



O TEATRO E O TEMPLO: ARTE E RELIGIÃO NO FILME FANNY E ALEXANDER, DE INGMAR BERGMAN

The theater and the temple: art and religion in the film Fanny and Alexander, by Ingmar Bergman

Edilson Baltazar Barreira Júnior*



* Formado em Teologia pelo Seminário Batista do Cariri, bacharel e licenciado em Filosofia pela Universidade Estadual do Ceará, mestre e doutor em Sociologia pela Universidade Federal do Ceará. É professor da UNIFAMETRO e membro da Associação Brasileira de Antropologia.

Contato:

edilsonbarreira@yahoo.com.br

Recebido em: 02/10/2020

Aprovado em: 23/11/2020.

RESUMO:

Este ensaio propõe-se analisar o filme *Fanny e Alexander* escrito e dirigido pelo cineasta sueco Ingmar Bergman, cuja produção se deu inicialmente como seriado para a televisão e transformado depois numa versão mais curta para o cinema. O filme, em certa medida, revela-se autobiográfico, uma vez que Bergman apresenta o garoto Alexander como seu *alter ego*. Assim, busca-se mostrar que a partir da percepção dessa criança, o cineasta separa o mundo da arte cênica do universo religioso protestante luterano, por meio de um grande abismo. A análise fílmica será norteada a partir dos conceitos de *habitus* e campo religioso e artístico presentes em alguns textos do referido sociólogo.

Palavras-chave: Bergman; Bourdieu; Arte; Religião e cinema.

ABSTRACT:

This essay proposes to examine the film *Fanny and Alexander* written and directed by Swedish filmmaker Ingmar Bergman, whose production is given initially as series for television and then transformed into a shorter version for the film. The film to some extent, it appears autobiographical, since Bergman has the boy Alexander as its alter ego. Thus, it seeks to show that the perception that child, filmmaker separates the world of the performing art of the universe Protestant religious Lutheran, by a great gulf. The film analysis will be guided from the concepts of habitus and fields religious and artistic gifts in some texts of the sociologist.

Key-words: Bergman; Bourdieu; Art; Religion and film.

INTRODUÇÃO

Este artigo tem o objetivo de analisar o filme *Fanny e Alexander*, cuja produção se deu inicialmente como seriado para televisão com duração de seis horas e transformado depois numa versão mais curta para o cinema. Esta película, além de vários prêmios internacionais, arrematou de Hollywood, em 1983, quatro estatuetas do Oscar de melhor filme estrangeiro, fotografia, direção de arte e figurino. Procurarei ao longo desta análise articulá-la com a reflexão teórica de Pierre Bourdieu, notadamente, os conceitos de campo e *habitus*.

A descrição que será apresentada do filme pode parecer ao leitor demasiadamente detalhada, mas assumo neste ensaio, o fazer metodológico semelhante ao de um etnógrafo¹ “que se esforça para transformar o olhar em escrita, desconfiando dos estereótipos e das imagens já prontas de todos depósitos e sedimentos culturais”. (LAPLANTINE, 2004, p. 30).

A escolha de *Fanny e Alexander* não se deve ao fato de ser um filme grandemente premiado, mas em vista das temáticas que aparecem na construção narrativa, como infância, velhice, arte, religião e morte.

O filme, em certa medida, revela-se autobiográfico, uma vez que Ingmar Bergman² apresenta o garoto Alexander como seu *alter ego*. O próprio cineasta, reiteradas vezes, destaca que sua infância tem sido fonte inesgotável de inspiração para muitos de seus filmes.

Pretendo mostrar, que a partir do olhar de Alexander, Bergman procura demarcar dois mundos simetricamente bem divididos: a religião e a arte. No filme, estes dois universos estão separados por um grande abismo. Nesta análise, tentarei norteá-la a partir dos conceitos de *habitus* e campo religioso e artístico presentes em alguns textos do sociólogo francês Pierre Bourdieu.

¹ Pesquisador das Ciências Sociais, em especial antropólogo, que privilegia “a observação rigorosa, por impregnação lenta e contínua, de grupos humanos minúsculos com os quais mantemos uma relação pessoal”. (LAPLANTINE, 2004, p. 30).

² Ernest Ingmar Bergman Åkerblön (1918-2007) nasceu em Uppsala, cidade universitária da Suécia, em 1918, filho de Erik Bergman, austero pastor luterano da paróquia de Hedwidge-Eleonora, e Karin Bergman, oriunda de uma família burguesa.

1 – OS CONCEITOS DE *HABITUS* E CAMPO EM BOURDIEU

Bourdieu em alguns de seus trabalhos apresenta os conceitos de campo e *habitus*³. O sociólogo francês retoma o conceito grego de *hexis*, reapropriado pela Escolástica como *habitus*, objetivando promover uma reação ao estruturalismo⁴ e a filosofia da ação⁵. Assim, ele assinala que as suas posições em torno da noção de *habitus* se aproximam das de Chomsky⁶, posto que este também lutava com quase os mesmos opositores. Enquanto, Chomsky desejava pôr em evidência o conceito de gramática generativa transformacional⁷, Bourdieu (1998a), por sua vez, queria apresentar as capacidades inventivas, ativas e criadoras do *habitus* e do seu agente. No entanto, a sua posição diferia da de Chomsky (1977), em destacar o *habitus* não como um espírito universal de uma natureza ou razão humana, mas como um saber adquirido em que confere relevância ao agente da ação.

O conceito de *habitus* imprime nos indivíduos a noção de jogo. Estar no jogo é perceber, sem a necessidade de reflexão, o futuro do jogo e o senso histórico do mesmo. Bourdieu, portanto, define *habitus* como:

Um sistema de disposições duráveis e transferíveis que, integrando todas as experiências passadas funciona a cada momento como uma matriz de percepções, apreciações e ações, e torna possível a realização de tarefas infinitamente diferenciadas, graças às transferências analógicas de esquemas que permitem resolver os problemas da mesma forma e graças às correções incessantes dos resultados obtidos, dialeticamente produzidas por estes resultados. (BOURDIEU, 1998b:41).

³ Para um inventário da produção de Pierre Bourdieu, recomendo o artigo de Catani (2002).

⁴ O estruturalismo é um movimento teórico, metodológico e cultural de grande impacto nas ciências humanas, na segunda metade do Sec. XX.

⁵ Filosofias como a de Habermas, em sua “filosofia da ação comunicativa”.

⁶ Avram Noam Chomsky, linguista e ativista político americano, que criou na década de 1950 a noção de gramática generativa transformacional.

⁷ A gramática generativa transformacional “deve explicitar o saber implícito do falante, ou a inteligência do leitor”. (CHOMSKY, 1977, p. 101).

Portanto, para Bourdieu a noção de *habitus* constitui-se num princípio gerador impondo um esboço durável, porém não sendo uma camisa de força, pois permite uma flexibilidade nas improvisações reguladas.

O conceito de *campo*, assim como o de *habitus*, passou pelo mesmo percurso. Inicialmente, a noção esteve relacionada à indicação diretiva à pesquisa, enquanto recusa à alternativa da interpretação interna e explicação externa. A investigação genealógica foi menos produtiva do que o modo de pensamento relacional empregado pelas ciências modernas que conseguiu ligar trabalhos bem distintos como os dos formalistas russos⁸, bem como de Kurt Lewin⁹ e Norbert Elias¹⁰, além dos estruturalistas¹¹ linguistas e antropológicos.

Bourdieu (1998a) admite que para construir a noção de campo fosse necessário passar para além da análise do campo intelectual, enquanto universo autônomo de relações específicas. Assim, segundo ele, a primeira elaboração rigorosa acerca desta noção veio de uma leitura da sociologia da religião, cuja referência dominante era a noção de campo intelectual. Portanto, Bourdieu (1998b) propôs a construção de um campo religioso como estrutura das relações objetivas, segundo a crítica weberiana da visão interacionista das relações entre os agentes religiosos, quando explica, assim, a forma concreta das interações da tipologia¹² realista.

O campo da alta costura, para Bourdieu (1983), se apresenta como aquele que leva mais diretamente a lógica da produção do produtor e do produto como feitiço, isto porque, como este campo se apresenta como mais legítimo culturalmente, assim o aspecto

⁸ “Movimento que desencadeou uma abordagem linguística da literatura teve Jakobson e Chklovski entre seus representantes e procurou mostrar como o texto poético instaura a consciência formal do discurso literário em seus níveis semântico, sintático e fonológico”. (TEIXEIRA, 1998, p. 36).

⁹ Psicólogo alemão que viveu de 09.09.1890 a 12.02.1947.

¹⁰ Sociólogo alemão (22.02.1897 a 01.08.1990).

¹¹ “Do estruturalismo, Bourdieu rejeita a redução objetivista que nega a praticados agentes e não se interessa senão pelas relações de coerção que eles impõem”. (THIRY-CHERQUES, 2006, P.29).

¹² Tipo ideal foi o principal mecanismo metodológico utilizado por Max Weber como uma categoria de análise, que não interessa como um fim, mas como meio. “O tipo ideal é uma construção racional que, cumprindo com algumas exigências formais, deve apresentar em seu conteúdo as características de uma utopia. De fato, o tipo ideal nunca ou dificilmente pode ser achado na realidade”. (SAINT-PIERRE, 1994, p. 68).

econômico das práticas é censura da forma menos vivida, pois existe uma proteção menor contra a objetivação, que em última análise aparece contra uma dessacralização.

Bourdieu (1998a) ao construir a teoria geral dos campos evitou formulá-la a partir do modo de pensar econômico, pois a dimensão econômica deve ser vista como uma forma particular desta teoria, que é construída de generalização em generalização. Para ele, a teoria da economia dos campos possibilita uma definição e descrição da forma específica que reveste cada campo, através de conceitos como capital, investimento etc.

Assim, esta forma de pensar evita posições reducionistas como, por exemplo, o economicismo, que só conhece o interesse material e a busca desenfreada de lucratividade monetária (BOURDIEU, 1996b, p. 163). Desta forma, torna-se fundamental, a composição de um campo, com seus jogos de linguagem, símbolos e crenças que o sustentam.

Bourdieu (1998a) chega à conclusão de que a história do campo é a forma legítima de análise da essência, tomando como ponto de partida a noção de autonomização dos campos, ou seja, o campo é autônomo, na medida em que pode ser compreendido como uma depuração de cada gênero. Para ele, o campo artístico tem uma notabilidade, pois ele tem uma lógica original, que ao mesmo tempo, encontra em si o princípio e a norma de sua fundamentação.

Portanto, para Bourdieu (1996a), um "campo de interação" é um conceito que pode ser focalizado em duas abordagens. Uma sincrônica, que se revela como espaço de posições, e outra diacrônica, como um conjunto de trajetórias. Isto é, indivíduos singulares vivem determinadas posições dentro de um contexto social, e suas vidas estão representadas por certas trajetórias. As posições e trajetórias, de certa forma, podem ser determinadas pelos variados recursos disponíveis aos indivíduos. Os principais "recursos ou capitais" são econômico, cultural e simbólico. O "capital econômico" diz respeito à propriedade de bens materiais e financeiros dos mais variados tipos. O "capital cultural" refere-se às habilidades, conhecimento e qualificações educacionais. Por fim, o "capital simbólico" está vinculado ao prestígio e reconhecimento associados ao indivíduo ou a sua posição.

A obra de Bergman, mesmo fruto da especificidade do campo artístico, remete para sua análise/interpretação, à confluência de contribuições culturais de natureza

diversa, como a filosofia, a religião e a literatura. A forma particular como ele as transforma em elementos centrais, em modos de apreensão/construção do mundo na sua filmografia, é o que lhe confere singularidade como autor.

2 – A FAMÍLIA EKDHAL E O PRIMADO DA ARTE

As primeiras cenas do filme desvelam o mundo alegre da família Ekdhal, comandada pela matriarca Helena (Gunn Wallgren), viúva e atriz aposentada. Ela tem três filhos. Oscar (Allan Edwall), o mais velho, ator e diretor do teatro da família, casado com a jovem atriz Emilie (Ewa Fröling), com quem tem dois filhos Alexander (Bertil Guve) e Fanny (Pernilla Allwin). Carl (Börje Ahlstedt), segundo filho, marido de Lydia (Christina Scollin) e um grande perdulário. O filho mais novo da matriarca é Gustav Adolf (Jarl Kulle), esposo de Alma (Mona Malm), comerciante e um mulherengo inveterado, pai de Petra (Maria Granlund) e Jenny (Emelie Werkö). Neste ambiente em que desfilam filhos, noras e netos, há também um *staff* de criadas, além da presença sempre constante do velho amigo e ex-amante de Helena, Isaque Jacobi (Erland Josephson), judeu e comerciante de antiquários.

O filme inicia com Alexander brincando com seu teatro em miniatura. Logo depois, o vemos percorrendo os corredores da casa da avó. As paredes em tons vermelhos e verdes revelam um ambiente alegre e colorido. A casa está repleta de obras de arte, como pinturas, esculturas, móveis artesanais, tapetes finos, que fazem com que o garoto se deslumbra ao andar, livremente pela casa.



Alexander – Fotograma de Sven Nykvist

A época em que a trama se desenrola é o início do século XX. Helena aguarda todos os familiares em casa para a ceia de Natal. No teatro, Oscar, Emilie, Alexander,

Fanny e outros atores encenam o nascimento de Jesus. O teatro está completamente lotado. Ao final, há um aplauso efusivo da plateia. Quando as cortinas baixam, todos se cumprimentam com votos de feliz Natal. Oscar como ator principal e diretor do teatro profere a todos um discurso cerimonioso e solene, como se estivesse antecipando sua morte.

Na casa dos Ekdhal tudo já está pronto para a ceia. Aos poucos começam a chegar os filhos, noras e netos de Helena. A comida é farta. A mesa colorida com doces, tortas, carnes, vinhos e outras bebidas finas. Uma grande árvore de Natal está repleta de presentes. Todos dançam segurando as mãos uns dos outros e correndo pela casa inteira. Oscar, em um dado momento, rompe o elo da corrente, pois já apresenta sinais de cansaço e falta de fôlego, procura uma cadeira para descansar, limpando o suor que escorre pelo rosto. Algo em sua saúde não está bem. Após a ceia todos ficam sentados solenemente, ouvindo a leitura bíblica da narrativa do nascimento de Jesus feita por Oscar.



Família Ekdhal – Fotograma de Sven Nykvist

As crianças vão para o quarto dormir. Lá Alexander entretém sua irmã e primos com sua lanterna mágica¹³, até ser surpreendido por sua mãe, que ordena a todos voltarem para a cama.

Após as festividades natalinas, a rotina do teatro volta ao normal. A peça, cujos ensaios iniciam é *Hamlet*, de William Shakespeare. Emilie representa a Rainha da Dinamarca e Oscar interpreta os papéis do fantasma e primeiro ator. Num dado instante,

¹³ Nome que Bergman dar a uma forma rudimentar de cinematógrafo.

Oscar (representando o Fantasma) dialogando com Hamlet, cai no palco e pergunta onde está. Todos ficam atônitos e correm para prestar socorro ao ator doente. Num canto do teatro, Alexander permanece imobilizado e só vai para casa quando a criada Maj o toma pela mão.



Fanny e Alexander – Fotograma de Sven Nykvist

Oscar que na encenação de Natal já parecia prenunciar sua despedida dos palcos, que numa simples brincadeira de roda já dava sinais de cansaço, agora começa o seu estágio de moribundo. Durante seu curto período de sofrimento permanece em casa, o médico o atende, os colegas de teatro o visitam, seus familiares o cercam.

Este cenário em que Oscar vive seus últimos dias de vida me remete à observação feita por Norbert Elias (2001), que aborda sobre a morte dentro da discussão dos processos civilizadores, tendo por destaque revelar uma contradição presente hoje, ou seja, as pessoas morrem em condições higiênicas bem mais favoráveis que no passado, porém falecem na solidão dos confinamentos dos hospitais e asilos, longe dos entes queridos. Com Oscar, ocorre um pouco diferente, embora a época em que a trama se desenrola seja o período industrial, mas Bergman dá um tratamento das sociedades pré-industriais, que se caracterizavam pela centralidade da família no cuidado de velhos e moribundos. É no ambiente da família Ekdhal que Oscar é tratado, recebendo atenção e afeto dos parentes e amigos, mesmo que as condições higiênicas possam ser repulsivas, como a presença, em primeiro plano do balde no qual deposita os vômitos.

Na noite do mesmo dia, Fanny e Alexander são acordados com os gritos da mãe. Assustados, eles se dirigem ao local onde Emilie está. Abrem à porta e por trás de outra porta entreaberta, eles contemplam o corpo imóvel do pai em um caixão rodeado por flores. Emilie continua o seu lamento, aos prantos, num choro quase desumano.

No funeral, o cortejo é de uma pompa sem medidas, um evento que para toda a cidade. A música solene é ao som da *Marcha fúnebre* de Chopin. Cada membro da família aparece em destaque. Alexander vai junto a Fanny e repete vários palavrões¹⁴ em voz baixa, que costuma proferir quando está com medo. Emilie segue o cortejo ao lado do pastor Edvard (Jan Malmsjö), que oficiou o culto fúnebre. Após a cerimônia, os familiares e os amigos mais próximos participam de um jantar na casa de Helena Ekdhal. Fanny e Alexander saem da mesa e vão até ao quarto, lá se distraem com a lanterna mágica, até que ouvem uma melodia do piano e percebem que é o fantasma do pai quem toca.

4 – A FAMÍLIA VERGÉRUS E O *ETHOS* RELIGIOSO ASCÉTICO

Após o falecimento de Oscar, Emilie busca junto ao pastor Edvard Vergérus apoio espiritual e terminam se apaixonando. Ambos, viúvos, decidem casar-se. No dia em que pretendem comunicar a Alexander e a Fanny as intenções de matrimônio, há um episódio bem interessante que antecipa tal anúncio. Emilie pede para Alexander ir até a biblioteca, pois ela juntamente com o pastor pretendia ter uma conversa sobre a carta, a qual ele havia escrito na escola, o que acarretara bastante constrangimento a ela. Alexander, um garoto educado num mundo fantástico do teatro, vez por outra, cria histórias de um mundo imaginário e conta para os colegas como se fossem verdades. Nessa última elaboração criativa ele descreve que seria vendido para um circo e se tornaria acrobata.

¹⁴ Conforme Thomas (1993), a morte é captada com menor ou maior clareza pela criança, de acordo com a idade, podendo experimentar um vazio emocional, solidão ou culpa. Outras reações secundárias podem ocorrer como agitação, risos inapropriados ou, como no caso de Alexander, palavrões.



Edvard e Emilie – Sven Nykvist

Edvard cumprimenta Alexander e travam um diálogo, que mais parece um monólogo, pois, praticamente, o pastor é quem fala, quando procura admoestar o garoto, que ele deveria saber distinguir entre a verdade e a mentira. Alexander como narrador diz “que mente para tirar vantagem”. A mãe percebe a possibilidade criadora do filho, enquanto o pastor, como uma metáfora da negação da arte, toma os enunciados do menino como apenas mentira. (COMPANY, 1999, p.134).

Bergman parece nos dizer que não há verdade sem mentira ou mentira sem verdade, um aforismo que se contrapõe com a noção religiosa de verdade única de Vergéus (ARMANDO, 1988). O pastor crer plenamente na verdade objetiva não manifestando nenhum traço de dúvida, ou melhor, ele encarna as características de um dogmático.

Edvard comprimindo o pescoço de Alexander manda que ele peça perdão a mãe pelo constrangimento passado na escola. Logo após este episódio, Emilie comunica aos garotos que vai casar-se com o pastor. Ante tal anúncio, todos se ajoelham e fazem uma oração, onde Edvard suplica:

Que Deus, na sua bondade, zele por nossa família e nos defenda de todos os males em todos os dias das nossas vidas. Peço a Deus que me dê forças para ser protetor e o exemplo para estas criancinhas órfãs. Peço a Deus também forças para ser um aparo para esta jovem e desprotegida mulher. (BERGMAN, 1985, p. 119).

Enquanto o pastor faz sua oração, Alexander, mais uma vez, vê o fantasma do pai andando pelas salas da casa. Poucos dias depois, Emilie e as crianças visitam a casa de Edvard e conhecem seus familiares e criados. Henrietta Vergéus (Kerstin Tidelius),

irmã do religioso, solteirona e dirigente das atividades domésticas, Blenda Vergéus (Marianne Aminoff), mãe do pastor, Elsa Bergius, tia do pastor, gorda, doente e passa maior parte do tempo deitada em silêncio. As criadas têm aparências assustadoras. A casa pastoral é uma edificação medieval, com divisões sombrias, paredes de pedras, janelas com grades, assoalho de madeira e em alguns compartimentos, como o salão de festas, têm pinturas inspiradas em heróis bíblicos. Ao lado da casa passa um rio profundo. É neste ambiente austero, monocromático, cruel e amargo que as crianças irão viver. Em uma sala, Emile conversa com Edvard. Ele narra sobre as condições trágicas em que a esposa e filhas haviam morrido afogadas. Já tinham se passado quinze anos daquele evento trágico. Edvard pede para que Emilie venha morar ali naquele local se despojando de todo o seu mundo anterior, não trazendo nada, inclusive os brinquedos das crianças. Ela aceita, com a ressalva de que não podia decidir pelos objetos dos filhos.

Assim, é a este rosto aparentemente sincero do pastor que Emilie se apegua, após a morte do marido. Casar-se com o religioso seria uma forma de deixar de lado o cansaço das representações teatrais, que a morte veio abalar. Portanto, Edvard e Emilie contraem matrimônio, em uma cerimônia simples, celebrada por um pastor ancião e tio do noivo. Há nas vestes dos presentes a predominância da cor preta, que mais parece um evento fúnebre. Bergman desta união nos fornece o seguinte relato em seus comentários:

Emilie, que está cheia de maravilhosas esperanças diante da vida nova, é um manancial de forças e de confiança. O bispo está orgulhoso e satisfeito com sua bela mulher, cumprimenta para a direita e para a esquerda aqueles que encontram, levantando o chapéu de doutorado em teologia. A esposa sorri, resplandecente. Segundo a impressão geral, a arte e a religião deram-se as mãos numa união feliz. (BERGMAN, 1985, p. 129).

Finalmente, Emilie e as crianças deixam o mundo colorido da família Ekdhal para viver no ambiente sombrio da família Vergéus. Não levam nada, apenas a roupa que vestem. Na casa paroquial, o *habitus* do campo artístico incorporado por Emilie e seus filhos no âmbito do clã dos Ekdhal agora é confrontado por uma nova forma de vida, o *habitus* dos Vergéus, impregnado por uma religiosidade protestante e ascética.

Na primeira refeição que participam na casa pastoral, vemos uma divergência entre Emilie e Henrietta. As crianças que estavam acostumadas às finas iguarias da mesa

da avó, agora estão diante de um prato gorduroso de sopa¹⁵. Decidem não comer. Henrietta declara que ali não há desperdício e Emilie pontua que quanto à educação dos filhos a decisão é dela. A senhora Blenda repreende a filha, enquanto a senhorita Bergius dar grunhidos baixinhos. Henrietta, que após a advertência da mãe, havia parado de chorar, mais uma vez, procura apresentar as normas da casa aos novos moradores:

Uma coisa que talvez eu possa contar é que todos nós, aqui, em casa, nos levantamos muito cedo, tanto nos dias de semana como aos domingos. Às seis horas nos reunimos todos no escritório de Edvard para a oração da manhã. Quero informar que todos fazem as suas camas e limpam os seus quartos. Nesta casa predominam a pontualidade, a limpeza e a ordem. (BERGMAN, 1985, p.133).

Emilie, mais uma vez protesta, pois entende que sobre a educação de seus filhos ela é quem decide. A mãe do pastor corrobora as palavras da filha, fazendo ver que no futuro as crianças entenderão que é bom cumprir estas obrigações. Emilie fica indignada e já na primeira noite, sente-se sufocada. Edvard, em um tom apaziguador, convida a todos para agradecerem a Deus àquela refeição e ora.

Após o jantar, as crianças vão para a cama, onde são acompanhados pela mãe e pelo pastor, ali são obrigados a fazer uma prece que é uma mera repetição, na qual solicitam a Deus a proteção dos familiares e criados, cujos nomes são alistados. O nome de Edvard é omitido e Emilie solicita que eles façam alusão ao nome do padrasto. O quarto das crianças tem uma mobília feia e antiga. As camas são duras. Há apenas uma casa de bonecas, que pertencera às filhas de Edvard. Não há mais teatrinho e lanterna mágica.

Em um dia de verão, Emilie, já sufocada pela rigidez e frieza do marido e de seus familiares e criados, viaja a procura da mãe de Oscar, Helena Ekdhal, que está passando aqueles dias em sua casa de veraneio, vive momentos de recordação dos familiares, através de velhas fotografias, que funcionam como organizadoras de códigos e de orientação, pois ao revê-las, evocam memórias, acalentadoras de uma lembrança de vida em comum com todos eles. Emilie explicita sua insatisfação, bem como sublinha que já

¹⁵ Essa austeridade religiosa estendida à alimentação também é constatada no filme “A festa de Babette” de Gabriel Axel. Sobre este filme, recomendo a análise elaborada por Marques (2018).

pedira o divórcio, mas Edvard não concede e mesmo que viesse abandoná-lo, ele ficaria com a guarda das crianças. Emilie revela para Helena, sobre sua gravidez e que sua casa é uma prisão.

Enquanto isto, na casa paroquial, Alexander, mais uma vez, elabora uma história fantasiosa, envolvendo a morte da esposa e filhas do pastor. O garoto conta para Justina (Harriet Andersson), uma das criadas, e a Fanny sua versão imaginária¹⁶, na qual a mulher do pastor e suas filhas haviam morrido afogadas ao tentarem fugir pela janela do quarto, após um período de cativeiro a pão e água. Justina, imediatamente relata os fatos para Edvard, que imprime ao garoto uma punição. Após um julgamento sumário, Alexander é humilhado e surrado pelo irado padrasto, sob os olhares de Henrietta e Blenda, que tricotavam impassíveis. Justina apresentava um ar de prazer e Fanny demonstrava um horror tremendo diante da grotesca cena. Durante a sessão de julgamento Edvard declara:

Sou espiritualmente mais forte, meu filho. Isso é decorrência do fato de eu ter a Verdade e a Justiça do meu lado. Eu sei que você vai confessar tudo dentro de alguns momentos. Vai sentir que a confissão e o castigo serão até um alívio. E quando sua mãe chegar hoje à noite tudo estará esquecido e o dia-a-dia correndo como normalmente. (BERGMAN, 1985, p. 170).

Emilie, ao retornar de sua viagem, descobre que Alexander está preso no sótão. Henrietta detém a chave daquele compartimento e recusa-se a fornecê-la a Emile. Esta a empurra, toma a chave e corre em socorro ao filho, que deitado em um fino colchão tem suas costas as marcas da vara de bater tapete. A indignação aumenta e ela discute com Edvard bradando que ele é louco. Ele, por sua vez, indica que seu filho tem uma falha de caráter, pois não faz distinção entre mentira e verdade ou não sabe separar fantasia da realidade¹⁷.

¹⁶ Alexander sente-se preso, assim infere que a esposa e filhas do pastor também passaram por situação idêntica. Desse modo, a construção de sua “história” criativa se parece bastante verossímil.

¹⁷ Esta discussão entre Edvard e Emilie revela, de certo modo, um desprezo protestante pelo imaginário. Durand (1998) lembra, ainda, que coube ao maior compositor protestante, Johann-Sebastian Bach (1685-1750), a tarefa de manter intacta a inspiração estética de Lutero: “os textos e as músicas de suas duzentas cantatas e ‘paixões’ são testemunhas magníficas da existência de um ‘imaginário’ protestante de uma profundidade incrível, mas que se destaca na pureza iconoclasta de um lugar de oração do qual as imagens visuais – os quadros, as estátuas e os santos – foram expulsos.” (p. 23).

Certo dia, a família Ekdhal com a ajuda de Isaque Jacobi elabora um plano para resgatar as crianças das garras do pastor Edvard. Isaque foi até a casa paroquial e lá propõe comprar uma arca de madeira que Edvard o oferecera no passado. Enquanto o pastor conta o dinheiro o velho judeu vai até o quarto das crianças com uma cópia da chave abre e ordena que elas se escondam no velho móvel. O reverendo pressente que Isaque está tramando raptar seus enteados, mas mesmo assim é enganado.

Na loja de antiquários, onde Isaque reside com seus sobrinhos Aron (Mats Bergman) e Ismael (Stina Ekblad), os garotos estão escondidos. Durante a primeira noite, Alexander querendo urinar não encontra o penico. Sai do quarto e ao longo dos labirintos da loja urina em um vaso com plantas. Em meio as suas andanças, ele tem três encontros em que a rejeição de Deus é evidente.

O primeiro encontro ocorre com o pai falecido na sala de cristais e vidrarias. Oscar lamenta ter deixado os filhos e a esposa, mas a morte não teria alterado nada. O pai pergunta a Alexander o que está acontecendo e o filho, numa expressão de raiva, declara que:

Dizendo que tem pena de nós (...) isso é só conversa, papai. Por que é que você não vai até Deus e diz a ele que tem empurrar o bispo até a morte, é o seu departamento, né? Ou será que Deus está defecando para você? Ou está defecando para todos nós? Olha, me diz aqui, você chegou mesmo a ver Deus lá desse lado? Eu quase que aposto que você nem sequer tentou saber quais as possibilidades de se aproximar da periferia de Deus. É, tudo o que você fez foi andar de um lado para outro, enchendo-se de preocupações, por nós, crianças e pela mamãe. (BERGMAN, 1985, p. 229).

O segundo encontro de Alexander em suas perambulações noturnas na loja de antiquários ocorreu com Aron, artífice de marionetes, que prega um susto no garoto, com um grande boneco de Deus. Após identificar-se, Aron questiona a Alexander sobre o que ele acha a respeito de Deus. Antes, porém, afirma “que tudo é vida, tudo é Deus, não só o bem, mas também o mal”. Alexander então declara: “Se Deus existe, então, ele é um pedaço de merda ou um porra-louca no qual eu gostaria de dar uns pontapés no traseiro”. (BERGMAN, 1985, p.241). Aron acha a teoria do garoto interessante e motivadora, asseverando ainda que:

Pelo meu lado, sou ateu. Se a educação da gente foi direcionada para a magia e nos ensinaram todos os golpes desde a infância, aí a gente se sente para além das problemáticas terrenas. Eu que sou mágico, prefiro ficar do lado do

entretenimento, já que os espectadores, que sejam eles a produzir o incompreensível. (BERGMAN, 1985, p. 241-2).

Para Bergman, Deus se converte num mero boneco de marionete, cuja vida é dada pelo movimento dos fios. Uma citação intertextual¹⁸ de *Através de um espelho*, na qual Deus é apresentado como uma aranha¹⁹, quando Karin abre a porta do armário.

A terceira experiência noturna de Alexander, a mais enigmática, ocorre no diálogo com Ismael, outro mago, que dá ao garoto a possibilidade de pensar na morte do bispo, traduzindo as imagens que estão em sua mente. Para Ismael, “a verdade no mundo é a verdade de Deus”. Ismael fica trancado em um quarto, cuja comunicação com o mundo só se dá através de Aron. Ismael é efeminado e um ótimo cantor. Ele pede a Aron para deixá-lo sozinho com Alexander, ao mesmo tempo em que explica ao garoto o significado bíblico de seu nome. Diz ser perigoso, solicitando ao menino que ele escreva seu nome num papel, porém, quando Alexander lê, o que está escrito é o nome de Ismael. Ele sublinha que o jovem tem no pensamento a morte de uma pessoa. Ismael começa a descrever o tipo físico do Pastor e o que irá acontecer naquele momento.

Há nesse encontro uma identificação entre ambos. A conversa continua. Em certo momento, Ismael descreve o Bispo:

Você está pensando na morte de alguém. Espere um momento. Não diga nada. Sei em quem você está pensando: Num homem de estatura elevada, com olhos claros, grisalhos e barba (...) me corrige se eu estiver errado (...) ele tem olhos azuis, azul-claros e um rosto ossudo, ombros largos (...) me corrige se eu estiver errado (...) justamente agora, ele está dormindo e sonha que se ajoelha diante do altar. Por cima do altar, está o profeta crucificado. No seu sonho, o homem levanta-se e grita no meio da nave da catedral: ‘Santo, santo, santo é o Senhor de **Sabaath**, toda a terra está cheia de sua bondade’. Isso acontece no meio da escuridão, ninguém lhe responde, não se escuta nem uma mísera gargalhada. (BERGMAN, 1985, p. 249).

¹⁸ A alusão que Bergman faz da noção de Deus em *Fanny e Alexander*, assim como em *Através de um espelho*, configura-se como uma metalinguagem, termo utilizado para “denominar o processo que revela as estratégias de autorreferência do cinema explicitando o seu código e remetendo-se à sua própria estrutura”. (ANDRADE, 1999, p. 16).

¹⁹ Segundo Bergman, o Deus autoritário, poderoso e destruidor que figura nos filmes anteriores a *Através de um espelho*, aqui “torna-se glacial, é um monstro, um espírito anônimo, um Deus-aranha e Harriet fala, em certo momento, do Deus-estupro”. (BJÖRKMAN *et al*, 1977, p. 136).

Na versão fílmica, as palavras “santo, santo, santo é o senhor de *Sabaath*, toda terra está cheia de sua bondade” (Isaías 6:3) são permutadas pela exclamação do Cristo agonizante na cruz “Deus meu, Deus meu, porque me abandonaste?”

Enquanto isto, na casa dos Vergéus, a senhora Elsa corre em direção ao sobrinho com o corpo em chamas. O Bispo, que havia tomado uma sopa com soníferos, tenta se livrar da tia, é encontrado pela mãe ainda com vida, mas com o corpo todo queimado e sentindo muita dor. O Bispo, assim como a tia, também morreu.

Lauder (1990) assinala que os encontros noturnos de Alexander dramatizam a irrelevância de qualquer crença em Deus, como único criador da existência humana. Aron faz a opção pela arte que sobrepuja a religião, enquanto Ismael vê Deus em sua transcendência. Aron, como artista que tem controle sobre sua obra, é uma reminiscência de Bergman, que clama a vitória do terror da morte e da angústia religiosa mediante sua criação cinematográfica.

4 – MEMÓRIAS DA INFÂNCIA: O CONFLITO ENTRE LÚDICO ARTÍSTICO E O RIGOR RELIGIOSO

Bergman, por meio de *Fanny e Alexander*, reconstrói as suas memórias de infância. O mundo lúdico vivido nos períodos de férias na casa da avó materna assemelha-se à época em que Alexander e Fanny viveram na casa da avó Helena Ekdhal. Já os castigos e humilhações recebidos de seu pai, rigoroso pastor luterano, parecem com os que Alexander recebeu do também pastor Edvard Vergéus da mesma confissão religiosa. O garoto Bergman, assim como seu *alter ego* Alexander, também brincava de lanterna mágica e de teatro em miniatura. Bergman reconta assim um pouco destes momentos em que se deslumbrava com o mundo mágico do cinema:

Filme como sonho, filme como música. Nenhuma outra forma de expressão artística é capaz, como o cinema, de vir ao encontro de nossos sentimentos, penetrar nos recantos mais obscuros da nossa alma (...) quando sento à mesa de montagem e passo a fita, imagem após imagem, ainda sinto a sensação arrepiante, de magia, dos meus tempos de criança: lá dentro, no escuro do guarda-roupa, girava a manivela devagar e via passar as imagens, uma atrás das outras, reparava nas quase imperceptíveis mudanças, depois girava a manivela depressa e pronto, elas se moviam. (BERGMAN, 1988, p. 78).

Estas evocações de uma infância marcada pelo rigor religioso e pela descoberta da arte cinematográfica e teatral me remetem ao conceito de lembrança firmado por Maurice Halbwachs entendido como:

Uma reconstrução do passado com a ajuda de dados emprestados do presente, e, além disso, preparada por outras reconstruções feitas em épocas anteriores e de onde a imagem de outrora se manifestou já bem alterada. (...) Podemos então chamar de lembranças muitas representações que repousam, pelo menos em parte, em depoimentos e racionalização. Então, à parte do social ou, se o quisermos, do histórico em nossa memória do passado é muito maior do que pensávamos. Porque vimos, desde a infância em contato com adultos, adquirindo muitos meios de encontrar e precisar muitas lembranças que, sem estes, teríamos em sua totalidade ou em parte, esquecido rapidamente. (HALBWACHS, 1990, p. 71).

A tese central de Halbwachs (1990), portanto, é mostrar que há uma impossibilidade de evocação das lembranças se não tomarmos os quadros sociais como pontos de referência na tarefa da reconstrução da memória.

Assim, quando Ingmar Bergman se lembra em *Fanny e Alexander* de sua infância, ele o faz como uma reconstrução de experiências individuais e sociais que aconteceram a partir do contexto social em que viveu e que foram incorporadas como um *habitus*. Desta forma, o ato de lembrar-se pode ser visto como um recorte singular da memória coletiva. Portanto, esta memória de infância evocada por Bergman em seu filme, leva-o a dar pistas de suas concepções acerca da arte e religião. Em minha análise, duas figuras são representativas nestas suas percepções do campo artístico e campo religioso: o ator e o pastor.

O universo dos filmes bergmanianos é marcado pela valorização do campo artístico como fonte de sentido para a justificação da existência humana. Assim, seus filmes estão repletos de artistas, como romancistas, teatrólogos, atores, pintores, músicos, mágicos e outros circenses, poetas e dançarinos.

Em *Fanny e Alexander*, os profissionais da arte pertencem ao teatro²⁰. Oscar Ekdhal é o ator principal e diretor desta casa de espetáculo. Sua família é em boa parte constituída por atores. A vida de dedicação à arte dos Ekdhal possibilitou a criação de um

²⁰ A vida artística de Bergman é dividida entre as produções cinematográficas e as direções teatrais.

mundo onde reina a liberdade. A arte para Bergman emancipa o homem de amarras, pois o seu poder imaginativo cria um ambiente de possibilidades e opções. Oscar não aprisiona nem castiga seus filhos, mas a eles ensina a arte de interpretar no palco. Alexander, desde cedo, é estimulado ao mundo artístico, pois, além do contato com os familiares atores, há entre seus brinquedos um cinematógrafo e um teatro em miniatura. Este encantamento de Alexander é a mesma expressão do deslumbramento de Bergman quando assinala que:

Ora, o brinquedo que eu mais desejava era justamente um cinematógrafo. Um ano antes eu tinha ido ao cinema pela primeira vez e vira um filme sobre um cavalo que se chamava Beleza Negra, creio (...) para mim foi o início de uma febre que até hoje não passou. Aquelas pálidas imagens silenciosas com os rostos voltados para mim comunicaram-se com meus mais profundos sentimentos através de suas vozes mudas. Sessenta anos se passaram e nada mudou, minha excitação diante de um filme continua a mesma. (BERGMAN, 1988, p. 19).

Company (1999) registra que Bergman, em *Fanny e Alexander*, elabora uma visão artística, cuja capacidade sedutora pode transformar a realidade disponível ao artista, como a história contada por Alexander aos colegas de colégio acerca de sua venda ao circo, que eles acreditaram como verdade. Em sua confissão, forçada por Edvard na biblioteca da avó, sob os olhares de sua mãe, o garoto admite que se mente, é a fim tirar vantagem.

A religião é outra temática que Bergman traz à tona suas lembranças de infância no filme ora em análise. Para ele, enquanto a arte tem uma função libertária e emancipadora, a religião, por sua vez, aprisiona o homem, fazendo-o cativo de um sentimento de culpa permanente. Bergman coloca nos lábios de Alexander sua concepção de Deus, como marionete, cujo culto é expresso numa religiosidade estéril.



Pastor Edvard Vergérus – Fotograma de Sven Nykvist

O pastor Edvard Vergéus, com seu capital simbólico (BOURDIEU, 1996b) de doutor em teologia e autoridade religiosa luterana é a expressão visível da dominação simbólica e física do campo religioso, que sufoca a liberdade criativa da imaginação de Alexander, mostrando-o a necessidade de optar pela disciplina e obediência (ARECCO, 2000). Bergman tenta exorcizar em *Fanny e Alexander* seus demônios religiosos. Em sua autobiografia, bem como nas entrevistas concedidas, em várias oportunidades, aos críticos de cinema Stig Björkman, Torten Manns e Jonas Sima (1977), ele aponta vários fragmentos sobre sua ideia de religião, cujo destaque maior é a percepção de que o homem vive afligido pelos desejos de um deus tirano, e, quando pede por socorro a Ele, este teima em permanecer em silêncio²¹.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Fanny e Alexander é um filme-testamento (ARMANDO, 1988), produzido quando Bergman se aproximava dos setenta anos. O cineasta sueco desvenda neste filme a sua descoberta pelo cinema e teatro como formas artísticas emancipadoras e de grande poder criativo. Brincar de artes cênicas para o garoto Alexander, *alter ego* de Bergman, é encantar-se com o mundo mágico e lúdico da infância. Este ambiente livre tem em Oscar um autêntico representante do *habitus* do campo artístico, que como ator e diretor de teatro ensina aos seus filhos a arte de encenar.

O pastor Edvard Vergéus é o representante deste ambiente religioso, amargo e cruel, que com o poder institucional e o *ethos* ascético de uma moral puritana reprime toda manifestação criativa de Alexander, querendo enquadrá-lo a toda prova nas regras do jogo do campo religioso, que o garoto não sabe quais são.

Do casamento entre Edvard (pastor protestante) e Emilie (atriz e diretora de teatro) não ocorre uma aproximação entre a religião e a arte²², como alguns pensavam na

²¹ Bergman era leitor de Kierkegaard. Este filósofo dinamarquês discorreu sobre o “silêncio de Deus”, em especial no livro *O temor e tremor*, que narra sobre a prova de Abraão em levar Isaque para ser sacrificado no Monte Moriá. Gibson (1969) utiliza o “o silêncio de Deus” como categoria de análise de alguns filmes de Bergman.

²² Bourdieu (1996b, p.187) chama de “homologia estrutural” o entrecruzamento de campos mediante influências, inter-relações etc.

cerimônia matrimonial, porém o abismo entre as duas instâncias é aumentado ainda mais. Assim, para o cineasta sueco, quem põe ordem num universo anômico é o poder criador do artista, já que a religião coage o indivíduo ao constante reconhecimento de culpa.

Portanto, em síntese, o pensamento de Bergman expresso em sua obra cinematográfica revela um total desprezo pelo cristianismo oficial, notadamente o protestantismo luterano, visto que, como em *Fanny e Alexander*, a religião aprisiona o homem lhe cerceando todas as possibilidades de criação.

REFERÊNCIAS:

ANDRADE, Ana Lúcia. **O filme dentro do filme: A metalinguagem no cinema.** Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

ARECCO, Sergio. **Ingmar Bergman: segreti e magie.** Genova: Le Mani, 2000.

ARMANDO, Carlos. **O Planeta Bergman.** Belo Horizonte: Oficina de Livros, 1988.

BERGMAN, Ingmar. **Fanny e Alexander.** Rio de Janeiro: Nórdica, 1982.

_____. **Lanterna Mágica.** Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1988.

BJÖRKMAN, Stig; MANNIS, Torsten; SIMA, Jonas. **O cinema segundo Bergman.** Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1977.

BOURDIEU, Pierre. **Questões de Sociologia.** Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983.

_____. **Razões práticas – sobre a teoria da ação.** Campinas: Papius, 1996a.

_____. **As regras da arte.** São Paulo: Companhia das Letras, 1996b.

_____. **O poder simbólico.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998a.

_____. **A economia das trocas simbólicas.** São Paulo: Perspectiva, 1998b.

CATANI, Afrânio Mendes. A sociologia de Pierre Bourdieu (ou como um autor se torna indispensável ao nosso regime de leituras). In: **Revista Educação & Sociedade**. São Paulo, 2002, ano XXIII, nº 78, abr. pp. 57-75. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/es/v23n78/a05v2378.pdf>. Acesso em: 02.10.2020.

CHOMSKY, Noam. **Diálogos com Mitsou Ronat**. São Paulo: Cultrix, 1977.

COMPANY, Juan Miguel. **Ingmar Bergman**. Madrid: Ediciones Cátedra, 1999.

DURAND, Gilbert. **O imaginário: Ensaio acerca das Ciências Sociais e da Filosofia da Imagem**. Rio de Janeiro: Difel, 1998.

ELIAS, Norbert. **A solidão dos moribundos seguido de envelhecer e morrer**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

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

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990.

KIERKEGAARD, Sören. **Temor e tremor**. Lisboa: Guimarães Editores. 1990.

LAPLANTINE, François. **A descrição etnográfica**. São Paulo: Terceira Margem, 2004.

LAUDER, Robert E. **God, death, art & love: The philosophical vision of Ingmar Bergman**. Mahwah: Paulist Press, 1990.

MARQUES, José da Cruz Lopes. A fé que restaura em Gabriel Axel: análise a partir de “A festa de Babette”. In: **Colloquim – Revista Multidisciplinar de Teologia**. Crato, 2018, Vol.3, nº1, pp. 61-75. Disponível em: <http://www.faculdadebatistacariri.edu.br/colloquium/index.php/revista/article/view/56/62>. Acesso em: 29 set. 2020.

SAINT-PIERRE, Héctor L. **Max Weber: Entre a paixão e a razão**. Campinas: Editora da Unicamp, 1994.

TEIXEIRA, IVAN. O formalismo russo. **Revista Cult**, São Paulo, p. 36-39, agosto, 1998. Disponível em: http://www.usp.br/cje/depaula/wp-content/uploads/2017/03/Formalismo-Russo_Ivan-Teixeira-1.pdf. Acesso em: 02 out. 2020.

THIRY-CHERQUES, Hermano Roberto. Pierre Bourdieu: a teoria na prática. In: **Revista de Administração Pública**. Rio de Janeiro, 2006, jan-fev, 40 (1), pp. 27-55. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/rap/v40n1/v40n1a03.pdf>. Acesso em: 01 out. 2020.

THOMAS, Louis-Vicent. **Antropología de la muerte**. México/D.F: Fondo de Cultura Económica, 1993.