito livre).

Mas Nietzsche previu ainda uma outra metamorfose do espírito que é a transformação do leão em criança e que simboliza a inocência, o esquecimento e o recomeço (Za I Das três Metamorfoses), ou seja, o dizer sim, a capacidade de criar novos valores que só o espírito livre por *excelência*, como Nietzsche o descreve no § 347 de *A Gaia Ciência*, é capaz de concretizar. Este espírito livre “recusaria toda a fé, todo o desejo de certeza” (GC 347). A capacidade de criar novos valores é aquela que é intrínseca ao Super-Homem e que está associada ao meio-dia.

Terminada esta breve exposição dos conceitos nietzschianos sobre os quais nos propusemos falar no início deste ponto e da sua relação com a sombra e com o niilismo, passamos de seguida, à análise dos filmes objecto deste capítulo, salientando precisamente imagens da sombra em Nietzsche relacionadas com o niilismo.

2. *O Sétimo Selo* [*Det sjunde inseglet*] (1957)

O filme que vamos analisar neste ponto é *O Sétimo Selo* [*Det sjunde inseglet*] de 1957 que embora retrate a Suécia do século XIV e, como tal, se passe num período bastante distinto daquele que temos vindo a abordar, em plena Idade Média com a peste negra a assomar por todo o lado, portanto, numa época pré-moderna, apresenta questões que são muito relevantes para o tema em estudo neste capítulo – o niilismo. O cavaleiro Antonius Block (Max von Sydow) e o seu escudeiro Jöns (Gunnar Björnstrand) voltam a casa após dez anos passados a combater numa cruzada. No caminho de regresso, Block tem um encontro com a Morte (Bengt Ekerot) que lhe anuncia que o vem buscar, ao que este reage, propondo que ambos joguem uma partida de xadrez e que ela o vá mantendo vivo enquanto ele resistir, libertando-o, caso vença. A morte aceita o desafio do cavaleiro que sobrevive até muito perto do final do filme sendo, por fim, levado por ela.

Começamos pelo título do filme, *O Sétimo Selo*, no qual encontramos uma forte ligação a Deus, especificamente ao período que antecedeu sua “morte”⁹⁸. Na biblioteca sagrada, a abertura do sétimo selo por Cristo, na figura do Cordeiro, é o momento do livro *Apocalipse* (Cf. *Bíblia Sagrada, Apocalipse*, 8, 2014: 2037) que dá início ao juízo final, onde sete anjos tocam à vez sete trombetas e revelam os castigos que hão-de cair sobre a humanidade, salvando-se apenas os justos e sofredores, prevalecendo assim o “bem” sobre o “mal”. Bergman introduz o próprio texto bíblico de abertura do sétimo selo no início do filme (BERGMAN 1957, 00:01:56 até 00:02:17), indicando-nos à partida que as questões castigo e culpa vão ser alvos da narrativa do mesmo. Antes desta citação bíblica, a imagem de uma águia em voo⁹⁹ (BERGMAN 1957, 00:01:50), filmada em *contre-plongée* com um céu refulgente por trás, oferece-nos uma leitura na qual o céu – Deus – detém o grau superlativo relativamente a tudo o resto e o silêncio que se segue ao breve trecho musical de Erik Nordgren, com o qual o filme teve início, retrata o momento imediato à abertura do sétimo selo, descrito por João, autor do *Apocalipse*. A canção que Jöns entoa pouco depois: “O Senhor está lá em cima, você sabe, mas Satã encontra-nos aqui em baixo” (BERGMAN 1957, 00:06:54 até 00:07:00) reforça a ideia de uma hierarquia e recorda-nos as duas forças antagónicas que dela fazem parte e que decorrem da moral judaico-cristã. Também os lugares associados a essas mesmas forças, são evocados no cântico do escudeiro, encontrando-se o “bem”/Senhor no lugar mais elevado,

⁹⁸ Veja-se nota 20.

⁹⁹ A “águia em voo” é uma das imagens do *Apocalipse* (Cf. *Bíblia Sagrada, Apocalipse*, 4, 2014: 2033).

o Céu, enquanto que o “mal”/Satã mora mais abaixo, na Terra, equivalendo esta ao Inferno, expresso no filme sob a forma de peste negra.

O facto do *O Sétimo Selo* retratar um período pré-moderno, onde a crença em Deus ainda é aquilo que governa a mente humana, não impede que lhe seja conferido um sentido de modernidade, o qual é literalmente declarado pelo escudeiro Jöns, personagem que se encaixa bastante bem no espírito moderno, quando questiona: “Será que esperam que as pessoas modernas levem essa coisa a sério?” (BERGMAN 1957, 00:42:13). Esta pergunta é dirigida ao cruzado Block que simplesmente esboça um sorriso como resposta, e assinala ambas as personagens como representantes do homem moderno. As questões que Bergman nos apresenta, por intermédio destas duas personagens, são, portanto, enquadráveis no tipo de questões que decorrem do evento histórico designado por Nietzsche por “morte de Deus”, verificando-se assim, uma deslocação das dúvidas e do cepticismo metafísico da era moderna para o século XIV e uma forte ligação entre as experiências vividas pelo cavaleiro e pelo escudeiro e o niilismo exposto na filosofia de Nietzsche. Consequentemente, vamos encontrar também algumas afinidades entre as duas personagens bergmanianas e algumas personagens nietzschianas de que falámos no ponto inicial deste capítulo. Por outro lado, este filme dá-nos também um retrato da Idade das trevas, onde prevalece a influência do pensamento judaico-cristão que a despeito de ser predominante nesse mundo medieval ainda encontramos, em parte, nos dias de hoje.

Foquemo-nos agora, naquilo que leva o cavaleiro a procurar dilatar o seu tempo de vida que são justamente as suas dúvidas metafísicas. A dubiedade que Block enfrenta é inequívoca na sua constante procura por Deus, ou por algo que ateste a sua existência. A crença cega não satisfaz Block que clama por evidências sem as quais não se sente preparado para morrer: “Eu quero conhecimento, não crença. Não suposições. Mas conhecimento” (BERGMAN 1957, 00:21:08). Se por um lado, esta urgência denota o seu défice de fé, por outro, indica-nos a sua necessidade da mesma. Analisemos, mais detalhadamente, o diálogo que Block tem com a Morte quando esta lhe aparece disfarçada de confessor, o qual nos dá uma visão que aproxima os sentimentos do cavaleiro – “[...] o meu coração é vazio. O vazio é um espelho. Eu vejo o meu rosto... E sinto delírio e horror...” (BERGMAN 1957, 00:19:29 até 00:19:39) – dos sentimentos niilistas de vazio e de horror, expostos por Nietzsche, – “*horror vacui*” (GM III 1). Embora os referidos sentimentos de Block sejam relativos à sua experiência de vida, os mesmos reflectem a sua expectativa em relação à morte e explicam o porquê do seu medo dela sem uma “garantia” que o conforte em relação à mesma – “Você quer uma garantia?” (BERGMAN

1957, 00:21:13), pergunta o confessor ao cruzado. Esses sentimentos vão assim ao encontro daquilo que já referimos e que Nietzsche considerou “o dado fundamental da vontade humana, o seu ‘*horror vacui*’” (GM III 1). Tal como no mesmo aforismo, Nietzsche refere que é este sentimento que leva o homem a dar um grande significado ao ideal ascético, também nesta personagem, é a sensação de “*horror vacui*” – “Nenhum homem pode viver com a sua morte e saber que tudo é nada” (BERGMAN 1957, 00:21:35) – que origina a sua constante procura por Deus – “A minha vida inteira tem sido uma procura sem significado” (BERGMAN 1957, 00:22:15).

A dificuldade do cavaleiro de conceber Deus (BERGMAN 1957, 00:20:24) e a consequente sensação de impossibilidade de nele acreditar (BERGMAN 1957, 00:20:24 até 00:20:44) assemelham-se à impossibilidade que resultou da morte de Deus – “o facto de que ‘*Deus está morto*’, o facto de que a crença no Deus cristão se tornou impossível” (GC 343). No entanto, os motivos condutores a essa implausibilidade divergem. Enquanto que o que originou o acontecimento “morte de Deus” foi o advento da modernidade, iniciado pouco mais de um século depois da época retratada neste filme, com o desenvolvimento da teoria heliocêntrica do sistema solar por Nicolau Copérnico, os acontecimentos que contribuíram para fazer crescer no cruzado a incerteza em relação à existência de Deus, foram o convívio próximo e constante com a morte e a indiferença aos homens, durante os dez anos em que combateu nas cruzadas, e o mundo cruel e não menos mortífero que encontrou no seu regresso a casa. Além da personagem Morte, são vários os retratos da morte ao longo do filme, quer visuais (Fig. 25 a 27), quer verbais: “A morte está atrás de você” (BERGMAN 1957, 00:39:47).



Fig. 25 – (BERGMAN 1957, 00:07:49).

Fig. 26 – (BERGMAN 1957, 00:16:53).

Fig. 27 – (BERGMAN 1957, 00:41:01).

Outra das referências que confirma a deslocação que referimos na página 74 e consolida a ideia da dificuldade/impossibilidade de crença em Deus por parte do cavaleiro, é a própria alusão à morte de Deus que é bastante notória quando o mesmo questiona o seu confessor proferindo: “Porque não posso matar Deus dentro de mim?” (BERGMAN 1957, 00:20:45). Esta insinuação ao conceito nietzschiano reforça também a ideia do niilismo contida no filme e que é expressa por intermédio do cavaleiro e do seu escudeiro. Mas Bergman não se limitou a aludir apenas à morte de Deus, abeirando-se de outro conceito nietzschiano que já abordámos por analogia no capítulo anterior, e que são as “sombras de Deus” (GC 108).

Se por um lado, Block questiona porque não pode matar Deus parecendo reconhecer uma falta de fundamento para a sua existência, simultaneamente, é de Deus que ele espera obter o conhecimento, é de Deus que ele espera receber respostas declarando mesmo a sua impotência de se libertar dele: “Mas ele ainda continua uma realidade assustadora... da qual eu não me posso livrar” (BERGMAN 1957, 00:20:58). A recorrência a algo em que dificilmente acredita (se não desacredita totalmente, pelo menos duvida largamente) – Deus – é fruto da sombra que esse mesmo Deus ainda projecta sobre ele – “sombra de Deus” (GC 108), ou seja, o facto de Block continuar a procurar o conhecimento de Deus é revelador da sua procura por uma verdade de cariz metafísico que só faz sentido num mundo concebido como um mundo onde tudo tem um propósito, um mundo de fins, e esse mundo está de tal forma enraizado na sua mente que apesar de ele não ter certezas acerca da existência de Deus, se deixa assombrar por ele de forma gigantesca residindo o seu niilismo na sua infrutífera procura pelo seu conhecimento. Podemos até fazer um paralelo entre as palavras adjectivantes de Nietzsche em relação à sombra que Deus projecta – “uma sombra enorme e aterradora” (GC 108) – e as palavras bergmanianas da citação anterior – “uma realidade assustadora”.

Embora não possamos considerar Block um espírito livre, na medida em que não assumiu uma emancipação da fé cristã, mas como também não o identificamos como um crente incontestável, encontramos-lhe algumas características que o aproximam da Sombra de Zaratustra, apesar desta, nas palavras de Nietzsche pela fala de Zaratustra, ser um “espírito livre e vagabundo” (Za IV A Sombra) e de ela própria se dizer um “Andarilho”. Mas, como refere Ernani Chaves, um Andarilho que reflecte cansaço e nostalgia, ao contrário do Andarilho de *Humano, Demasiado Humano* e da caracterização de Zaratustra como Andarilho (Cf. CHAVES, 2009: 74). Quando fazemos esta aproximação, para além de termos em conta as especificidades da sombra que acabámos

de mencionar, referimo-nos também ao facto de que tal como Block, também a Sombra de Zaratustra pergunta e procura por uma “casa” que não deixa de ser uma “casa” metafísica – “‘Onde está a minha casa?’ É o que pergunto e procuro, é o que procurei e não encontrei. Ó eterno ‘em toda a parte’, ó eterno ‘em parte nenhuma’, ó eterno – em vão!’” (Za IV A Sombra). Digamos, pois, que não sendo Block um espírito livre ao jeito da Sombra de Zaratustra, reflecte idênticos desejos e anseios, o que lhe traz idêntica sensação de horror e de desorientação, como podemos observar quando ele é confrontado com a possibilidade da não existência de Deus – “Então a vida é um terror sem sentido” (BERGMAN 1957, 00:21:29). Recordemos que já na parte final do diálogo de Zaratustra com a sua sombra, este refere que com a perda do fim, a Sombra perdeu também o caminho (Za IV A Sombra). Mas se encontrámos algumas afinidades entre Block e a Sombra de Zaratustra, encontramos também semelhanças entre o cavaleiro e a Sombra do Andarilho, precisamente, porque a falta de fé de Block, ao invés de ser uma libertação, é antes um fardo cujo peso lhe traz o vazio e o leva ao niilismo. Já anteriormente referimos que uma das representações da Sombra do Andarilho é “a carga do passado que converge e que se condensa no indivíduo” (LUPO, 2004: 103, trad. nossa) e é nesse sentido que fazemos a comparação da mesma com Block. A dualidade de sentimentos paradoxais que detectámos no cruzado chega a ser insinuada no filme quando este, em conversa com Mia (Bibi Andersson), declara que está com uma companhia chata, esclarecendo de seguida, que essa companhia é ele mesmo (BERGMAN 1957, 00:50:21 até 00:50:28). Quase poderíamos dizer que se trata do cavaleiro (o céptico) e da sua sombra (o que busca o conhecimento – a verdade).

Se o niilismo em Block resulta de um misto de sentimentos ambíguos que não excluem a concepção de um alvo último, em Jöns, há uma libertação expressa em relação à crença metafísica, o que nos leva a considerá-lo um espírito livre nietzschiano. No entanto, também Jöns apresenta um desconforto com o vazio pois, embora se mostre irónico relativamente à morte – “Aqui está o Jöns. Ele ri da morte...” (BERGMAN 1957, 00:25:11) –, quando a bruxa (Maud Hansson) está a morrer na fogueira, Jöns questiona sobre quem irá olhar por ela – “Os anjos? Deus? Satã? vazio?” (BERGMAN 1957, 01:17:39 até 01:17:45) – e detém-se na palavra “vazio” dizendo que a mente da jovem está nesse momento a descobrir o vazio (trazido pela morte). Jöns remata a conversa afirmando que nós somos sem solução e que também nós vemos o que a criança na fogueira vê – o vazio – e que o terror dela é o nosso terror (BERGMAN 1957, 01:17:46 até 01:18:04). É neste sentido que se manifesta o niilismo do escudeiro Jöns que contrasta

com o niilismo de Block que se recusa a reconhecer o vazio, embora sofra com a possibilidade dele. Se identificámos em Block algumas características da Sombra do Andarilho, relativamente às cargas do passado, em Jöns, encontramos atributos típicos do próprio Andarilho. Por um lado, o ateísmo de Jöns que é evidente ao longo de todo o filme e que se manifesta por meio de um desdém contido nas suas palavras e na forma como as entoa quando se refere a Deus ou a algo com ele relacionado – “Até as histórias fantasmas sobre Deus o Pai... Jesus Cristo e o Fantasma sagrado” (BERGMAN 1957, 00:42:34) –, é também algo que o Andarilho demonstra: “Por Deus e tudo o mais em que não creio” (HH II AS, 1º diálogo). Por outro lado, o desconforto com o vazio que referimos umas linhas acima e todas as questões colocadas por Jöns no momento da morte da bruxa, também se podem equiparar às inquietações do Andarilho: “Algumas centenas de questões me oprimem a alma” (HH II AS, 1º diálogo). Não esqueçamos que o próprio Andarilho reconhece que ama a sombra como a luz, ou seja, também ele busca uma verdade, o que aplicado a Jöns, se espelha nas perguntas que ele faz acerca do destino da bruxa e do de todos nós, e no seu terror por não obter respostas. Como Lupo refere, “*O Andarilho e a sua Sombra* representa o momento de confronto e de luta entre as sombras platónicas e o seu oposto, as sombras nietzschianas, as sombras antiplatónicas” (LUPO, 2004: 104, trad. nossa). Digamos que no caso da Sombra do Andarilho/Block, encontramos as sombras platónicas/cristãs, e no caso do Andarilho/Jöns, encontramos as sombras que povoam a sua mente, apesar de ele ser um ateu declarado.

O silêncio que encontrámos na cena de abertura, volta a repetir-se em cenas posteriores chegando a ser realçado numa das falas: “Não há um barulho” (BERGMAN 1957, 01:10:57) e, tal como o agoirento piar de uma coruja que se ouve insistentemente numa das cenas (BERGMAN 1957, 01:18:58 até 01:19:57), pressagia a morte, tema ubíquo no filme que traz consigo o medo e que é encarado à luz das ideias do cristianismo vigorantes em plena Idade Média. Ao retratar a “dança da morte”, ao jeito de uma história, num mural de uma igreja (BERGMAN 1957, 00:16:51), um pintor (Gunnar Olsson) manifesta que o faz com o intuito de lembrar as pessoas da morte e, com isso, assustá-las, o que as levará a caírem nos braços dos padres e as deixará nervosas, como constata Jöns. Detalhes da peste que assola a região, estão pintados no fresco e são explanados ao escudeiro pela voz do pintor que com um certo ar acintoso, pergunta se também o assustou esclarecendo ainda que para as pessoas, a praga é uma punição de Deus (BERGMAN 1957, 00:18:25) e que grupos de pessoas vagueiam pela terra, chicoteando-se uns aos outros, para agradar ao Senhor. Não podemos deixar de abordar aqui, ainda que de forma

sucinta, a questão da origem da punição e da culpa que por sua vez a promove, como Nietzsche a expôs na sua obra sobre a genealogia da moral, para percebermos como ambas são influências do cristianismo. Iniciemos pela primeira dissertação desse mesmo livro, onde o filósofo começa por fazer uma distinção entre “bom” e “mau”, sem antes deixar de criticar os psicólogos ingleses e a sua tentativa falhada (GM I 3) de fazerem uma genealogia da moral. Para Nietzsche, estes conceitos corresponderiam originalmente a “espiritualmente nobre/aristocrático” no caso do “bom” [*gut*] e, considerando que etimologicamente (em alemão) “mau” [*schlecht*] é idêntico a “simples” [*schlicht*], homem simples, plebeu no que respeita a “mau”, mas sem lhe atribuir, neste caso, um sentido depreciativo e, somente, por oposição ao nobre (GM I 4), portanto, num sentido extramoral. São os sacerdotes que também fazem parte de uma casta superior, a par com a aristocracia, que passando a dar uma conotação diferente a estes conceitos – “puro” e “impuro” –, provocam uma reavaliação dos seus valores. Com a interiorização destas noções de pureza e de impureza, a aristocracia sacerdotal cria “hábitos hostis à acção [...] cujas sequelas parecem ser a debilidade intestinal e a neurastenia” (GM I 6) e, na tentativa de alcançar a cura para os seus males, induz o homem a actuar com base na razão (consciência) e a deixar de obedecer aos seus instintos (inconsciente). Mas, desta forma, aquilo que deveria operar como remédio para a “doença” dos sacerdotes, torna-se, pelo contrário, um veneno (GM I 6) e os “venenos” inventados pelos “doentes”, Nietzsche qualificou de “sombrios”: “Foram os doentes e os moribundos que desprezaram o corpo e a terra, que inventaram o céu e as gotas de sangue redentoras; mas até esses venenos doces e sombrios foi ainda ao corpo e à terra que os foram buscar!” (Za I Dos Visionários do Além). O homem ressentido desta castração dos seus instintos e reage, mas na sua impotência para uma luta física, enceta uma luta espiritual que Nietzsche designou por “revolta dos escravos” (GM I 7), invertendo os valores que passaram então a ter um sentido moral. O “bom” passou a ser, já não o “mau”, mas o “malvado” [*böse*] enquanto que o “mau” passou a ser o “bom”, adquirindo o “malvado” um significado pejorativo. Neste contexto, o sofrimento do homem ressentido foi interiorizado gerando sentimentos como a inveja, o ódio e a vingança – origem da má consciência¹⁰⁰ – que resultaram na seguinte realidade, descrita por Nietzsche e que transcrevemos: “os miseráveis somente são os bons, apenas os pobres, impotentes, baixos são bons, os sofredores, necessitados, feios, doentes são os únicos beatos, os únicos abençoados, unicamente para eles há bem-

¹⁰⁰ “A hostilidade, a crueldade, o prazer na perseguição, no assalto, na mudança, na destruição – tudo isso voltando-se contra os possuidores de tais instintos: esta é a origem da má consciência” (GM II 16).

aventurança – mas vocês, nobres e poderosos, vocês serão por toda a eternidade os maus, os cruéis, os lascivos, os insaciáveis, os ímpios, serão também eternamente os desventurados, malditos e danados!...” (GM I 7) – os homens de raça nobre/os fortes, porque “escolheram”¹⁰¹ ser “malvados”, passaram também a ser culpados, enquanto que os homens miseráveis, sofredores, domesticados/fracos – “homens mansos” – passaram a ser os “bons” sendo igualmente os aspirantes ao reino de Deus.

Mas retomemos o filme, para vermos como a relação culpa/castigo é retratada culminando na morte como punição e como esta relação está próxima do pensamento de Nietzsche. Os sentimentos gerados pelo ressentimento são perceptíveis também no ecrã aparecendo disseminados pelos representantes do cristianismo que agindo de acordo com esses mesmos sentimentos, procuram culpados sobre os quais possam aplicar o castigo – “Isso mesmo, minha ovelha! Alguém deve ser culpado: mas você mesma é esse alguém – somente você é culpada de si!” (GM III 15). Vejamos o caso da rapariga/bruxa que é acusada/culpada de ter tido contacto carnal com o diabo (BERGMAN 1957, 00:25:57) e de ser ela a causa da praga. Os verdugos encontram nesta acusação a justificação para o castigo de que a rapariga é alvo – a morte na fogueira. O castigo surge, tal como Nietzsche expôs, como algo de que o culpado é merecedor/devedor. Mais uma vez, recorrendo à origem das palavras, encontramos o mesmo étimo nos termos alemães que significam “culpa” [*Schuld*] e “dívida” [*Schuld*] (GM II 4). Embora “dívida” tenha originalmente uma conotação material, com a inversão de valores, esse sentido material converteu-se num sentido moral e passou a estar associado ao castigo. Dessa forma, o prazer dos credores, obtido pela prática da crueldade contida no castigo, funciona como um pagamento da dívida, por parte do culpado/devedor e permite ao “credor participar de um *direito dos senhores*” (GM II 5).

A expressão destas ideias volta a ser exibida na procissão que concretizando aquilo que já tínhamos visto retratado no fresco da igreja, entra no povoado, por meio de sucessivos movimentos de câmara frontais (BERGMAN 1957, 00:37:09 até 00:37:50) que quase nos fazem sentir como se estivéssemos nós próprios a viver aquela realidade. Frades entonando cânticos austeros e penduleando turíbulos fumarentos, surgem acompanhados de outros frades que trazem caveiras nas mãos ou carregam madeiros (um deles com a imagem de Cristo) e de carrascos que infligem chibatadas numa série de mártires que gritam e soltam lamentos de dor. Alternados com estas imagens, movimentos

¹⁰¹ “[...] a crença no livre arbítrio permite aos fracos julgar os fortes como responsáveis pelas suas acções, e, portanto, de lhes imputar a culpa por elas” (STELLINO, no prelo).

de câmara laterais informam-nos sobre a devoção do povo que se ajoelha, consecutivamente, de mãos unidas como na oração, apesar do flagelo a que assiste. “Deus está-nos punindo. Devemos todos perecer pela peste negra” (BERGMAN 1957, 00:39:18), proclama o monge (Anders Ek) que parece ter um papel dominante naquela cena e que prossegue com uma série de profecias mortais destinadas à plateia que o escuta. O seu semblante denuncia um certo prazer com a má sorte que vaticina àqueles fiéis – novamente o prazer proporcionado pelo mal (dos culpados), como pagamento da dívida – “Estão condenados! Condenados! Condenados! Condenados!” (BERGMAN 1957, 00:40:54). Os planos que se seguem (Fig. 28 e 29) a estes esconjuros, são filmados em *plongée* evidenciando a pequenez e a fraqueza do ser terreno face ao poder divino. A morte é ainda realçada como o castigo devido, pelos pecados cometidos, nos casos do director da companhia de teatro, Skat (Erik Strandmark) (BERGMAN 1957, 01:09:52), por ter seduzido a mulher do ferreiro Plog (Åke Fridell), e de Raval (Bertil Anderberg) (BERGMAN 1957, 01:21:40), o ladrão e assassino que em tempos tinha persuadido Block a ir até à Terra Santa.



Fig. 28 – (BERGMAN 1957, 00:41:04).

Fig. 29 – (BERGMAN 1957, 00:41:40).

Embora o pavor da morte seja transversal a todo o filme, nota-se também que apesar disso, há uma atitude de aceitação e de reverência perante o Senhor, o qual esperam que fique agradado com os castigos que se praticam e com as maldições que se proferem. Este comportamento é visível durante o préstito que não deixa de ser também um palco de tortura, e na taberna, onde o populacho exprime o seu terror pelo dia do julgamento final que espera para breve (BERGMAN 1957, 00:43:28 até 00:44:36), mas ao mesmo tempo, demonstra uma certa eupatia e fé, fazendo o sinal da cruz, como que esperando que a expiação que o aguarda lhe traga a redenção. Voltando às dissertações de Nietzsche

sobre a genealogia da moral, encontramos no seu terceiro ensaio, algo que nos permite entender esta dualidade de sentimentos e que se trata do encontro de um sentido para o sofrimento. É claro que pelos motivos já expostos, não podemos dissociar o julgamento final da culpa. Ora foi precisamente por intermédio da culpa que o sacerdote ascético, apesar de não ter alcançado a cura para o “animal doente”¹⁰², encontrou uma razão para o seu sofrimento e com isso, mudou a direcção do seu ressentimento (GM III 15) domesticando-o e tornando-o inofensivo (GM III 16). Ao colocar “todo o sofrimento sob a perspectiva de culpa”, o homem estava salvo (GM III 28). Por esse motivo, o homem, não só se conforma com o seu sofrimento, como ainda almeja a ele: “mais dor! mais dor!” (GM III 20), ao mesmo tempo que reverencia o Senhor como se lhe oferecesse essa mesma dor como um pagamento para a obtenção da salvação. Bergman, numa entrevista a Sima e no contexto do filme que estamos a analisar, parece comungar da mesma ideia quando afirma: “Para o crente fanático, o sofrimento físico e espiritual não vem ao caso, comparado com a salvação” (BJÖKMAN, MANNS e SIMA, 1973: 117, trad. nossa).

Terminamos a análise deste filme com a personificação da dança da morte pelos convidados do “mestre Morte” que seguem, com o mesmo, para as terras da escuridão (Fig. 30). Momentos antes, no castelo do cavaleiro Block, voltamos a escutar o texto de abertura do sétimo selo do livro *Apocalipse*, seguido das profecias nele atribuídas aos três primeiros anjos, lembrando-nos do nosso castigo final – a morte (as pancadas na porta, enquanto Karin (Inga Landgré) lê a escritura, avisam os presentes sobre a sua chegada) – e apresentando-o sob a forma terrífica, por meio da qual, se nos abre a possibilidade de expiação dos nossos pecados. A consciência de culpa – má consciência – volta a ser evidenciada, pois os condenados esforçam-se por salientar as suas virtudes perante a Morte esperando que as mesmas sirvam para atenuar os seus castigos. O apelo ao nosso sentimento de compaixão é desencadeado a partir do momento em que Block roga: “Oh, Deus, tenha piedade de nós!” (BERGMAN 1957, 01:33:06). As preces que se seguem oferecem-nos uma configuração sublime de todo aquele cenário de sofrimento e medo e levam-nos à experiência apolínea abordada no capítulo anterior. Tal como Nietzsche escreveu acerca da compaixão que nos invade na primeira cena do terceiro acto da ópera *Tristão e Isolda* de Wagner, assim como o pensamento e a palavra nos salvam do “querer inconsciente” (NT 21), a compaixão pelo “sofrimento primordial do mundo, como imagem simbólica do mito [*Gleichnissbild des Mythos*]” (NT 21, trad. mod.), ou seja, no

¹⁰² “Pois o homem é mais doente, inseguro, inconstante, indeterminado que qualquer outro animal, não há dúvida – ele é o animal doente” (GM III 13).

filme, a compaixão pela dor em forma de prece dirigida a Deus, uma ilusão, portanto, resgata-nos da experiência dionisiaca e conduz-nos à experiência apolínea de subjectividade.



Fig. 30 – (BERGMAN 1957, 01:35:21).

Pelo contrário, quando Jof (Nils Poppe), no final do filme, descreve a Mia a visão que tem ao amanhecer, com o progredir da descrição, aqueles que no início eram Plog, Lisa, Block, Raval, Jöns e Skat, de mãos dadas com a Morte e que em longa linha, seguiam para as “terras da escuridão”, passaram a ser a própria morte todos eles, deixando de ser o ferreiro e a sua mulher, o cavaleiro, o ladrão, o escudeiro, e o director da companhia de teatro, no momento em que a morte os dissolveu na sua dança solene, embriagando Jof e embriagando-nos. A dança da morte em *O Sétimo Selo* desempenha o mesmo papel que a música em *Tristão e Isolda*, ou seja, é a “autêntica ideia do mundo” (NT 21). Em vez de uma identificação com os seus sofrimentos particulares, na forma que cada um lhes deu (clamores, súplicas, orações), passamos a identificarmo-nos com o mundo – experiência dionisiaca – através do grupo dançante/morte, onde as formas se encontram já completamente diluídas.

Resta-nos, por fim, fazer uma analogia entre aqueles que escaparam à morte (casal da trupe de teatro e o seu filho de pouco mais de um ano) e a criança da terceira metamorfose do espírito (Za I Das Três Metamorfoses). Se a criança é “inocência e esquecimento”, “um sagrado dizer-sim”, um “sim ao jogo da criação” e simboliza os espíritos que por terem a capacidade de criar novos valores, têm a possibilidade de ultrapassar o niilismo, também a inocência e a pureza que esta família transparece e que é simbolizada pelo pequeno Mikael (Tommy Karlsson), a convertem na imagem dos que se superam e atingem o “grande meio-dia” (Za I Da Virtude que dá 3). O facto de serem os únicos a salvarem-se da morte, reforça esta ideia tendo essa salvação um sentido

simbólico de afirmação da vida, não obstante os seus nomes simbolizarem os mitos do cristianismo José e Maria¹⁰³. Foi a intuição de Jof, que os levou a destacarem-se dos outros viajantes durante a jornada pela floresta e, após terem sobrevivido a uma aterradora tormenta/passagem da morte¹⁰⁴ – “O anjo da morte está passando correndo... e ele é bem grande” (BERGMAN 1957, 01:26:10) –, a encontrarem a “serenidade”¹⁰⁵ na manhã do dia seguinte, reflectida num céu limpo, no chilreio dos pássaros (BERGMAN 1957, 01:34:16 até 01:34:50) e nas gargalhadas da criança¹⁰⁶ (BERGMAN 1957, 01:34:54), o que nos revela também, metaforicamente, a sua ultrapassagem do niilismo. Além de todos estes indicadores que convergem para a ideia que acabámos de formular, há ainda a referir um dado essencial na redenção desta família “sobrevivente ao niilismo” que é o do facto de serem artistas e disso os levar a criar um mundo de fantasia, descomplicado, que lhes concede a ingenuidade necessária para enfrentarem os medos decorrentes do seu desconhecimento acerca do mundo e de lhes permitir viverem momentos de felicidade contagiante, mesmo quando a sua arte os confronta com a morte – “Faz o papel da morte? Amedrontando pessoas decentes” (BERGMAN 1957, 00:15:04). A afirmação de Mia, “Oh que óptimo” (BERGMAN 1957, 00:54:24), relativamente à eterna repetição, como sugerem as frases que se seguem do cavaleiro: “Por pouco tempo” (BERGMAN 1957, 00:54:26) e dela: “Não, sempre. Um dia é como outro” (BERGMAN 1957, 00:54:30), é a confirmação do seu amor pela vida tal como ela é e ilustra o pensamento de Nietzsche no aforismo “O Peso mais pesado” de *A Gaia Ciência* – “[...] seria necessário amar a vida e amar a ti mesmo para *não desejar mais outra coisa* que essa suprema e eterna confirmação, esse eterno e supremo selo!” (GC 341). A circularidade do filme com a leitura da abertura do sétimo selo do *Apocalipse* no início e na conclusão, dá-nos também a ideia de um retorno ininterrupto/“eterna ampulheta” (GC 341), para além de espelhar a sensação claustrofóbica e angustiante causada pelo nosso desconhecimento acerca do mundo e pelo facto de sabermos que não há escapatória ao nosso destino – a morte – “Ninguém escapa de mim” (BERGMAN 1957, 01:23:43).

¹⁰³ “IB: [...] Naturalmente, eles são José e Maria, é tão simples quanto isso” (BJÖKMAN, MANNS e SIMA, 1973: 116, trad. nossa).

¹⁰⁴ Bergman estetiza o horror desta cena (BERGMAN 1957, 01:25:23 até 01:26:15), por meio de uma música sinistra e do som tenebroso do vento, conjugados com imagens duma atmosfera tumultuosa e soturna. A própria carroça em que a família de actores se desloca, faz lembrar a “carruagem fantasma” do filme de Sjöström, referido no primeiro capítulo desta tese.

¹⁰⁵ Colocámos este vocábulo entre aspas pretendendo fazer uma analogia com o conceito de “serenidade” referido na nota 14.

¹⁰⁶ Relembramos o riso de Zaratustra no prefácio de *O Nascimento da Tragédia*, referido na página 48.

3. *Da Vida das Marionetes* [*Aus dem Leben der Marionetten*] (1980)

O filme *Da Vida das Marionetes* [*Aus dem Leben der Marionetten*] foi realizado por Bergman para a televisão alemã em 1980, durante o seu exílio fiscal, e apresentado posteriormente fora da Alemanha como filme de cinema sendo o único filme do realizador falado em língua alemã (BERGMAN, 2001: 214). O filme centra-se na relação do casal Egermann, Peter (Robert Atzorn) e Katarina (Christine Buchegger), mostrando-nos as suas dificuldades de comunicação e fazendo-nos imergir, à medida que a narrativa avança, no seu universo mental, onde o sonho marca uma forte presença na análise psicológica que nos é oferecida. Estas duas personagens tinham já aparecido em cena no primeiro episódio da mini-série *Cenas de um Casamento* [*Scener ur ett äktenskap*] de 1973, onde tinham sido protagonizadas por Bibi Anderson e Jan Malmsjö e onde apresentavam uma relação conjugal profundamente agressiva, quase violenta, que Bergman retomou e aprofundou neste filme.

Profissionalmente, Peter e Katarina são bastante bem sucedidos, ela com uma carreira no mundo da moda e ele como um homem de negócios e, segundo o professor de psiquiatria Mogens Jensen (Martin Benrath), suposto amigo da família e médico de Peter, este leva uma vida confortável, embora um pouco modesta, tem um grande círculo de amigos e vive com Katarina um casamento feliz.

A estrutura narrativa do filme é bastante peculiar começando com o assassinato da prostituta Katarina Krafft (Rita Russek), cujo diminutivo é Ka, por Peter que imediatamente a seguir comete um acto de necrofilia com o cadáver da vítima, e terminando com Peter internado num hospital psiquiátrico. Entre estes dois momentos, decorre a restante acção que se desenrola retrospectivamente ou prospectivamente ao dia do crime, através de *flashbacks* narrativos numa tentativa de compreensão das motivações que levaram Peter a cometer o delito. Bergman distingue os *flashbacks* dos momentos presentes em que Ka morre e em que Peter está internado no hospício filmando os primeiros a preto e branco e os segundos a cores.

Antes de começarmos a análise do filme, citemos um fragmento póstumo de Nietzsche onde este prognostica aquilo que irá passar-se na Europa nos dois séculos, para ele, vindouros: “O que conto é a história dos próximos dois séculos. Descrevo o que está por vir, o que já não poderá vir de outra maneira: o advento do niilismo. Esta história já se pode contar agora: pois é a própria necessidade que o exige. Este futuro fala já em cem sinais, este destino anuncia-se em todos os lugares; para esta música do futuro já estão

aguçados todos os ouvidos. Toda a nossa cultura europeia se move há muito tempo numa torturante tensão que cresce de década em década, como levando a uma catástrofe: inquieta, violenta, precipitada: como um fluxo que quer o fim, que não retorna mais, que teme retornar” (FP 11[411] 2, Novembro 1887 – Março 1888). Se citámos este pensamento de Nietzsche é porque este filme, ao retratar a classe média alta da sociedade alemã da segunda metade do século XX, é um exemplo da cultura europeia a que Nietzsche se referia, para além de reflectir a “torturante tensão” de que o filósofo nos fala e desse reflexo culminar em práticas ilustrativas da “catástrofe” por ele predita. Vejamos seguidamente como o niilismo está presente na vida das personagens e como, na falta da sua superação – criação de novos valores –, eles se afundam no vício – “Médicos, amantes... pílulas, drogas... álcool...” (BERGMAN, 1980: 00:50:04) –, na violência verbal – (BERGMAN, 1980: 01:10:24 até 01:11:48) e na violência física – “A minha vontade de matar outro ser humano me apavora” (BERGMAN, 1980: 00:07:27).

Da conversa/consulta que Peter teve com o psiquiatra catorze dias antes do crime, destacamos a ideia de “jogo” por ele expressa (BERGMAN, 1980: 00:10:58) que diz respeito à forma como ele encara a concretização de desejos perversos de um parceiro conjugal em relação ao outro e vice-versa – “Humilhar, desafiar e ameaçar o outro. Cuspimos na cara, agarramos o braço um do outro, brigamos, gritamos. Até se derrama sangue. Um de nós triunfa, o outro é destruído...” (BERGMAN, 1980: 00:10:37 até 00:10:47). Também Katarina, na conversa com a sua sogra, três semanas após a catástrofe, reconhece que a realidade das vidas dela e do marido foi um jogo (BERGMAN, 1980: 01:19:14). Estas ideias de “jogo” vão ao encontro da ideia de “jogos” que está contida no § 125 de *A Gaia Ciência*, no sentido de que tal como no aforismo em questão, não se trata de jogos lúdicos, mas sim de jogos que pressupõem até uma ideia de sacrifício – recordemos que ao conceito de “jogo”, Nietzsche associou também o de “expição”¹⁰⁷ – além de também conterem um certo sentido de autodesafio, o que nos aproxima da ideia subsequente no mesmo aforismo: “*Não seremos forçados a nos tornarmos nós próprios deuses...?*” (GC 125), como se esses “jogos” arbitrários fossem o resultado de uma autodeificação. A necessidade deste tipo de “jogos” na relação do casal, indica, por sua vez, a existência de uma desorientação por parte dos seus elementos. É também neste diálogo que são dadas algumas coordenadas que nos permitem identificar causas possíveis para essa desorientação. Por um lado, o psiquiatra informa-nos que Peter

¹⁰⁷ “*Que expiações, que jogos sagrados seremos forçados a inventar?*” (GC 125).

não acredita na existência da alma, revelando-nos Peter como um ateu. Por outro lado, Peter ao dizer que a palavra “infel” é uma palavra errada quando aplicada a ele ou a Katarina, relativamente às traições conjugais que cometem, di-lo porque essa palavra tem uma conotação moral negativa e, no caso deles, havendo uma liberdade sexual mútua, não há falta moral, não podendo a traição ser, por isso, considerada uma infidelidade. Encontramos, assim, nas duas declarações, elementos típicos da modernidade que levam Peter à angústia (BERGMAN, 1980: 00:06:48) e à depressão como o psiquiatra lhe diagnostica (BERGMAN, 1980: 00:09:49) e Katarina à tristeza e desesperança como a mesma confia ao seu amigo Tim Mandelbaum (Walter Schmidinger) (BERGMAN, 1980: 00:45:51), mas que acima de tudo, levam ambos ao niilismo como a fala de Peter o assinala exprimindo o seu forte sentimento de vazio resultante da crise de valores que atravessa: “Esse tudo é nada” (BERGMAN, 1980: 00:11:17).

Outro elemento que vale a pena destacar como causa dos sentimentos referidos no parágrafo anterior é a vida que o casal leva, marcada pela abundância material e, usando a expressão bergmaniana, pelo “analfabetismo emocional” (BERGMAN, *apud* SINGER, 2011: 188, trad. nossa). Este tipo de vida tornou-se rotineira e entediante para Peter como se percebe na mesma conversa retrospectiva com o psiquiatra quando Peter dá sinais de se sentir sufocado pela rotina, ao descrever o hipotético homicídio de Katarina e referir que uma sensação de tranquilidade o invade explicitando, de seguida, a razão dessa sensação que é o facto de nesse momento do seu devaneio tudo estar distante: “o trabalho, a rotina, as vozes e os compromissos” (BERGMAN, 1980: 00:12:32). Ademais, durante uma insónia, cinco noites antes da catástrofe, em conversa com Katarina, Peter dá-nos sinais de viver uma profunda depressão – “Não estou feliz, nem infeliz. Aliás, que merda de mundo [...] Não há saída” (BERGMAN, 1980: 00:33:30 até 00:33:49) – resultante do *ennui* que domina a sua vida – “Um típico componente da ‘saciedade’... é que nos sentimos saciados de modo insuportável...” (BERGMAN, 1980: 00:34:09).

Exposta a realidade de Peter em termos psicológicos, passemos agora a uma leitura dos seus comportamentos fazendo uma analogia com a filosofia de Nietzsche. O tipo de vida que acabámos de descrever, é similar àquele que para Nietzsche encerra o grande perigo do homem europeu: o niilismo – “o que é hoje o niilismo, se não isto?” (GM I 12) e se toda a disposição de Peter nos poderia induzir a compará-lo com o último homem, o facto de ele, para além da frase já citada em que refere não estar feliz nem infeliz, também ter declarado ao psiquiatra que está infeliz (BERGMAN, 1980: 00:08:51), afasta-nos dessa ideia. O último homem é aquele que pensa que “inventou a

felicidade”¹⁰⁸, apesar de viver uma realidade trivial e invariável, como a que Peter denota viver. O último homem é aquele que “não quer”, conforme já tivemos oportunidade de referir, e Peter “quer”, Peter não se acomoda no papel de último homem. O “querer” de Peter é um “querer” que na ausência de lei moral, o coloca perante a árdua tarefa de decidir por ele próprio sobre o que é o bem e o que é o mal ficando as suas decisões à mercê do seu livre-arbítrio. Peter, tal como a Sombra de Zaratustra, ressent-se da falta de uma meta e envereda por um caminho idêntico ao que se nos apresenta como um perigo típico do homem superior e que é mencionado pela Sombra de Zaratustra quando esta diz a Zaratustra que para se dar coragem, entredizia a frase “Nada é verdadeiro, tudo é permitido” (Za IV A Sombra). Esta frase nietzschiana, não deve ser interpretada sem se olhar ao contexto em que a mesma se insere, como alguns fizeram tendo por isso, associado esta ideia ao Super-Homem nietzschiano (Cf. STELLINO, 2015: 145-152), o que é um erro, como o mostram as palavras de Stellino, “[...] seria um erro confundir a posição moral de Nietzsche ou com um amoralismo bruto ou com uma espécie de relativismo forte segundo o qual, não havendo verdade moral, todas as perspectivas avaliativas e, portanto, todos os tipos de comportamento (moral ou amoral) são igualmente válidos e justificados” (STELLINO, 2015: 226, trad. nossa).

Numa carta que escreveu ao professor Jensen, mas que nunca lhe enviou, Peter descreveu um sonho dentro de um seu sonho que definiu como uma experiência que lhe pareceu “mais real e horrível... que a realidade banal e quotidiana” (BERGMAN, 1980: 00:59:48), mas que classificou de muito sensual. O sonho dentro do sonho, apresentar-se-nos-ia, no início, como um sonho agradável se não fossem as inquietantes imagens sonoras introduzidas durante o seu relato (primeiro o som de volume progressivo do tique-taque de um relógio e depois notas agudas de efeito angustiante) e a excessiva e dramática luminosidade que invadia o espaço. Peter disse experienciar um completo contentamento, mas paradoxalmente, deparou-se com bloqueios ditados pelo seu inconsciente, como o facto de não conseguir falar, indicadores da profunda angústia que tinha interiorizada. Aquilo que parece ser uma procura de cariz erótico, é a metáfora para a sua procura existencial, é a metáfora para a sua procura pela verdade acerca da vida e da morte – “Se você é a morte... então eu a saúdo, querida morte. Se você é a vida... então eu a saúdo, querida vida” (BERGMAN, 1980: 01:02:04 até 01:02:16) – e neste sentido, volta a haver uma clara semelhança com a Sombra de Zaratustra que também procurou a verdade

¹⁰⁸ “‘Inventámos a felicidade’, dizem os últimos homens, piscando os olhos” (Za I O Prólogo de Zaratustra 5).

seguindo Zaratustra¹⁰⁹. E tal como a Sombra de Zaratustra – “Que me ficou? Um coração cansado” (Za IV A Sombra) –, Peter estava cansado – “Eu estou cansado” (BERGMAN, 1980: 00:00:23) –, como confidenciou à prostituta na cena de abertura do filme que é reproduzida perto do final – “Estou cansado” (BERGMAN, 1980: 01:32:50).



Fig. 31 – (BERGMAN 1980, 01:01:04).

Fig. 32 – (BERGMAN 1980, 00:13:40).

O espaço retratado no sonho é também topologicamente revelador, na medida em que para além de estar banhado por uma luz branca intensa¹¹⁰, quase irreal (Fig. 31), tal como no sonho descrito na consulta com o psiquiatra (Fig. 32), e de tudo estar opressivamente silencioso, foi descrito por Peter da seguinte forma: “Estou num quarto fechado, sem janelas ou portas..., mas também sem tecto ou paredes. Talvez eu esteja trancado numa esfera ou numa elipse” (BERGMAN, 1980: 01:02:21 até 01:02:30). A visão deste ambiente obcecante, claustrofóbico e altamente perturbador reflecte o estado de sufoco psicológico em que Peter se encontrava, o qual já foi anteriormente identificado na citação que fizemos, de uma sua fala na conversa nocturna com Katarina, e que ele voltou a expressar a Ka, num momento que antecede o homicídio: “Não há saída” (BERGMAN, 1980: 01:29:08). A descrição espacial que citámos, leva-nos, novamente, a pensar na Sombra de Zaratustra quando a mesma profere: “Ó Terra, tornaste-te demasiado redonda para mim!” (Za IV A Sombra), pois a circularidade espacial que ambas as citações evidenciam, deixa transparecer a sensação de aprisionamento que tanto Peter como a Sombra de Zaratustra experienciaram nas suas infindáveis e frustradas buscas. Note-se ainda que também o espaço onde Peter se encontrava nos momentos que antecederam o crime, metaforiza este seu estado psicológico, por meio de corredores

¹⁰⁹ “De facto, a sombra seguiu Zaratustra na sua busca pela verdade, como ela própria reconhece” (STELLINO, 2015: 170, trad. nossa).

¹¹⁰ Numa entrevista a Björkman, Bergman fala sobre o significado que a luz intensa tem para ele: “IB [...] A luz do sol dá-me claustrofobia. Os meus pesadelos foram sempre inundados pela luz do sol” (BJÖRKMAN, MANNS e SIMA, 1973: 78, trad. nossa).

labirínticos, de portas trancadas e de ausência de janelas, para além de estar inundado por uma claridade ofuscante que conjuntamente com um calor excessivo, desnor-teou Peter.

Mas a comparação entre Peter e a Sombra de Zaratustra fica ainda mais consistente se tomarmos em atenção a parte do sonho em que Peter pareceu consciente dos riscos que o vaguear sem rumo que praticava, lhe podia trazer: “Disse para mim mesmo, em voz baixa, que eu não deveria ter medo... que era muito perigoso ficar com medo... entrar em pânico, tentar achar uma saída...” (BERGMAN, 1980: 01:03:03 até 01:03:12). O perigo que Peter identificou, o perigo de “tentar achar uma saída”, é o mesmo perigo que corre o homem superior, ou seja, o perigo de adoptar um comportamento de acordo com a já citada máxima “Nada é verdadeiro, tudo é permitido” que é, no fundo, o que lhe aconteceu quando apesar dos seus esforços para “[...] continuar calmo... sem medo... controlado e previsível” (BERGMAN, 1980: 01:04:10 até 01:04:15), foi vencido por metafóricos bloqueios em relação a Katarina, como se esta fosse a verdade (impenetrável) que ele procurava, que o levaram à desorientação e ao descontro-le – “Deu tudo errado” (BERGMAN, 1980: 01:04:20), acabando por matá-la “de um modo cruel e pavoroso”, o que é estetizado por Bergman por meio de novas imagens sonoras lancinantes que agora são mais prolongadas e intensificadas que as que se ouviam no início da descrição do sonho. A desorientação de Peter voltou a ser mostrada quando ele, já acordado, questionou se estava realmente vivo ou se aquele sonho foi o único momento fugaz da vida que teve (BERGMAN, 1980: 01:06:47 até 01:06:55) e é indício da desorientação que viria a ocorrer dias depois no prostíbulo e que por sua vez, levaria Peter a encontrar na morte de Ka uma saída para a sua angústia¹¹¹.

Embora, como temos vindo a referir, devido à sua disposição psicológica, Peter tenha características do espírito livre nietzschiano, mais especificamente da Sombra de Zaratustra, encontramos-lo mais enquadrado no tipo das personagens dostoievskianas (Raskolnikov¹¹², Ivan Karamazov¹¹³ ou Kirillov¹¹⁴) pois, se considerarmos a referida frase “Nada é verdadeiro, tudo é permitido”, verificamos que a mesma é proferida pela Sombra de Zaratustra, no sentido de apontar precisamente para o risco que corre aquele que procura o conhecimento¹¹⁵, não estando a prescrever a ideia, enquanto que as

¹¹¹ “[...] Peter tenta fugir, descobrindo que todas as saídas estão cerradas e que é finalmente ali, que encontrará, na morte, a única saída para a sua insuportável sufocação” (ANDRADE *et al.*, 2008: 209).

¹¹² Personagem de *Crime e Castigo* (DOSTOIEVSKI, 2009).

¹¹³ Personagem de *Os Irmãos Karamazov* (DOSTOIEVSKI, 2012).

¹¹⁴ Personagem de *Os Demónios* (DOSTOIEVSKI, 2010).

¹¹⁵ “[...] para este buscador de conhecimento, o perigo reside em retornar ao ponto de partida (transformando, por exemplo, a negação da verdade numa nova e fanática crença: ‘nada é verdade, tudo é

personagens dostoiévskianas referidas, actuam de acordo com essa mesma ideia, tal como Peter fez para combater a desorientação consequente da falta de valores morais e do seu ateísmo. Peter é, portanto, paradigmático da ideia “se Deus não existe, tudo é permitido” que se equipara à ideia dostoiévskiana “[...] se eliminarmos da humanidade a fé na sua imortalidade, de imediato se esgotará nela não apenas o amor, mas toda a força viva que permite continuar a vida no mundo. Mais do que isso: nada será já imoral, tudo será permitido, até a antropofagia” (DOSTOIEVSKI, 2012: 75). Este pensamento conduz-nos ao que apresentámos no primeiro ponto deste capítulo que é a ideia de substituição do Deus-Homem pelo Homem-Deus como uma consequência da morte de Deus.

A analogia com as personagens dostoiévskianas fica ainda mais consistente se atendermos ao facto de que Peter, além do homicídio cometido que o torna símil a Raskolnikov ou a Ivan Karamazov, o responsável intelectual do parricídio, tentou ainda o suicídio fazendo par, neste caso, com Kirillov. Embora no suicídio em Kirillov o autodesafio consciente que vai preencher o seu sentimento de Homem-Deus, seja mais evidente, chegando este a proclamar: “Sou obrigado a matar-me, porque o ponto mais alto do meu arbítrio é matar-me a mim próprio” (DOSTOIEVSKI, 2010: 549), na pretensão de suicídio de Peter, aparentemente decorrente da sua depressão nervosa, a premissa reguladora é a mesma: “se Deus não existe, tudo é permitido”, logo, tal como afirmou Kirillov, “Se Deus não existe, eu sou Deus” (DOSTOIEVSKI, 2010: 549).

Se no caso do parricídio de *Os Irmãos Karamazov*, encontramos um responsável intelectual – Ivan –, no homicídio de Ka, para além do assassino – Peter –, podemos apontar um responsável moral – Mogens –, pois quando Peter recorreu ao psiquiatra, dias antes do crime, expondo-lhe a sua angústia e o pavor que lhe causava a vontade que tinha de matar outro ser humano, confessando-lhe que desejava matar a sua própria mulher, este desvalorizou as perturbações de Peter questionando porque ele o procurara se não acreditava na existência da alma. Embora lhe tenha diagnosticado uma depressão, contrariamente ao pedido de Peter, não lhe prescreveu qualquer medicamento, apenas aconselhando uma caminhada, um café e umas doses de conhaque. Ao descrever o seu sonho recorrente no qual matava Katarina, Peter denotou uma certa ironia na reacção de Mogens que disse secamente que se ele quisesse o poderia internar e drogar até que perdesse a sua identidade: “Sem ego, sem medo. Fantástico, não é?” (BERGMAN, 1980: 00:06:45 até 00:14:47).

permitido’) ou em sucumbir à tentação de abraçar uma atitude niilista, segundo a qual a vida não tem sentido e tudo é em vão” (STELLINO, 2015: 172, trad. nossa).

A responsabilidade moral de Mogens é interiorizada por Peter que o demonstra ao chamá-lo ao local do crime e ao confessar-se a ele em primeira mão. Foi como se Peter lhe quisesse mostrar o resultado da sua indiferença em relação aos seus desejos facínoras, ou mesmo, como se sentisse que o médico, de certa forma, era seu cúmplice, já que este viu o que se estava a passar, mas nada fez, deixando-o continuar como estava, devido a pretensões de se relacionar sexualmente com Katarina. O menosprezo de Mogens, foi a justificação moral de Peter para o crime. O médico também actua como moralmente responsável, tanto na entrevista inicial ao chefe do inquérito, mostrando-se chocado com o ocorrido e mentindo à pergunta deste sobre se os elementos do casal já se tinham consultado com ele: “Não foi nada grave. Nada que Valium não resolvesse” (BERGMAN, 1980: 00:06:07), como na avaliação preliminar que fez perto do final do filme, a qual, tal como refere Irving Singer¹¹⁶, nos soa a falso. O próprio Bergman o disse, ao expressar o seu propósito, em relação ao parecer no qual o médico diagnostica uma homossexualidade latente em Peter, como motivo para a sua perturbação mental: “Também ofereço um vislumbre desta explicação na análise final feita pelo médico, mas toda a análise é um embuste consciente: uma codificação cínica de um drama sangrento em termos psiquiátricos escorregadios” (BERGMAN, 2001: 214, trad. mod.). O cineasta deixou ainda transparecer essa ideia na cena da gravação do parecer médico, na qual, com o uso de primeiros planos, explorou em grande medida a linguagem oferecida pelo rosto da personagem, o que foi fundamental para nos transmitir essa ideia de embuste. Encontramos sinais disso estampados nos olhares de Mogens, baixos e por vezes, para fora de campo e nos seus gestos nervosos. A passagem inquieta das suas mãos pela testa inclinada para baixo (Fig. 33) é expressão do seu desconforto. Mas Bergman joga ainda com o claro-escuro filmando metade do rosto de Mogens sempre à sombra mostrando-nos que o diagnóstico psiquiátrico se encontra envolto de obscuridade. Esta ideia intensifica-se quando, a partir de certa altura, o médico desliga a luz do candeeiro ficando emerso na penumbra, como se assim se sentisse menos exposto. A interrupção do relato do psiquiatra, por alguém de quem apenas vemos a sombra projectada na parede (Fig. 34), é altamente simbólica, tal como essa mesma sombra o é, no sentido de, mais uma vez, tornar sombrio o relato médico denunciando a fraca honestidade de Mogens.

¹¹⁶ “A mesquinhez do homem faz-nos suspeitar de tudo o que ele diz e, na verdade, a longa declaração que ele faz perto da conclusão do filme é uma réplica banal dos clichés dos livros didácticos que desconfiamos completamente dele” (SINGER, 2011: 182, trad. nossa).



Fig. 33 – (BERGMAN 1980, 01:34:18).

Fig. 34 – (BERGMAN 1980, 01:34:06).

Note-se ainda que o médico quando fez o parecer preliminar, não estava na posse de todas as informações às quais nós, espectadores, tivemos acesso, ou seja, Mogens nunca leu a carta que Peter escreveu dias antes do homicídio e que nunca lhe enviou. É o conteúdo dessa carta que é exclusivamente para o espectador, não havendo hipótese de o mesmo ter qualquer utilidade do ponto de vista narrativo, que nos permite fazer interpretações não plausíveis de serem feitas pelas personagens do filme. Desta forma, Bergman oferece-nos a possibilidade de duvidarmos, ou mesmo, de rejeitarmos o diagnóstico médico como resolução final do enigma do filme.

Se anteriormente falámos na ideia de “jogo”, expressa por Peter relativamente à sua relação conjugal, adiantamos agora que também o homicídio de Ka faz parte do jogo, o que explica, em parte, a gratuidade¹¹⁷ do acto, gratuidade aliás que Bergman também identifica¹¹⁸, apesar do intuito da narrativa do filme ser encontrar a motivação que levou ao crime. O nome da prostituta¹¹⁹ (Katarina), igual ao nome da mulher de Peter, é o elo

¹¹⁷ “um acto absolutamente gratuito, quero dizer, a sua motivação não é de modo algum exterior” (GIDE, *apud* STELLINO, 2017: 60). Digamos que a gratuidade, seja ela no sentido positivo ou no sentido negativo, não implicará uma reciprocidade. Gratuito será, então, o acto imotivado, que nasce do nada, ainda que aparentemente, embora possa ser premeditado.

¹¹⁸ “Existe um mal no ser humano, virulento e terrível, que não pode ser explicado, e de que, entre todos os animais, só ele é capaz. Um mal irracional que não obedece a nenhuma lei. Cósmico. Sem motivo” (BERGMAN, 2001: 304, trad. mod.).

¹¹⁹ Será também interessante notar que Sónia a amiga/amor de Raskolnikov de *Crime e Castigo*, tal como Ka, também se prostituía e apesar dos destinos das duas serem distintos, ambas acabam por ser, de certa forma, um “refúgio” para os assassinos. No caso de Sónia, é nela que Raskolnikov confia, confessando-lhe até o seu crime em primeira mão e no caso de Ka, a frase que se vê destacada, numa folha de revista, pendurada na parede do prostíbulo quando esta se dirige com Peter para o seu quarto: “O filho de Sílvia é tão meigo” [*So süß ist Silvias kleiner Sohn*], oferece-nos uma leitura que confere um carácter de “protecção maternal” à procura de Peter na prostituta. Esta busca quer de Peter, quer de Raskolnikov, por amparo em pessoas fora do seu círculo familiar e pertencentes a um extracto social marginalizado, é também um reflexo da sua desorientação existencial. Quanto à questão da procura por “protecção maternal” por parte de Peter, encontramos-la novamente expressa no filme, desta vez em relação à sua mulher, mas apenas no sonho dentro do sonho, em que Peter “é sintomaticamente seu filho e seu amante (na profundidade de campo, a posição fetal)” (COSTA, 2018: 340-341).

que liga o assassinato de Ka ao jogo de Peter e o facto de o crime fazer parte do seu jogo consolida a ideia desse crime ser uma consequência da morte de Deus. Não esqueçamos que é precisamente no mesmo aforismo onde esta é anunciada que encontramos a frase de Nietzsche: “*Que expiações, que jogos sagrados seremos forçados a inventar?*” (GC 125). A ligação da ideia de morte com a ideia de jogo é ainda dada no final do filme através do jogo de xadrez entre Peter e o computador sendo esta imagem evocativa do jogo de xadrez entre o cavaleiro de *O Sétimo Selo* e a Morte. Reforçando a ideia exposta, de que a gratuidade resulta da morte de Deus, citemos novamente a frase nietzschiana, não menos relevante, contida no mesmo aforismo: “*Não seremos forçados a nos tornarmos nós próprios deuses – mesmo que seja simplesmente para parecermos dignos deles?*” (GC 125, trad. mod.). Esta citação converge para a ideia de autodeificação do homem, compreendida na expressão que já foi objecto de análise neste ponto: “se Deus não existe, tudo é permitido” e que acaba por ser adoptada por Peter.

Katarina, tal como Peter, também sofre os efeitos da liberdade moral, apresentando alguns aspectos igualmente típicos do espírito livre e, neste sentido, poderíamos considerar o seu sarcasmo e as permanentes humilhações ao marido como manifestações que também se englobam no “tudo é permitido”, num contexto de não existência de Deus, uma vez que também ela mostra desconsiderar a existência da alma quando diz a Tim que pessoas como ela nunca pensam muito sobre a alma (BERGMAN, 1980: 00:54:30). No entanto, no seu caso, as consequências deste sentimento não vão além das atitudes que referimos sendo antes mais evidente, a identificação de instintos de *décadence* como reacção à ausência de lei moral, os quais Katarina manifesta por intermédio de insónias e de palavras como por exemplo: “É uma tristeza incomensurável [...] Que se transforma num terrível uivo de tristeza e desesperança” (BERGMAN, 1980: 00:45:18 até 00:45:48) e que tenta combater com o assíduo e excessivo consumo de bebidas alcoólicas. Katarina, como espírito livre, tornou-se “escrava” da liberdade e, tal como poderia acontecer à Sombra do Andarilho, caso esta se tivesse tornado sua escrava (HH II AS, 2º diálogo), Katarina caiu numa vida de “nojo e humilhação”, por não ser capaz de suportar a liberdade moral pela qual optou, desprezando-a, ao ponto de considerar risíveis os seus frutos.

Por último, abordemos ainda como o niilismo se manifesta em Tim, o amigo homossexual de Katarina. Tim apresenta disposições mistas que ele descreve como “Duas pessoas incompatíveis” (BERGMAN, 1980: 00:51:08) e que sugerem por um lado, uma vida de completo desalento, mas por outro lado, sugerem o devir. A dificuldade em lidar

com a passagem do tempo e com a consequente vindoura morte são, sem dúvida, no seu caso, as causas para a experiência niilista e ele expressa-o expondo o horror que lhe causa o processo de envelhecimento e a putrefacção. O desabafo a que assistimos denota o sentimento *décadent* que o domina. Uma figura icónica representando a morte¹²⁰ surge num quadro por trás de Tim enquanto este se olha ao espelho (Fig. 35), dando consistência à ideia de que é precisamente a morte a causa da sua angústia.



Fig. 35 – (BERGMAN 1980, 00:50:53).

Por outro lado, Tim também nos revela uma atitude que ele designa de “brutal e obscena” (BERGMAN, 1980: 00:49:28) em que o horror e a morte são até pensamentos excitantes e que resulta de “poderes secretos”, sob os quais ele não tem qualquer controle, ou seja, Tim dá expansão aos seus instintos, “prazer, sexualidade, horror e obscenidade” (BERGMAN, 1980: 00:49:40) e, numa embriaguez dionisíaca¹²¹, ultrapassa o niilismo.

Chamamos ainda a atenção para uma muito subtil fusão de personalidades, fazendo lembrar a fusão de rostos ocorrida em *Persona* quando Tim pede a Katarina que encoste a mão dele ao seu rosto e, de seguida, lhe pergunta se ela consegue sentir que é ele (BERGMAN, 1980: 00:52:47). A resposta negativa de Katarina, confirma a fusão que é muito simbólica, como se Tim, de alguma forma, procurasse transmitir à sua amiga *décadent* os “poderes secretos” que lhe permitiriam atingir o devir dionisíaco.

Concluimos a análise deste filme destacando a ideia sobressaliente na narrativa de que nem Peter, nem Katarina tiveram capacidade criadora para ultrapassar o niilismo em que a liberdade moral os lançou. O próprio Peter o confirma quando diz à mulher: “Aceitámos as regras sem termos talento para o jogo” (BERGMAN, 1980: 01:14:34).

¹²⁰ Bergman retratou a morte como um palhaço branco: “[...] Que eu criei coragem e retratei a Morte como um palhaço branco, uma figura que conversava, jogava xadrez, e não tinha segredos, foi o primeiro passo na minha luta contra o meu medo monumental da morte” (BERGMAN, 2001: 236, trad. mod.).

¹²¹ “[...] a solidariedade entre dor e prazer, destruição e afirmação corresponde à definição do conceito de vontade de poder, que em muito contribui para a compreensão da figura de Dioniso e da filosofia dionisíaca de Nietzsche” (BRANCO, 2010: 185).

4. *Na Presença de um Palhaço* [*Larmar och gör sig till*] (1997)

O último filme que vamos tratar neste capítulo, um dos últimos de Bergman, insere-se também na sua filmografia feita originalmente para televisão e difundida posteriormente no cinema. Falamos de *Na Presença de um Palhaço* [*Larmar och gör sig till*] de 1997, onde o realizador volta a abordar o tema da morte que surge pela imagem da mulher palhaço Rigmor (Agneta Ekmanner), cujo nome tem uma forte conotação com a expressão latina *Rigor Mortis*. A arte é outra temática que marca presença no filme sendo determinante na vida das suas personagens.

A narrativa começa num lugar análogo àquele onde acabou a do filme *Da Vida das Marionetes*, no hospital psiquiátrico de Upsala, onde Carl Åkerblom¹²² (Börje Ahlsted), um inventor malsucedido, está internado por ter tentado matar a sua noiva Pauline Thibualt (Marie Richardson). É durante o seu internamento, em Outubro de 1925, que vemos surgir Rigmor pela primeira vez e que Carl conhece Osvald Vogler (Erland Josephson), antigo professor universitário de exegética, que se interna voluntariamente no mesmo manicómio, e a sua mulher Emma Vogler (Gunnel Fred). Desse encontro, resulta uma parceria entre Carl, Pauline e o casal Vogler, com vista à produção de um filme que será o “primeiro e único filme falado ao vivo da história do mundo” (BERGMAN, 1997: 00:35:33), com as vozes dobradas por eles próprios por trás da tela e que conta a história de uma paixão imaginária entre o compositor Franz Schubert e a condessa Mitzi Veith, conquanto haja uma incoerência temporal entre as vidas de ambos.

Depois de Emma Vogler, financiadora do empreendimento, sair do projecto e cortar o seu patrocínio, o grupo prossegue a exibição itinerante do filme, com escassos recursos e com grande sacrifício, uma vez que o mesmo não fora aceite por nenhuma companhia de cinema. Os meios rudimentares de que dispõem vão estar na origem de um incêndio que ocorre durante a exibição do filme em Grånäs, terra da infância de Carl, e que impossibilita a conclusão da sessão cinematográfica. Por sugestão de Osvald, o espectáculo continua em modo de representação teatral.

Na Presença de um Palhaço abre com uma citação shakespeariana de *Macbeth*¹²³ que na peça é proferida pelo próprio rei, após a morte de Lady Macbeth, e que

¹²² Carl representa o tio Carl de *Fanny e Alexandre* [*Fanny och Alexander*], filme que Bergman realizou em 1982, sendo a personagem interpretada pelo mesmo actor em ambos os filmes.

¹²³ “A vida é somente uma sombra que passa, um pobre actor que se pavoneia e se aflige na sua hora no palco, para jamais voltar a ser ouvido. É uma história contada por um idiota, cheia de ruído e de fúria que nada significa” (SHAKESPEARE, 2016: 128, trad. mod.).

comparando a vida com uma cena de palco, pretende mostrar que a vida é efémera e sem sentido, como se não passasse de uma fantasia de um idiota. O título original do filme tem uma forte ligação a esta citação, já que se aproxima da ideia “se pavoneia e se aflige [*struts and frets*]”, contida na mesma. Após este momento preambular, a narrativa começa com Carl ouvindo repetidamente numa vitrola, o início da vigésima quarta canção de *Die Winterreise* [A Viagem de Inverno], composta por Schubert e denominada *Der Leiermann* [O homem do realejo]. A série de vinte e quatro canções de *Die Winterreise* tem como base os poemas com a mesma designação do alemão Wilhelm Müller que retratam um andarilho que em *Der Leiermann*¹²⁴, se defronta com um velho misterioso que toca realejo sem parar, questionando-se se com ele deve partir. Este tocador de realejo é também um símbolo da morte¹²⁵ que transposto para o filme, através da música de Schubert, nos fornece uma indicação para a causa da perturbação de Carl que volta a ser dada através da presença de Rigmor. Tanto os primeiros acordes da canção de Schubert como a figura do palhaço que volta a surgir em visões de Carl, são os *leitmotive* da narrativa, complementando-se um ao outro. A ideia da morte como motivo dos distúrbios de Carl, é ainda mostrada por meio da sua obsessão em saber o que o Dr. Egerman (Johan Lindell) pensa que Schubert terá sentido, ao deparar-se com a doença e com a proximidade do fim, como se Carl procurasse rever os seus próprios sentimentos em relação à deterioração corporal e à morte, na resposta do médico. A satisfação demonstrada face à resposta do psiquiatra: “Afoga-se no terror” (BERGMAN, 1997: 00:04:40), leva-nos a pensar que a mesma sintetizou justamente aquilo que ele estava a viver psicologicamente.

Se ligarmos este sentimento de terror em relação à ideia de degradação física e de morte, à mensagem introdutória contida na citação de Shakespeare – falta de sentido para a vida –, encontramos em Carl, tal como encontrámos em Peter de *Da Vida das Marionetes*, uma ilustração para a Sombra de Zaratustra, no sentido de que, também no seu caso, é o desconhecimento da verdade em relação à morte e a tudo o que a envolve que causa a desorientação. Carl mostra-nos os motivos da sua perturbação psíquica – o medo da morte e o desconhecimento sobre o que está para além dela – quando exterioriza

¹²⁴ “Por detrás da aldeia/Está um tocador de realejo/E com dedos rígidos/Ele gira o que pode//Descalço sobre o gelo/Balança de um lado para o outro/e a sua pequena bandeja/permanece sempre vazia para ele//Ninguém gosta de o ouvir/Ninguém olha para ele/E os cães rosnam/Em torno do velho homem//E ele deixa correr/Tudo como for/Ele gira, e o seu realejo/Nunca pára de tocar//Estranho velho/Devo eu ir contigo//Queres tu tocar/As minhas canções no teu realejo?” (Müller, *apud* SUURPÄÄ, 2014:152, trad. nossa).

¹²⁵ “[...] em *Der Leiermann*, ele gostaria de se juntar ao homem do realejo, que perdeu todas as emoções e que pode ser entendido como um símbolo de morte, um estado em que miséria e a dor – ou quaisquer emoções – não são mais sentidas” (SUURPÄÄ, 2014: 12, trad. nossa).

as suas incertezas por meio das perguntas retóricas que faz a Rigmor durante o seu sonho no hospital, primeiro em relação à morte: “Porque deveria ter medo?” (BERGMAN, 1997: 00:20:21) e depois referindo-se à vida depois da vida: “Porque não há, não é?” (BERGMAN, 1997: 00:20:26). Por outro lado, a afirmação que Carl faz seguidamente: “Estamos sempre sós, mas às vezes a solidão torna-se evidente” (BERGMAN, 1997: 00:20:55), dado o contexto em que é formulada, leva-nos a fazer uma leitura da palavra solidão não como uma solidão em vida, mas sim como uma solidão a experienciar depois da morte, uma solidão de carácter inteiramente metafísico e, dessa forma, a encontrarmos mais um motivo para a sua angústia. Foi a perturbação psíquica resultante de todas estas dúvidas e angústias que lhe trouxe os instintos assassinos que o conduziram à tentativa de matar a sua noiva. Este comportamento de Carl indica-nos ainda que ele não obedece a qualquer lei moral, ideia que ganha consistência se tivermos em conta a sua demonstração de falta de fé no Deus cristão, ao divertir-se recitando as orações ao contrário mostrando com isso que não leva a religião a sério. Carl afirma também que não pede a compaixão, como Jesus ou Mahler... ou Strindberg (BERGMAN, 1997: 00:17:44).

Carl é um espírito livre da crença no Deus cristão, mas tem dificuldade em lidar com essa liberdade, uma vez que ela não lhe fornece as respostas que poderiam dar sentido à sua vida, experienciando, assim, o niilismo que ele próprio retrata como uma doença, ao formular para o professor Vogler: “Estou mais doente do que pareço” (BERGMAN, 1997: 00:07:40) e que se manifesta através de variados distúrbios mentais – “[...] manias, visões, surtos, confusão mental, depressão... euforia inexplicável, autopunição, fantasias sexuais... pensamentos suicidas, hipocondria, actividades fecais infantis... Mas sobretudo violência” (BERGMAN, 1997: 00:05:12 até 00:05:29).

A chegada do professor ao hospício traz a Carl a possibilidade de sair do estado em que se encontra e, logo à partida, Vogler faz-lhe ver que se a nossa liberdade exterior é limitada pelo nosso corpo, já o mesmo não se passa com nossa liberdade interior sendo esta subjectiva, concebida pelo Eu e pelo Eu destruída (BERGMAN, 1997: 00:07:43 até 00:08:05), ou seja, se o corpo e tudo o que com ele está relacionado são para nós uma prisão, já o nosso pensamento é livre e é essa liberdade que nos permite fantasiar sem limites, que nos permite criar, que nos permite ultrapassar o niilismo. É na fantasia, mesmo que esta nos pareça disparatada, como no caso da sociedade imaginária que o professor criou – “Apoiamos a liberdade de peidar” (BERGMAN, 1997: 00:09:22) –, que Vogler encontra uma forma de superação do niilismo. Vogler considera a fantasia um

dever para esse efeito: “Devemos nos permitir a fantasiar considerando a nossa situação” (BERGMAN, 1997: 00:09:42). Se as duas últimas palavras desta citação nos poderiam levar a pensar que a frase se dirigia às situações mentais de ambos, a frase que o professor profere imediatamente a seguir: “Não falo só de você e de mim, mas da humanidade... desde a perspectiva do espírito humano iluminado” (BERGMAN, 1997: 00:09:47), deixa-nos poucas dúvidas de que Vogler se referia à nossa condição humana de desconhecimento acerca do mundo e aos sentimentos que daí advêm, como o horror ao vazio e a falta de sentido para a vida, que ganharam ênfase na modernidade sendo determinantes no advento do niilismo.

Carl assimila a ideia do professor, de criação de um mundo de fantasia, e na sequência da visita de Pauline e da perspectiva da sua saída do manicómio, imagina aquilo que será o argumento de um filme vivo e falado, cuja produção virá a fazer em parceria com o casal Vogler. É assim que a arte passa a desempenhar um papel fundamental na sua vida, ou seja, é por meio da criação da história de uma paixão fictícia entre Schubert e Mitzi, em que ambas as personagens têm um fim trágico, que Carl enfrenta o seu maior medo – a morte – e procura superar o niilismo decorrente da sua condição humana dando forma à ideia que Nietzsche expôs no seguinte fragmento póstumo: “A arte e nada mais que a arte! Ela é a grande facilitadora da vida, a grande sedutora da vida, a grande estimuladora da vida. A arte como única força antagónica superior a todas as vontades de negação da vida, como a anticristã, a antibudista, a antiniilista por excelência” (FP 17 [3], Maio – Junho 1888). A falta de sentido cronológico dos acontecimentos (a condessa Mitzi afogou-se em 1908 enquanto que a morte de Schubert ocorreu em 1828) e o absurdo da condição de Mitzi (prostituta e virgem), presentes na narrativa de Carl, são também imagens para a falta de sentido da vida e para o seu absurdo, imagens que a arte não só tem a capacidade de mostrar, como tem o privilégio de o poder fazer – “A arte não conhece leis” (BERGMAN, 1997: 00:45:48) – e a afirmação da relação do compositor com a condessa, apesar do anacronismo e do contra-senso, é tropológica para a afirmação da vida apesar da sua absurdidade e do caos do mundo. O que reveste a arte desta capacidade, face às filosofias e às religiões de carácter ascético, é o facto dos tipos de “falsificação” presente na arte e nessas filosofias e religiões serem distintos. Conforme apontado por Ridley, Nietzsche “mantém a distinção entre o tipo de falsificação que é feito com uma boa consciência intelectual e o tipo de falsificação que é feito a partir de uma má consciência” (RIDLEY, 2007: 118, trad. nossa), atribuindo a falsificação feita com boa consciência à arte – “a arte, na qual precisamente a *mentira* se santifica, a

vontade de ilusão tem a boa consciência a seu favor” (GM III 25) – que por esse motivo, ao contrário do cristianismo e de outras filosofias e religiões ascéticas, afirma a vida.

Quando Bergman se coloca também nos corredores do manicômio de Upsala (Fig. 36), há como que uma deslocação da dor humana, devido à sua condição absurda (louca), para dentro do filme e ao mostrar o lado feio da vida, por meio da sua arte (que foi o que ele fez ao longo de toda a sua carreira artística), Bergman permite-se e permite-nos confrontá-lo e, apesar da sua inevitabilidade¹²⁶, afirmar a vida, efectivando o pensamento nietzschiano: “Quero aprender, sempre melhor, a ver o necessário nas coisas como o belo: – serei, assim, um daqueles que tornam as coisas belas. *Amor fati*: que seja este, doravante, o meu amor! Não quero fazer guerra ao feio” (GC 276, trad. mod.).



Fig. 36 – (BERGMAN 1997, 00:25:01).

Reforço ainda a ideia anterior de confronto com o “feio”, com o pensamento de Constâncio relativamente à posição de Nietzsche no que toca à sua honestidade intelectual enquanto espírito livre: “[...] a sua crítica da vontade de verdade não pretende substituir a sobrevalorização da verdade por uma sobrevalorização da arte enquanto criação de ilusões” (CONSTÂNCIO, 2013: 293). Transpondo esta ideia para o filme, também Carl, um espírito livre, não pretende criar ilusões que ocultem o lado terrível da vida, mas sim favorecer o confronto com esse lado, por mais duro que ele seja – doença e morte.

A passagem do tempo, como fazendo parte de todo o processo que é a vida, é também retratada por Bergman ao trazer para cena, como já tinha feito no caso de Carl, diversas personagens dos seus filmes anteriores, a maior parte delas de *Luz de Inverno*,

¹²⁶ Inevitabilidade que o cineasta vai deixando clara, como por exemplo na fala de Anna Åkerblom (Anita Björk), a mãe adoptiva de Carl “Você não pode evitar as catástrofes da vida” (BERGMAN, 1997: 00:58:00).

realizado mais de trinta anos antes: Märta Lundberg (Lena Endre), a professora de Frostnäs, a Sra. Persson (Harriet Nordlund), cujo marido se suicidou, Algot Frövik (Tord Peterson), com os seus invariáveis problemas articulares, Fredrik Blom (Folke Asplund), cantor em Frostnäs e ainda o pastor Ericsson, ainda que este seja apenas mencionado. Há também uma referência à sua mãe Karin Bergman sendo, neste caso, o seu nome atribuído à irmã de Carl (Pernilla August). Tal como fez ao incluir-se na cena do manicómio, nesta evocação das personagens do passado, o cineasta combina elementos da ficção com elementos reais, intensificando o efeito desta imagem para a passagem do tempo.



Fig. 37 – (BERGMAN 1997, 01:01:56).

Fig. 38 – (BERGMAN 1997, 01:01:53).

A profundidade de campo na cena de entrada destas personagens (Fig. 37), além de estabelecer a divisão espacial, remete-nos para uma ideia de duas diferentes dimensões temporais, como se estas personagens viessem do passado, à medida que são nomeadas e passam de uma para outra sala. O contraste de luz e sombra entre os dois campos de acção reforça essa ideia já que as figuras surgem iluminadas após passarem a porta que separa as duas salas, enquanto que antes de o fazerem, permaneciam na sombra, afigurando-se com espectros. Pauline e Alma Berglund (Inga Landgré) assistem à sua chegada espreitando de um terceiro campo de acção, atrás de uma porta entreaberta (Fig. 38), como se o acesso físico ao campo central lhes estivesse vedado, espelhando a nossa incapacidade de nos movimentarmos retroactivamente no tempo.

O filme dentro do filme é outro recurso que não é novo em Bergman e que reflecte a divisão do tempo entre presente e passado, embora o presente e o passado sejam, neste

caso, coexistentes e confundíveis, fazendo-nos pensar na imagem-cristal deleuziana¹²⁷. No filme dentro do filme, o passado torna-se presente, conservando-se assim, e no caso concreto que estamos a tratar, o retrato da morte de Schubert, imagem do passado, no filme dentro do filme, torna-se imagem do presente no filme, ao mesmo tempo que essa imagem que é presente no filme, se torna passado no filme dentro do filme, harmonizando-se com a tese deleuziana: “o presente que passa e que corre para a morte e o passado que se conserva” (DELEUZE, 2015:146). Desta forma, a morte de Schubert que no filme dentro do filme é passado e se torna presente no filme, metaforiza a permanência constante da ideia da morte no pensamento de Carl (e da sua própria morte). A reforçar esta metáfora para o sentimento de finitude, temos a sequência de grandes planos das figuras “fantasmagóricas” dos filmes do passado que se encontram na plateia no filme actual (BERGMAN, 1997: 01:09:36 até 01:10:02), o que novamente, cria duas imagens-tempo indiscerníveis, uma passada e outra presente, tornando-se o presente em passado e vice-versa. Esta é mais uma forma de Bergman expressar que a causa da angústia de Carl é a já citada ideia de Deleuze: “o presente que passa e que corre para a morte” (DELEUZE, 2015:146).

À cena anterior segue-se um curto-circuito que provoca um incêndio ao qual Carl reage com a exclamação: “É o crepúsculo dos Deuses!”¹²⁸. Esta frase é muito similar à expressão de Nietzsche “Crepúsculo dos Ídolos”¹²⁹ e, se no filósofo ela significa o declínio de falsas “eternas” verdades (ídolos) de pretensão metafísica ou religiosa, o declínio das “sombras”¹³⁰, defendidas por Sócrates, Platão, Kant, os filósofos pós-kantianos e os sacerdotes do cristianismo, entre outros, na frase de Carl, o “crepúsculo dos Deuses”, por analogia com estas palavras de Nietzsche, representa o declínio da fé religiosa e da crença metafísica no próprio Carl que é nesta cena simbolizado pelo fogo. Este declínio da fé na crença religiosa em Carl exprime também libertação, mas questionemos retoricamente como Nietzsche fez no § 346 de *A Gaia Ciência*: a supressão das suas venerações não o terá levado ao niilismo? Já anteriormente vimos que sim.

¹²⁷ “[...] o actual e o virtual trocam-se entre si numa indiscernibilidade que deixa subsistir de cada vez a distinção” (DELEUZE, 2015: 120).

¹²⁸ *O Crepúsculo dos Deuses* [*Götterdämmerung*] é também o nome da quarta ópera da tetralogia *O Anel do Nibelungo* [*Der Ring des Nibelungen*] de Wagner, estreada em 1876, bem como do primeiro filme da trilogia alemã de Luchino Visconti *Os Malditos* (tradução literal: *O Crepúsculo dos Deuses*) [*Götterdämmerung*] de 1969 que retrata a decadência e a imoralidade nazis.

¹²⁹ O título da obra nietzschiana *O Crepúsculo dos Ídolos* publicada em 1888 é uma alusão de sentido irónico à ópera de Wagner referida na nota anterior.

¹³⁰ A sombra do meio-dia é, por isso, o momento em que as sombras (os ídolos) são mais curtas.

A leitura da professora Märta sobre “a história de um homem que procura o seu caminho” (BERGMAN, 1997: 01:22:49), aponta também para a ideia de como a libertação da crença em Deus pode conduzir ao niilismo, ideia que também encontramos no capítulo “A Sombra” de *Assim falou Zaratustra*. As palavras de Märta contribuem para consolidar a ideia do quanto, após uma procura estéril por Deus – “Você se queixa porque grita e Deus não responde” (BERGMAN, 1997: 01:23:15) –, a descrença, ou seja, a libertação, se pode tornar aterradora – “A realidade fora da prisão é realmente aterradora...” (BERGMAN, 1997: 01:23:53) – sendo que quem se liberta, fica por sua própria e exclusiva conta – “Então acha que é o seu próprio juiz... e o seu próprio carcereiro. Prisioneiro, saia da prisão!” (BERGMAN, 1997: 01:23:26 até 01:23:40). É nesta questão da libertação que achamos uma similitude com a Sombra de Zaratustra – espírito livre. Se atendermos à seguinte passagem articulada pela professora: “Dê o seu primeiro passo para a liberdade. Não é difícil. O segundo passo é mais difícil...” (BERGMAN, 1997: 01:24:07), encontramos na caminhada da Sombra na perseguição das pegadas de Zaratustra, aquilo que ela refere como o primeiro passo – “Contigo errei pelos mais longínquos e frios mundos, [...] contigo procurei atingir o que é proibido, perigoso e longínquo, [...] contigo quebrei o que o meu coração respeitava desde sempre, [...] contigo perdi a fé nas palavras, nos valores e nos grandes nomes” (Za IV A Sombra). Também no caso da Sombra, este primeiro momento não foi difícil, como sugerem as descrições das suas disposições ao longo da dita jornada – “semelhante a um fantasma que corre por gosto [...] nunca ter receado qualquer proibição [...] persegui os desejos mais perigosos” (Za IV A Sombra). Mas, tal como no segundo passo da frase de Märta, também a Sombra de Zaratustra encontrou a dificuldade num segundo momento – “Perdeste o fim [...] Com o fim, perdeste também o caminho!” (Za IV A Sombra) – passando a correr o risco de “se sentir feliz mesmo na prisão” (Za IV A Sombra), o que seria um retrocesso relativamente à libertação.

Pode haver, portanto, no caso do espírito livre, uma tentação de cedência aos sentimentos cristãos, o que como diz Chaves, é retratado através do próprio Zaratustra, na quarta parte de *Assim falou Zaratustra* – “Zaratustra é surpreendido, não esqueçamos, por um grito, um grito que clama por socorro, um grito aterrorizado, um lamento terrível, uma súplica sem igual e que o ‘tenta’ à compaixão, o sentimento cristão por excelência segundo Nietzsche” (CHAVES, 2009: 70). Uma tentação de características idênticas a esta é também apresentada no filme relativamente a Carl, quando na conversa com a sua mãe adotiva, Pauline conta como este, enfurecido com um elogio a Leibnitz, citou

Schopenhauer: “Na compaixão nós ganhamos a mais alta liberdade... e nos solidarizamos com todos os que sofrem no mundo” (BERGMAN, 1997: 00:53:49). Nesta citação, Carl evoca o sentimento de compaixão como uma libertação, o que segundo Nietzsche, corresponde a um separar do feio, do duro e do questionável da vida, da própria vida, sendo que para os filósofos que assim pensam, o grande benefício da tragédia é o “apelo à resignação” (CI Incursões de um Extemporâneo 24). Para Nietzsche, esta visão é uma visão típica dos filósofos pessimistas, nomeadamente de Schopenhauer. No caso de Carl, estes sentimentos, porque não se coadunam com a libertação da crença em Deus, resultaram mais uma vez, numa desorientação que por seu lado, levou à agressão sem qualquer motivo aparente – “Ele pegou numa faca de queijo e cortou a bochecha do seu oponente” (BERGMAN, 1997: 00:54:21).

Se já focámos vários aspectos deste filme, nomeadamente nas personagens Carl e Osvald, que ilustram o niilismo, abordámos também já uma questão fundamental na via proposta por Nietzsche para a sua ultrapassagem, questão de que o professor Vogler está bem ciente – a fantasia, a arte, a criação. Osvald não só está ciente disso como não prescinde da arte e da fantasia na sua vida e é por isso que logo que o projeccionista Petrus Landahl (Peter Stormare) domina o fogo, o professor sugere como alternativa à projecção fracassada do filme, a representação teatral do seu argumento: “[...] deixemos que... o drama tome forma em nosso redor” (BERGMAN, 1997: 01:13:48), sugestão que é abraçada de imediato por Carl e logo de seguida por todos os outros. É esta determinação em prosseguir com o espectáculo que já se tinha verificado, quer quando a companhia perdeu o financiamento, quer quando a actriz principal se foi embora, que nos mostra o papel crucial que a arte tem na vida destas personagens. Encontramos nesta valorização da arte um reflexo do pensamento nietzschiano acerca da importância que a arte tem no mundo como elemento primordial de afirmação da vida – “a arte é o grande estímulo da vida” (CI Incursões de um Extemporâneo 24).

A descrença em Deus por parte de Carl e de Osvald que é notória ao longo de todo o filme, é expressamente declarada pelo conde Veith, personagem do drama diegético interpretada pelo professor. Quando o conde visita Schubert para lhe anunciar o suicídio de Mitzi, proclama: “Deus não existe” (BERGMAN, 1997: 01:36:37), ao que o seu interlocutor responde que está morrendo. Estas duas falas consecutivas sintetizam a ideia constante ao longo do filme, da morte num contexto de não existência de Deus, e preparam o caminho para a cena final do drama, cena que já não vai ser representada, mas sim descrita por Carl e que é uma ilustração da afirmação da vida e da superação do medo

da morte por intermédio da arte. Falamos da morte de Schubert que é retratada por Carl não só através das falas, mas também pela descrição da didascália: “Há um grande plano da morte do maestro...” (BERGMAN, 1997:01:41:17), detalha Carl (Fig. 39) continuando a descrição que pede ao público para imaginar, articulando por fim: “Ele diz: ‘Estou afundando’. Então ele cala-se por uns instantes para ouvir a sua própria música. Então ele diz, mais claro que nunca: ‘Não estou afundando’ ‘Não estou afundando – estou subindo’” (BERGMAN, 1997:01:41:57 até 01:42:15). Foi após escutar a sua música – arte – que Schubert inverteu o seu pensamento passando-o de “afundar”¹³¹, para “subir”, expressões que no contexto em que estamos, se traduzem por “negar a vida” e “afirmar a vida” respectivamente.



Fig. 39 – (BERGMAN 1997, 01:41:26)

O reaparecimento de Rigmor pela última vez, antecipa o trágico fim de Carl que já tinha sido pressagiado pela morte de Schubert e do qual destacamos as suas derradeiras palavras: “Ela está aqui... você afunda... afunda... você realmente afunda” (BERGMAN, 1997: 01:55:09 até 01:55:41) que nos indicam que contrariamente à personagem que representou, Carl não afirmou a vida nos seus últimos momentos, afundando-se e “afogando-se no terror”. Terminamos a análise deste filme com uma breve nota sobre o momento final em que Bergman estetiza o “afundar” por meio de uma filmagem em *plongée*, na qual a câmara se move lentamente no sentido ascendente, enquanto escutamos os primeiros acordes de *Der Leiermann*.

¹³¹ Nietzsche relaciona o “afundar” com a “negação da vontade de viver” – a moral – “o próprio *instinto de décadence*”: “Diz ela: ‘afunda-te’ – é o juízo dos condenados...” (CI A Moral como Contra-Natureza 5).

5. Afinidades e divergências entre os filmes do capítulo III e entre os filmes dos três capítulos

O próprio assunto deste capítulo, o niilismo, acaba por ser determinante na existência de algumas afinidades entre os três filmes do mesmo, das quais destacamos, em primeiro lugar, o tema da morte, tema recorrente nos filmes de Bergman. Não se pretende desenvolver aqui este tema, desde sempre tão caro à filosofia, uma vez que não é esse o propósito desta tese, no entanto, destacamo-lo, por ele ser determinante no modo como nos relacionamos com a vida levando-nos a questionar o seu sentido e o seu valor que é, no fundo, o que Bergman evidenciou ao longo da sua obra. O desconhecimento acerca daquilo que é a morte e do que acontece para lá da mesma é a causa de grande parte dos sentimentos de horror experienciados pela humanidade, aos quais o cineasta não ficou alheio, como o mostram as suas palavras: “Tanto quanto me lembro, eu carregava um medo terrível da morte, que durante a puberdade e os meus vinte e poucos anos acelerou para algo insuportável. O facto de que eu, ao morrer, deixaria de existir, de que caminharia através do portal escuro, de que havia algo que eu não conseguia controlar, organizar, ou prever, foi para mim uma fonte de horror constante” (BERGMAN, 2001: 236, trad. mod.).

É ainda, na sequência deste sentimento que se explica a existência de outra afinidade verificada entre as personagens dos seus filmes, não só entre as dos filmes deste capítulo, mas entre as da maior parte dos filmes objecto desta dissertação. Falamos do imperativo de encontrar um significado para a vida e para o sofrimento. Se em *Luz de Inverno* Märta pediu a Deus que lhe desse um significado para a vida, também em *A Máscara*, Alma procura algo que lhe permita crer que a vida tem um significado e, novamente, em *O Sétimo Selo* concluímos que também é a necessidade de um significado para a vida/sofrimento, que justifica a aceitação da culpa e do castigo, por parte do homem. Não é de admirar que Bergman tenha evidenciado tão assiduamente esta procura do ser humano, pois ele próprio dá mostras de o ter feito. Ao afirmar numa resposta a Bjökmán: “Fazer filmes é a minha justificação para existir” (BJÖKMAN, MANNS e SIMA, 1973: 66, trad. nossa), Bergman dá-nos a indicação de que por meio dos seus filmes, ele expressou a sua própria necessidade de um significado para a vida/sofrimento, o que não encontramos só nas suas personagens, mas também em signos que vão aparecendo nas narrativas como, por exemplo, o livro *Um herói do nosso tempo* de Mikhail Lermontov que o rapaz de *A Máscara* lê na morgue e que é o mesmo livro que o filho de Anna (o mesmo actor) lia em *O Silêncio*, surgindo até como uma espécie de

leitmotiv entre a trilogia *O Silêncio de Deus* e o filme *A Máscara*. Na entrevista com Bjökmán, o realizador referiu que certas coisas nesse livro o tinham impressionado bastante – “[...] o oficial exausto deitado no seu leito de doente” (BJÖKMAN, MANNS e SIMA, 1973: 199, trad. nossa) – deixando mais uma vez claros os seus sentimentos em relação ao sofrimento e à finitude humana.

Outra afinidade comum aos diversos filmes tratados nesta tese é a questão da arte que tanto aparece como fazendo parte da *diegese* dos filmes, como fora dela. Neste campo, a representação teatral é maioritária (*Em Busca Verdade*, *O Silêncio*, *A Máscara*, *O Sétimo Selo* e *Na Presença de um Palhaço*) deixando transparecer a grande influência que o teatro teve no realizador sendo mesmo sugerida a sua predileção por ele, na fala de Algot em *Na Presença de um Palhaço*: “Desculpe-me dizer isto, mas a peça foi maior do que o filme!” (BERGMAN, 1997: 01:45:12). Mas para além desta forma de expressão artística, encontramos ainda o cinema (*A Máscara* e *Na Presença de um Palhaço*) e as artes plásticas (*O Sétimo Selo*) como manifestações de arte nos seus filmes. Quando falamos desta afinidade entre os diversos filmes, devemos ter presente o valor crítico que Nietzsche atribuiu à arte, precisamente porque esta tem a “capacidade de fazer aparecer, de realçar e comunicar o lado feio, duro, enigmático e temível da vida” (CONSTÂNCIO, 2013: 296) destruindo ilusões e levando à “reavaliação dos valores com base nessa destruição” (CONSTÂNCIO, 2013: 296), conforme expõe Constâncio perguntando retoricamente. É o confronto sem temor, como esse lado da vida que a torna “desejável” e por isso, a arte é instigadora e afirmadora da vida e a sua forte presença nos filmes em análise, mostram-nos o quanto ela também o foi na vida de Bergman, o que aliás foi já indicado nesta tese, por meio de algumas citações de considerações suas e está expresso também em falas das suas personagens, como por exemplo, quando Alma em *A Máscara*, diz que acha que a arte é muito importante na vida das pessoas (BERGMAN 1966, 00:10:29). No entanto, se olharmos para a função da arte nas diversas narrativas, encontramos também uma divergência. É o caso da arte de tendência moralizante que encontramos na pintura do fresco em *O Sétimo Selo*, onde os temas retratados serviam exclusivamente os interesses da igreja (padres), amedrontando as pessoas (rebanho) e assim mantendo-as domesticadas. Neste caso, a má consciência moral sobrepõe-se à “boa consciência da arte” (GM III 25), tornando-se a sua função contrária àquela que encontramos na tese nietzschiana (CI Incursões de um Extemporâneo 24).

Conclusão

Ao longo desta tese, procurámos demonstrar como podemos encontrar no cinema, em particular no cinema de Bergman, ilustrações para diversas interpretações do tema “sombra” na filosofia de Nietzsche. E é porque o tema “sombra” na sua filosofia está presente desde sempre acompanhando a própria evolução do seu pensamento que por seu intermédio, nos foi possível fazer um percurso que acabou por focar os pontos fundamentais da tese do filósofo e chegar às ideias prevaletentes na mesma: ideia de afirmação da vida e ideia de ultrapassagem do niilismo. Neste sentido, e tendo como elemento basilar o tema “sombra” em Nietzsche, fizemos também um paralelo entre a experiência do filósofo, de “viver o niilismo até ao fim” (FP 11[411] 3, Novembro 1887 – Março 1888) e a própria experiência bergmaniana que não só é retratada através da sua obra cinematográfica como também integra essa mesma obra como elemento de excelência para a criação de novos valores e para a afirmação da vida (o teatro¹³² é outro elemento para tal).

Se no decurso da sua obra cinematográfica Bergman mostrou o lado mais feio das questões existenciais que sempre o atormentaram, como a falta de sentido para a vida e para o sofrimento, o tema da morte e o horror ao vazio e ainda a falta de uma resposta a todas estas questões, o que ele expressou como o silêncio de Deus, foi também por meio da sua obra que o cineasta sobreviveu a todas elas. A sublimidade e a poética¹³³ que imprimiu à sua forma de expressão, concederam-lhe uma capacidade transformadora, relativa a essas questões, que lhe possibilitou amar a vida, tal como ela é – *amor fati*. Numa das suas respostas a uma entrevista com Sima podemos constatar como o confronto com a destruição foi para Bergman imprescindível para alimentar o seu desejo de viver, admitindo mesmo que teria cometido o suicídio, se tal não lhe tivesse sido possível – “IB: Se não o fizesse eu cometeria suicídio. Há sempre uma tensão em mim entre o meu desejo de destruir e a minha vontade de viver. É uma das minhas tensões mais elementares, tanto na forma como crio quanto na minha existência material. Todas as manhãs acordo com

¹³² “Antes de ser um homem do cinema, Bergman foi um homem do teatro” (COSTA, 21018: 177).

¹³³ Fazemos aqui uma menção a Sven Nykvist o director de fotografia da maior parte dos filmes de Bergman desde *Em Busca da Verdade* (Cf. COSTA, 21018: 278), cujo trabalho (os planos cinematográficos, com destaque para os grandes planos, as profundidades de campo, os jogos de luz e sombra, etc....) foi fundamental para a estética visual dos filmes do realizador contribuindo, em grande parte, para a sua poética.

uma nova ira, uma nova suspeita, um novo desejo de viver” (BJÖKMAN, MANNS e SIMA, 1973: 239, trad. nossa).

Um dos recursos estéticos largamente utilizados por Bergman foi a representação do sonho que adquiriu ora um carácter alucinatório¹³⁴, ora um carácter psicanalítico¹³⁵, e por meio da qual o realizador fez reflectir as loucuras, as frustrações e ainda as fantasias das suas personagens. No primeiro capítulo desta tese encontrámos quer nesses “sonhos” quer nos devaneios das personagens quando acordadas, por vezes até confundíveis com os sonhos¹³⁶, indicadores de que grande parte delas, vivia uma vida de aparência como se se cobrissem permanentemente com “máscaras”. O “sonho” foi também uma imagem bastante utilizada por Nietzsche nas suas metáforas e comparações, essencialmente em *O Nascimento da Tragédia*, onde o filósofo o relacionou com a ilusão¹³⁷/“máscara” indicativa da existência de um “mundo aparente”, relacionando por fim a “sombra” com a aparência, o que é notório no § 1 quando fala de um “jogo de sombras” e também de “sensação de aparência” como estando ambos excluídos da experiência que o sujeito vive com as imagens “sérias, sombrias, tristes, escuras [...] toda a ‘divina comédia’ da vida” (a realidade quotidiana) e sendo antes associados às “imagens agradáveis e amistosas” (a bela aparência, a fantasia) (NT 1). No § 16 numa afirmação de oposição a Sócrates e à sua visão optimista da condição trágica do mundo, Nietzsche “detendo o olhar” nas divindades gregas aponta Apolo como o “génio transfigurador do *principium individuationis*, único através do qual se pode alcançar de verdade a redenção na aparência” e Dioniso como a divindade cujo “grito de júbilo rompe esse feitiço da individuação” relacionando o primeiro com as artes plásticas e o segundo com a música, nomeadamente na tragédia ática. É nessa perspectiva que volta a falar de “jogos de sombras” referindo-se às “belas formas” e ao “conceito de beleza vigente no mundo figurativo” que equipara ao “efeito das obras da arte figurativa”, referindo-se, portanto, à aparência (NT 16). Foram estas diversas associações, entre outras, identificadas maioritariamente no livro já referido que nos permitiram chegar ao primeiro tópico de

¹³⁴ Kârin em *Em Busca da Verdade* (BERGMAN 1961, 01:19:55 até 01:23:20).

¹³⁵ Alma em *Persona* (BERGMAN 1966, 00:59:52 até 01:03:01) ou Peter em *Da Vida das Marionetes* (BERGMAN, 1980: 01:00:05 até 01:06:13).

¹³⁶ “Algumas vezes – não muitas – consegui, sem dificuldade, manter-me entre o sonho e a realidade, o que aconteceu nos filmes: *Persona*, *Noites de Circo*, *O Silêncio*, *Gritos e Sussurros*” (BERGMAN, 1988: 250).

¹³⁷ Transcreve-se para aqui parte da cena 2 do acto III do libreto da ópera de Wagner *Os mestres cantores de Nuremberga* [*Die Meistersinger von Nürnberg*] que Nietzsche utilizou no *Nascimento da Tragédia* para consolidar a ideia de que o sonho foi o grande escultor [*Bildner*] (de formas ilusórias): “Meu amigo, é isto precisamente a obra do poeta,/Que seus sonhos ele interpreta e marca,/Cria-me, a mais verdadeira ilusão do homem/Se lhe abre no sonho:/Toda a arte da poesia e todo o poetar/Nada mais é que interpretação de sonhos verazes” (NT 1).

ilustração do tema “sombra” em Nietzsche pelo cinema, proposto nesta tese, ou seja, à ilustração da ideia de “a sombra com máscara” a qual concretizámos por intermédio dos três filmes da trilogia *O Silêncio de Deus*. As conexões entre a “sombra” e a ilusão/“mundo aparente” com que nos deparámos neste primeiro ponto, levaram-nos a um outro tema imensamente caro para Nietzsche que é o tema da arte e que é também relacionado com a “sombra”, como exemplificamos com o § 151 de *Humano, Demasiado Humano*¹³⁸. O lado da arte de que falámos nesta linha de comparações (ilusão/aparência – “máscara”) foi o lado da arte transfiguradora, o lado da arte idealizada, representativa das forças apolíneas e desenhou o caminho para o capítulo seguinte onde o foco recaiu sobre a luta entre essas forças apolíneas e as forças dionisíacas.

Um “reino de sombras” foi o mote para o segundo momento de ilustração pelo cinema do tema “sombra” na filosofia nietzschiana, voltando-se à comparação feita anteriormente entre a “sombra” e o “mundo aparente”, neste caso, uma “existência aparente”, tal como os gregos imaginaram, por oposição a uma “existência verdadeira”¹³⁹. Estes dois mundos foram abordados no filme *Persona* que é uma ilustração da luta entre forças pulsionais e afectivas que tal como na tragédia grega, de acordo com Nietzsche, ora leva ao devir dionisíaco¹⁴⁰ ora resgata desse mesmo estado quando o lado formal apolíneo se sobrepõe à embriaguez dionisíaca¹⁴¹. Nesta perspectiva recorremos novamente à obra do filósofo *O Nascimento da Tragédia* para relacionar o tema “sombra” com a obra de Bergman, na medida em que encontrámos nas interpretações ilusórias da vida feitas pelas personagens dos seus filmes, pontos comuns com certas interpretações da vida, distintas da realidade e expostas no livro que mencionámos, das quais destacamos novamente as que Nietzsche referiu como “jogos de sombras” (NT 1). Já numa perspectiva diferente e embora tendo como base a fraca fé no Deus cristão demonstrada pelas personagens, não deixámos de salientar a forte presença de uma moral assente em pressupostos de carácter metafísico-cristão, nas auto-avaliações que estas fizeram dos seus actos passados. A este propósito, foi feita uma analogia entre as razões das suas

¹³⁸ “Tal como a sombra é necessária para embelezar, também o ‘vago’ é necessário para tornar distinto. — A arte torna suportável a visão da vida, colocando sobre ela o véu do pensamento impuro” (HH I 151).

¹³⁹ “[...] os gregos, por exemplo, imaginaram um reino das sombras, uma existência aparente ao lado da existência verdadeira” (FP 14[168], Primavera 1888)

¹⁴⁰ “[...] aqui a ilusão da cultura fora apagada da proto-imagem do homem; aqui se desvelava o verdadeiro homem, o sátiro barbudo, que jubilava perante seu deus. Diante dele, o homem civilizado se reduzia a mentirosa caricatura” (NT 8).

¹⁴¹ “Com a força descomunal da imagem, do conceito, do ensinamento ético, da excitação simpática, o apolíneo arrasta o homem para fora de sua auto-aniquilação orgiástica e o engana, passando por sobre a universalidade da ocorrência dionisíaca, a fim de levá-lo à ilusão de que ele vê uma única imagem do mundo” (NT 21).

motivações e as “sombras de Deus” que Nietzsche referiu em *A Gaia Ciência*, no § 108, entre outros. Tendo como referência o ponto 6 do capítulo intitulado “Como o ‘Verdadeiro Mundo’ acabou por se tornar fábula” de *O Crepúsculo dos Ídolos*, foi mostrado também como o cinema de Bergman ilustrou como os dois mundos aparente e verdadeiro se podem aniquilar um ao outro podendo abrir a porta ao grande meio-dia nietzschiano e à criação de novos valores, ou podendo, contrariamente, instalar a desorientação por motivo de ausência de princípios orientadores e de incapacidade de os criar.

Finalmente, evidenciámos leituras para o tema “sombra” em Nietzsche, num contexto de niilismo, nos filmes de Bergman fazendo essencialmente comparações entre os sentimentos que dominam as suas personagens (niilistas) e aquilo que as personagens de Nietzsche, designadas por “Sombra” (do Andarilho e de Zaratustra), representam em relação ao niilismo nietzschiano. Também neste capítulo recorreremos aos conteúdos de *O Crepúsculo dos Ídolos* já que é grande a sua relação com a reavaliação de todos os valores que segundo o filósofo, é o que possibilita a superação do niilismo. Esta obra de Nietzsche aborda as questões que têm que ser levadas em conta no processo de reavaliação de valores¹⁴². É nesse sentido que surge a ideia de “sombra” que é a metáfora para aquelas verdades a que Nietzsche chama “ídolos”¹⁴³ (verdades eternas – erros da religião e da filosofia) defendidas pelos filósofos que atribuindo um valor de sentido metafísico a essas verdades, conceberam e difundiram preconceitos – moralidade – na cultura europeia originando um problema antropológico de rejeição de tudo o que é humano – dos sentidos¹⁴⁴ – levando ao niilismo¹⁴⁵. É o valor (de carácter vazio) dessa “verdade” que tem que ser reavaliado. A abolição¹⁴⁶ dos “ídolos” é metaforizada por Nietzsche como a hora das “sombras mais curtas” – o “grande meio-dia”.

¹⁴² “A fórmula mais geral, que está na base de toda religião e moral, diz: ‘Faça isto e aquilo, deixa isto e aquilo e serás feliz! Caso contrário... ‘ [...]. Na minha boca, essa fórmula transforma-se na sua inversão – primeiro exemplo da minha ‘reavaliação de todos os valores’” (CI Os Quatro Grandes Erros 2, trad. mod.).

¹⁴³ Há aqui uma referência à ideia de “ídolos” [*idola*] da mente humana de Francis Bacon – “Os ídolos e noções falsas que ora ocupam o intelecto humano e nele se acham implantados não somente o obstruem a ponto de ser difícil o acesso da verdade, como, mesmo depois de seu pórtico logrado e descerrado, poderão ressurgir como obstáculo à própria instauração das ciências, a não ser que os homens, já precavidos contra eles, se cuidem o mais que possam” (BACON, 1973: 26).

¹⁴⁴ “‘Já o temos’, gritam felizes, ‘é a sensualidade! Os sentidos – que são tão imorais – enganam-nos acerca do verdadeiro mundo. Moralidade: há que livrar-se da ilusão dos sentidos, do devir, da história, da mentira...’” (CI A “Razão” na Filosofia 1).

¹⁴⁵ “As características que se atribuíram ao ‘verdadeiro ser’ das coisas são as características do não-ser, do nada – construiu-se o ‘verdadeiro mundo’ a partir da contradição com o mundo real: um mundo aparente, sem dúvida, na medida em que é apenas uma ilusão *moral* e *óptica*” (CI A “Razão” na Filosofia 6).

¹⁴⁶ Ideia que também encontramos em Bacon: “Já falamos de todas as espécies de ídolos e de seus aparatos. Por decisão solene e inquebrantável todos devem ser abandonados e abjurados” (BACON, 1973: 43).

Como os filmes objecto deste último capítulo incidiram sobre distintos contextos históricos, fizemos diferentes abordagens de acordo como os mesmos e foi nesse sentido que mostrámos também, através do cinema de Bergman, como a influência dogmática de que falámos no parágrafo anterior, se fez sentir durante largos anos, nomeadamente na idade das trevas que é retratada em *O Sétimo Selo*. O breve estudo que fizemos sobre esta época pré-moderna, assentou essencialmente na obra *Para a Genealogia da Moral*, cuja ideia base foi, em grande parte, reiterada na obra de Nietzsche de que falámos anteriormente sendo que no caso de *Para a Genealogia da Moral*, o racionalismo foi tratado na perspectiva do cristianismo, pela figura do sacerdote ascético, tal como nos é apresentado neste filme de Bergman. A supressão dos instintos da vida¹⁴⁷, típica dos tipos de doutrinas racionalistas, é geradora de ressentimentos que levam à “vingança da vida” (CI A “Razão” na Filosofia 6) – negação da vida – e ao encontro do sentido da vida fora da própria vida – “as fantasmagorias de uma vida ‘outra’ e ‘melhor’” (CI A “Razão” na Filosofia 6). São estes pensamentos que estão na base do aparecimento de sentimentos de culpa que justificam o sofrimento e que são destacados especialmente neste filme de Bergman, embora também estejam presentes em alguns dos outros que analisámos. A diversidade temporal dos filmes que compõem o capítulo terceiro, permitiu-nos abordar também o niilismo na era pós-moderna que resulta não dos valores do cristianismo, uma vez que a modernidade os veio pôr em causa, mas do vazio deixado pela morte desses mesmos valores. A ideia de uma verdade absoluta de carácter metafísico perdeu o seu valor e deixou o homem desprovido de referências. Foi através dos dois últimos filmes de Bergman analisados nesta tese que mostrámos (assinalando as semelhanças entre os sentimentos das diversas personagens dos filmes e os das personagens “Sombra” em Nietzsche) como o homem, perante a ausência de valores, fica desorientado e como a sua vida perde a finalidade e deixa de ter sentido suscitando nele a vontade de nada – niilismo¹⁴⁸. Foram ainda apontadas as diferentes reacções às disposições niilistas identificadas, fazendo-se a distinção entre situações em que se reconheceu a superação do niilismo e situações em que tal não aconteceu. Ainda neste terceiro capítulo, voltámos a abordar o tema da arte, não como uma arte idealizada, como a que referimos no primeiro capítulo, mas como uma arte de carácter dionisíaco, promotora do devir e agente para a reavaliação de valores.

¹⁴⁷ “‘O triunfo na agonia derradeira’: sob este signo superlativo lutou desde sempre o ideal ascético” (GM III 11).

¹⁴⁸ “Niilismo: falta a meta; falta a resposta ao ‘porquê?’ o que significa niilismo? – que os valores supremos se desvalorizam” (FP 9[35], Verão 1886 – Outono 1887).

Concluindo esta dissertação voltamos a referir o propósito principal da mesma que foi o de encontrar no cinema ilustrações para as diversas interpretações da palavra “sombra” na filosofia de Friedrich Nietzsche, o que fizemos por intermédio da obra cinematográfica de Ingmar Bergman. Para a defesa desta ideia, foram abordadas as imagens mais relevantes oferecidas pelo termo “sombra”, na obra do filósofo que por serem variadas e complexas, nos levaram a percorrer a sua filosofia desde o tempo do jovem Nietzsche até ao seu período maduro fazendo-se ainda algumas incursões em filosofias anteriores que de certa forma, o inspiraram. Após este longo estudo, feito em paralelo com análises profundas de cada um dos filmes objecto desta tese, concluímos que não só as imagens de que falámos se encontram ilustradas pelos mesmos, como também grande parte dos conceitos da filosofia de Nietzsche o estão, o que se explica, em grande medida, pelo facto de as obras de ambos os autores comungarem do mesmo ponto de partida: a profunda inquietude perante um mundo enigmático, o que para Nietzsche resultou essencialmente da “morte de Deus”, enquanto que em Bergman, derivou do facto de Deus parecer não existir. Se por vezes entrámos noutras leituras que não só as relacionadas com o tema “sombra”, tal deveu-se precisamente ao facto deste tema perpassar toda a filosofia de Nietzsche andando lado a lado com grande parte dos seus conceitos, não nos sendo, portanto possível, deixá-los ficar à margem. Concluímos ainda que o cinema de Bergman não só é ilustrativo da filosofia de Nietzsche, seja do tema “sombra” em particular, ou do seu pensamento em geral, como a sua própria experiência também o é, dado que por intermédio da sua arte, o cineasta confrontou o lado feio e enigmático da vida “destruindo ilusões”, mas não de forma desorientada e antes em jeito de “embriaguez” que como refere Constâncio, “idealiza e cria novas perspectivas” (CONSTÂNCIO, 2013: 303). Neste sentido, permitirmo-nos fazer uma analogia entre a experiência bergmaniana e a “reavaliação dos valores”¹⁴⁹ e, porque as condições necessárias para a reavaliação dos valores estão metaforicamente associadas, na obra nietzschiana, ao momento das sombras mais curtas, destacar também essa experiência do realizador como mais um caso de ilustração do tema “sombra” na filosofia de Nietzsche pelo cinema. A análise cinematográfica realizada, levou-nos ainda a outras leituras que não se enquadrando completamente no âmbito desta tese, mereceram um breve apontamento, na medida em que reforçam aquilo que acabámos de expor nos

¹⁴⁹ “A arte não é alienação. Pelo contrário, a sua tese é a de que a arte, e em especial a arte trágica, tem a capacidade de fazer aparecer, de realçar e comunicar o lado feio, duro, enigmático, temível da vida. Não significa isto que a arte é, afinal, uma actividade crítica – pois também nela ocorre a destruição de ilusões e, portanto, uma reavaliação dos valores com base nessa destruição?” (CONSTÂNCIO, 2013: 296).

períodos anteriores. Referimo-nos especificamente, ao caso em que Bergman relacionando as suas próprias imagens em movimento com a temporalidade, atribuiu ao tempo um outro sentido que não o sentido cronológico, mas o da espacialidade, o que mais uma vez, evidencia a capacidade transformadora da sua arte.

Ficou, portanto, claro que o cinema pode ser muito mais que um veículo para o entretenimento podendo ilustrar ideias filosóficas, para além de poder conter ele próprio ideias. Por estes motivos, é facilmente perceptível que muito mais haveria a investigar e a dissertar neste sentido, mas devido às limitações próprias de uma tese académica, não o poderemos continuar a fazer aqui. Deixamos, no entanto, o desafio ao leitor, no sentido de manter viva a actividade pensante a este respeito, permitindo-se assim, encontrar novas leituras na sétima arte que vão além da mera leitura narrativa e esperamos que esta tese seja uma das suas fontes de inspiração para esse efeito.

Bibliografia e outras fontes

- ANDRADE, José Navarro de, BÉNARD, João Pedro, COSTA, João Bénard da, FERREIRA, Manuel Cintra, MADEIRA, Maria João e OLIVEIRA, Luís Miguel (2008). *As Folhas da Cinemateca. Ingmar Bergman*. Org. por Maria João Madeira. Lisboa: Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema.
- BACON, Francis (1973). “*Novum Organum*”. In: *Novum Organum, Verdadeiras Indicações acerca da Interpretação da Natureza, Nova Atlântida*. Trad. e anot. por José Aluysio Reis de Andrade. São Paulo: Abril Cultural.
- BERGMAN, Ingmar (1959). “*Chacun de mes films est le dernier*”. In: *Cahiers du cinéma*, nº 100, Outubro, p. 44-54. Paris: Editions de l’Etoile.
- ____ (1988). *Lanterna Mágica*. Trad. por Alexandre Pastor. Lisboa: Editora Caravela.
- ____ (2001). *Imagens*. Trad. por Alexandre Pastor. São Paulo: Livraria Martins Fontes.
- BÍBLIA SAGRADA (2014). Coord. Geral por Herculano Alves. Lisboa: Difusora Bíblica.
- BJÖKMAN, Stig, MANNS, Torsten e SIMA, Jonas (1973). *Bergman on Bergman – Interviews with Ingmar Bergman*. Londres: Secker & Warburg.
- BRANCO, Maria João Mayer (2010). *Arte e Filosofia no Pensamento de Nietzsche*, tese de doutoramento. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa.
- BREMMER, Jan N. (1983). *The Early Greek Concept of the Soul*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- CHAVES, Ernani (2009). “Zaratustra e a sua sombra”. In: *Reflexão*, vol. 34, nº 96, Jul./Dez., p. 67-76. Campinas: Pontifícia Universidade Católica de Campinas.
- CONSTÂNCIO, João (2013). *Arte e niilismo: Nietzsche e o enigma do mundo*. Lisboa: Tinta da China.
- COSTA, João Bénard da (2018). *Escritos sobre Cinema*, tomo I, 1º vol.. Lisboa: Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema.
- DELEUZE, Gilles (2007). *Nietzsche*. Trad. por Alberto Campos. Lisboa: Edições 70.
- ____ (2011). *Francis Bacon Lógica da Sensação*. Trad. e introd. por José Miranda Justo. Lisboa: Orfeu Negro.
- ____ (2015). *A Imagem-Tempo, Cinema 2*. Trad. por Sousa Dias. Lisboa: Documenta.
- ____ (2016). *A Imagem-Movimento, Cinema 1*. Trad. por Sousa Dias. Lisboa: Documenta.

- DOSTOIEVSKI, Fiódor (2009). *Crime e Castigo*. Trad. e anot. por António Pescada. Lisboa: Relógio D'Água.
- ___ (2010). *Os Demónios*. Trad. e anot. por António Pescada. Lisboa: Relógio D'Água.
- ___ (2012). *Os Irmãos Karamazov*. Trad. e anot. por António Pescada. Lisboa: Relógio D'Água.
- ÉSQUILO (1998). “Coéforas”. In: *Oresteia*. Trad., introd. e anot. por Manuel de Oliveira Pulquério. Lisboa: Edições 70.
- EURÍPIDES (1969). “Electra”. In: *Ifigénia em Áulis. Electra. As Bacantes*. Trad. por Natália Correia. Porto: Civilização.
- FONT, Domènec (2000). *La Última Mirada. Testamentos fílmicos*. Valência: Ediciones de la Mirada.
- FONTAINE, M. De la (1999). *Fábulas*. Trad. ou adapt. por poetas portugueses e brasileiros do século XIX e Isabel St. Aubyn. Lisboa: Temas e Debates.
- FOUCAULT, Michel (1984). *Microfísica do Poder*. Trad., org., introd. e rev. por Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal.
- GONÇALVES, F. Rebelo (1966). *Vocabulário da Língua Portuguesa*. Coimbra: Coimbra.
- HOMERO (2018). *Odisseia*. Trad., anot. e coment. por Frederico Lourenço. Lisboa: Quetzal.
- JUNG, Carl Gustav (2014). *O Eu e o Inconsciente*. Trad. por Dora Ferreira da Silva. Petrópolis: Vozes.
- KANT, Immanuel (2001). *Crítica da Razão Pura*. Trad. por Manuela Pinto dos Santos e Alexandre Fradique Morujão. Introd. e anot. por Alexandre Fradique Morujão. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- LIVINGSTONE, Paisley (2009). *Cinema, Philosophy, Bergman. On Film as Philosophy*. Nova Iorque: Oxford University Press.
- LUPO, Luca (2004). “Ombres”. In: *Nietzsche Philosophie de l'esprit libre*. Paris: Éditions Rue d'Ulm.
- MACHADO, José Pedro (1984). *Dicionário Onomástico Etimológico da Língua Portuguesa*, primeiro vol.. Lisboa: Editorial Confluência.
- MARX, Karl (1991). *Capital, A Critique of Political Economy*, vol. three. Trad. por David Fernbach. Introd. por Ernest Mandel. Londres: Penguin Books.
- METZ, Christian (1980). *O significante imaginário, Psicanálise e Cinema*. Trad. por António Durão. Lisboa: Livros Horizonte.

- MIGNONI, Neomar Sandro (2015). *O papel de Zaratustra na filosofia de Nietzsche: do meio-dia ao grande meio-dia*, tese de mestrado em Filosofia. Toledo: Universidade Estadual do Oeste do Paraná.
- NARBONI, Jean (2007). *En presence d'un clown de Ingmar Bergman*. Crisnée: Éditions Yellow Now.
- NIETZSCHE, Friedrich (1988). *Assim falou Zaratustra*. Trad. por M. de Campos. Mem Martins: Publicações Europa-América.
- ____ (1992). *O Nascimento da Tragédia*. Trad., anot. e posf. por J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras.
- ____ (1997). *O Anticristo*. Trad., anot. e pref. por Pedro Delfim Pinto dos Santos. Lisboa: Guimarães.
- ____ (2000). *Humano, Demasiado Humano, Um livro para espíritos livres*. Trad., anot. e posf. por Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia de Bolso.
- ____ (2003). *Além do Bem e do Mal, Prelúdio a uma Filosofia do Futuro*. Trad., anot. e posf. por Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras.
- ____ (2008a). *Ecce Homo*. Trad. por Artur Morão. Covilhã: Lusofonia Press.
- ____ (2008b). *Fragmentos Póstumos*. Vol. II. (1875-1882). Trad., introd. e anot. por Manuel Barrios e Jaime Aspiunza. Santiago Guérvos. Madrid Editorial Tecnos.
- ____ (2008c). *Fragmentos Póstumos*. Vol. IV. Trad., introd. e anot. por Juan Luis Vermal e Joan B. Llinares. (1885-1889). Madrid: Editorial Tecnos.
- ____ (2008d). *Genealogia da Moral, Uma Polêmica*. Trad., anot. e posf. por Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras.
- ____ (2008e). *Humano, Demasiado Humano II, Um livro para espíritos livres*. Trad., anot. e posf. por Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras.
- ____ (2010a). *Fragmentos Póstumos*. Vol. I. (1869-1874). Trad., introd. e anot. por Luis E. de Santiago Guérvos. Madrid: Editorial Tecnos.
- ____ (2010b). *Fragmentos Póstumos*. Vol. III. (1882-1885). Trad., introd. e anot. por Diego Sánchez Meca e Jesús Conill. Santiago Guérvos. Madrid: Editorial Tecnos.
- ____ (2017). *O Crepúsculo dos Ídolos*. Trad. por Artur Morão. Lisboa: Edições 70.
- ____ (s. d.). *A Gaia Ciência*. 2ª edição. Trad. por António Carlos Braga. São Paulo: Editora Escala.
- PESSOA, Fernando (2019). *Obra Completa de Álvaro de Campos*. Lisboa: Tinta da China.
- PLATÃO (2005). *A República*. Trad. e anot. por Elísio Gala. Lisboa: Guimarães.

- ____ (s. d.). *Diálogos III – Apologia de Sócrates, Crípton, Fédon*. Trad. e introd. por Fernando Melro. Mem Martins: Publicações Europa-América.
- RIDLEY, Aaron (2007). *Routledge Philosophy Guidebook to Nietzsche on Art and on Literature*. Abingdon: Routledge.
- SCHOPENHAUER, Arthur (2005). *O Mundo como Vontade e como Representação*. Trad., apresent., anot. e índices por Jair Barboza. São Paulo: Unesp.
- SHAKESPEARE, William (2016). *Macbeth*. Trad. por José Miguel Silva. Posf. por William Hazlitt. Lisboa: Relógio D'Água.
- ____ (2019). *Hamlet*. Trad., introd. e anot. por Gualter Cunha. Lisboa: Relógio D'Água.
- SINGER, Irving (2011). *Ingmar Bergman, Cinematic Philosopher: reflections on his creativity*. Massachusetts: The MIT Press.
- SÓFOCLES (2008). *Electra*. Trad. por Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Zahar.
- SOLMER, Antonino (2014). *Manual de Teatro*. Lisboa: Grupo Planeta.
- STAROBINSKI, Jean (2015). *Interrogatoire du masque*. Paris: Éditions Galilée.
- STELLINO, Paolo (2015). *Nietzsche and Dostoevsky, On the Verge of Nihilism*. Berna: Peter Lang AG, International Academic Publishers.
- ____ (2017). “Para além da lei moral: morte de Deus e gratuidade de Feuerbach a Sartre”. In: *Revista Trágica: estudos de filosofia da imanência*, vol. 10, nº 1, p. 60-72. Rio de Janeiro: Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- ____ (2019). “Übermensch”. In: *Dicionário de Filosofia Moral e Política*, 2ª série. Coord. por António Marques e André Santos Campos. Lisboa: Instituto de Filosofia da Nova, URL: <<http://www.dicionariofmp-ifilnova.pt/ubermensch/>>.
- ____ (No prelo). “Ética”. In: *Introdução a Nietzsche*. Org. por Pietro Gori. Lisboa: Tinta da China.
- STOICHITA, Victor I. (2016). *Breve História da Sombra*. Trad. por Rui Pires Cabral. Lisboa: KKYM.
- STRINDBERG, August (1978). *O Sonho*. Trad. por João da Fonseca Amaral. Lisboa: Editorial Estampa.
- SUURPÄÄ, Lauri (2014). *Death in Winterreise, Musico-Poetic Associations in Schubert's Song Cycle*. Bloomington, Indiana: Indiana University Press.
- TAPPER, Michael (2004). “Persona”. In: *1001 Filmes para ver antes de Morrer*, p. 464-465. Edit. e coord. por Steven Jay Schneider, trad. por Cláudia Porto, José Vaz Pereira e Nuno Marques. Lisboa: Dinalivro.

WARTENBERG, Thomas E. (2006). “*Beyond Mere Illustration: How Films Can Be Philosophy*”. In: *Thinking Through Cinema: Film as Philosophy. The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 64, nº 1, Inverno, p.19-32.

WOLLEN, Peter (1984). *Signos e Significação no Cinema*. Trad. por Salvato Teles de Menezes. Lisboa: Livros Horizonte.

Filmografia

- BERGMAN, Ingmar, director. 1949. *Prisão [Fängelse]*. Suécia: Terrafilm.
- ___ 1957. *O Sétimo Selo [Det sjunde inseglet]*. Suécia: Svensk Filmindustri (SF).
- ___ 1961. *Em Busca da Verdade [Såsom i en spegel]*. Suécia: Svensk Filmindustri (SF).
- ___ 1963a. *Luz de Inverno [Nattvardsgästerna]*. Suécia: Svensk Filmindustri (SF).
- ___ 1963b. *O Silêncio [Tystnaden]*. Suécia: Svensk Filmindustri (SF).
- ___ 1966. *A Máscara [Persona]*. Suécia: AB Svensk Filmindustri (SF).
- ___ 1973. *Cenas de um Casamento [Scener ur ett äktenskap]*. Mini-Série. Suécia: Cinematograph AB.
- ___ 1980. *A Vida das Marionetes [Aus dem Leben der Marionetten]*. Alemanha Ocidental, Austria: Österreichischer Rundfunk (ORF); Persona Film; Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF).
- ___ 1982. *Fanny e Alexandre [Fanny och Alexander]*. Suécia, França, Alemanha Ocidental: Persona Film; Cinematograph AB (as Cinematograph); Svenska Filminstitutet (SFI); Gaumont; Persona Film; Sveriges Television (SVT) (as SVT 1); Tobis (as Tofisfilm).
- ___ 1997. *Na Presença de um Palhaço [Larmar och gör sig till]*. Suécia, Dinamarca, Noruega, Itália, Alemanha: SVT Drama, Danmarks Radio (DR) (co-production), Norsk Rikskringkasting (NRK) (co-production), RAI Radiotelevisione Italiana (co-production), Yleisradio (YLE) (co-production), Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF) (co-production), Nordiska TV-Samarbetsfonden (co-production), Nordisk Film- & TV-Fond (co-production).
- SJÖSTRÖM Victor, director. 1921. *A Carruagem Fantasma [Körkarlen]*. Suécia: Svensk Filmindustri (SF).
- VISCONTI, Luchino, director. 1969. *Os Malditos [Götterdämmerung]*. Itália, Alemanha Ocidental: Italo-Italo Cinematografico (co-production) (as Italo-Italo), Praesidens (co-production), Pegaso Cinematografica (co-production) (as Pegaso), Eichberg-Film (co-production) (as Eichberg Film GmbH).