

O corpo enfermo e a morte como dádivas: uma análise da antropologia do dom no filme *Gritos e sussurros* de Ingmar Bergman

The Sick Body and Death as a Gift: a Review of the Anthropology of the Gift in the Film Cries and Whispers by Ingmar Bergman

Edilson Baltazar Barreira Júnior

Resumo

Ingmar Bergman, cineasta sueco, filho de um rigoroso pastor luterano, ao longo da segunda metade do século XX, deu ao mundo preciosidades da sétima arte. A sua filmografia evoca memórias de infância e revela as inquietudes existenciais de adulto, entre as quais estão a existência ou não de Deus, a morte e sua recriação estética. O destaque para as personagens femininas marca o cinema bergmaniano. As mulheres são centrais e os homens periféricos ou meros coadjuvantes. *Gritos e sussurros* (Viskingar och rop, 1972), uma de suas obras-primas, tem esta estampa do feminino. Quatro mulheres estão reclusas numa casa, enquanto uma delas padece de uma doença terminal construindo o seu próprio discurso sobre a enfermidade. São três irmãs e uma criada. A casa está repleta de memórias da infância. Desta forma, busco neste ensaio encontrar um elo entre as re-

lações afetuosas ou a recusa delas, nas personagens de *Gritos e sussurros* e a noção de dom consoante aparece no *Ensaio sobre a dádiva* de Marcel Mauss e as reelaborações críticas produzidas por Maurice Godelier em *O enigma do dom* e Alain Caillé em *Antropologia do dom*.

Palavras-chave: cinema, Ingmar Bergman, corpo, dom e morte.

Abstract

Ingmar Bergman, swedish film director, son of a strict Lutheran pastor, during the second half of the twentieth century gave the world the seventh art treasures. His filmography evokes memories of childhood and reveals the existential anxieties of adults, among which are the existence of God or no, death and re-creating aesthetic. The emphasis on female

• Fecha de recepción del artículo: 25-09-2012 • Fecha de aceptación: 19-10-2012

EDILSON BALTAZAR BARREIRA JÚNIOR. Mestre e doutor em Sociologia pela Universidade Federal do Ceará, professor na Escola Superior da Magistratura do Estado do Ceará, pesquisador associado ao Núcleo de Estudos em Religião, Cultura e Política da Universidade Federal do Ceará e associado à Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual (Socine). Correio eletrônico: edilsonbarreira@yahoo.com.br.

* Trabalho apresentado, na forma de comunicação oral, no XVIII Congresso Internacional de Antropologia Ibero-americana realizado em março de 2012, na cidade de San Luis Potosi – México, contando com apoio financeiro da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES.

characters bergmaniano marks the film. Women are central and men peripheral or mere adjuncts. Cries and Whispers (Viskingar och rop, 1972), one of his masterpieces, has this pattern of female. Four women are secluded in a house, while one of them suffers from a terminal illness by building your own speech about the disease. Three sisters and a maid. The house is full of childhood memories. Thus, this essay I seek to find a link between loving relationships or refusing them, the characters in Cries and Whispers and the notion of gift as it appears in the The gift of Marcel Mauss and reworkings criticisms made by Maurice Godelier in Enigma of the gift and Alain Caillé in Anthropology of gift.

Keywords: film, Ingmar Bergman, body, gift and death.

Introdução

Ingmar Bergman, cineasta sueco, filho de um rigoroso pastor luterano, ao longo da segunda metade do século XX, deu ao mundo preciosidades da sétima arte. A sua filmografia evoca memórias de infância e revela as suas inquietudes existenciais de adulto, entre as quais estão a existência ou não de Deus, a morte e sua recriação estética.

O destaque para as personagens femininas marca o cinema bergmaniano. As mulheres são centrais e os homens periféricos ou meros coadjuvantes. *Gritos e sussurros (Viskingar och rop, 1972)*, uma de suas obras principais, imprimiu esta estampa do feminino. Quatro mulheres reclusas numa casa são as protagonistas do filme, enquanto uma delas padece de uma doença que a levará à morte. São três irmãs e uma criada. A casa está repleta de memórias da infância. Há também quatro homens, mas eles desenvolvem papéis secundários. Bergman penetrava na alma feminina.

Assim, Bergman centra o filme em duas realidades presentes em sua obra – mulheres e doença/morte. Assustador e terno ao mesmo tempo, o filme hipnotiza o espectador, pela forma visual como o Cineasta sueco trata os mistérios e ambiguidades do ser humano, escavando profundo na dimensão psicológica das mulheres com incomparáveis *insights*.

A trama se desenrola no final do século XIX. Agnes (Harriet Andersson), a enferma, após a morte dos pais e o casamento das irmãs, continuou morando na casa da família. Karin (Ingrid Thulin), a irmã mais velha, é casada com um homem rico, aproximadamente uns vinte anos mais velho. Eles vivem um casamento de aparências. Karin é orgulhosa e, por baixo de um disfarçado autocontrole, esconde ódio pelo marido. Maria (Liv Ullmann), a irmã caçula, frívola, vive excessivamente preocupada com a beleza de seu corpo. Maria, assim como Karin, vive um matrimônio de fachada com um homem jovem e bem-sucedido nos negócios. Anna (Kari Sylwan), a criada, é corpulenta - tudo nela parece sobrar. Ainda jovem, Anna teve uma filha e foi acolhida por Agnes. Ambas solitárias, desenvolveram uma amizade silenciosa. O rosto de Anna indica tristeza, acentuada desde a morte da filha de três anos.

A casa é grande com vários quartos e corredores. O vermelho-escuro predomina nos tapetes, cortinas, toalhas, colchas, assentos e encostos de cadeiras. Fora há um grande parque verde, com árvores frondosas e uma estátua feminina solitária. Bergman abusa dos tons vermelhos em meio a uma luz rarefeita, num universo feminino, o qual consome suas cerimônias de saúde e doença, de êxtase e declínio, histeria e purificação. A tonalidade vermelha parece ser uma reminiscência do dramaturgo August Strindberg presente no filme.

O filme inicia com os ruídos dos vários relógios espalhados pela casa. Maria dorme profundamente, em uma cadeira. Um livro aberto está caído sobre suas pernas. Agnes acorda com rosto sofrido de quem não teve um sono reparador; os lábios estão secos e respira com dificuldade. Levanta e acerta um dos relógios, encaminhando-se à janela, onde contempla o amanhecer de mais um dia. Ela desloca o seu corpo para o lado e nota que Maria dorme. O olhar dirigido à irmã revela ternura e afeto. Ela senta e escreve em seu diário: “É cedo, segunda-feira de manhã, e eu sinto dores. Minhas irmãs e Anna revezam-se na vigília. Isto é bom. Não preciso sentir-me tão sozinha com a escuridão...” (Bergman, 1979, p. 16). O corpo combatido pela doença não possibilita a permanência de Agnes muito tempo em pé. Assim, logo ela retorna ao refúgio de sua cama. Enquanto isto, Anna entra no quarto trazendo o café da manhã

e acorda Maria. Pouco depois, Karin aparece para assumir o seu turno.

Em vista disso, percebe-se que Bergman centra o discurso da doença na própria Agnes, naquilo que Laplantine (2010) chamou de “a doença na segunda pessoa” pois é o enfermo que assume a relevância da narrativa e não o médico.

Bergman costumava manter o mesmo elenco em vários de seus filmes. Em *Gritos e sussurros* não é diferente. Arecco (2000) lembra que o mesmo trio de atrizes circula vertiginosamente, substituindo elencos, ressaltando certo senso de intercambialidade da noção de enfermidade, uma ideia ramificada e impessoal que parece sugerir a concepção de uma doença indiferenciada atribuível a qualquer elenco e pessoa.

O destaque de relógios, em primeiro plano, configura-se como um elemento intrigante no cinema de Bergman. Assim como em *Gritos e sussurros*, em outros filmes, eles figuram próximos a moribundos ou idosos. Em *Morangos silvestres*, o velho professor Isak Borg (Victor Sjöström) sonha andando por praças e ruas desertas e percebe dois relógios sem ponteiros.

Em *Fanny e Alexander*, a cena na qual os garotos que dão nome ao filme são chamados para se despedir do pai, que padece numa cama, Bergman dá destaque a um frasco de remédios, um relógio e um balde com vômitos.

O que Bergman procura transmitir nestas associações entre relógios e doentes terminais ou idosos? O Cineasta sueco parece dizer que o tempo cronológico chegou ao fim. As dores intermináveis da enfermidade seriam, finalmente, aliviadas ou que o cansaço da velhice chegou ao seu desfecho. Se, porventura, a morte irá inaugurar outra temporalidade, é uma questão aberta deixada por Bergman. O tempo em *Gritos e sussurros* parece ser onipresente, pois é encontrado a cada momento em forma de ponteiros de relógio, dos tiquetaques, dos toques de despertar. O filme revela de forma profunda a morte e a finitude do corpo.

A troca de afetos entre as mulheres ou a recusa prende à atenção em *Gritos e sussurros*. Bergman (2001), em seu diário de filmagem, esboça uma síntese do seu filme:

“Creio que o filme – ou o que quer que isso seja – se compõe deste poema: Um ser humano deixa esta vida, mas, como num pesadelo, detém-se a meio caminho, pedindo aos que ficam ternura, reconciliação, libertação. Pedindo tudo, tudo. Estão mais duas pessoas presentes, e tanto as ações como os pensamentos delas estão em relação com a morte, a moribunda. A terceira pessoa presente vai redimir a doente, inculcando-lhe paz, acompanhando-se na fase final.” (Bergman, 2001, p. 97).

Em vista desta descrição, narrativa e imagens do filme, duas outras indagações me intrigam – em que medida o sofrer e a proximidade da morte de Agnes tornam suas irmãs mais íntimas? Haveria uma dimensão de dom e contradom nas relações entre as quatro mulheres?

Assim, busco neste ensaio encontrar um elo entre as relações afetuosas ou a recusa delas, nas personagens de *Gritos e sussurros* e a noção de dom consoante aparece no *Ensaio sobre a dádiva* de Marcel Mauss (1974) e as reelaborações críticas produzidas por Maurice Godelier (2001) em *O enigma do Dom* e Alain Caillé (2002) em *Antropologia do Dom*, além de destacar a enfermidade a partir da própria percepção do doente.

Análise do filme

Marcel Mauss (1974), em *Ensaio sobre a dádiva*, indica que o estudo é um fragmento de outros mais vastos, cuja atenção dirige-se para elementos presentes nas sociedades: “arcaicas” da Polinésia, Melanésia e noroeste dos EEUU, como as prestações econômicas ocorrentes entre seus subgrupos sociais e o regime do direito contratual. Ele sublinha que em tais sociedades há uma mistura de “fenômenos sociais totais” que se exprimem “ao mesmo tempo e de uma só vez, toda espécie de instituições: religiosas, jurídicas e morais – estas políticas e famílias ao mesmo tempo; econômicas – supondo formas particulares de produção e de consumo, ou antes, de prestação e de distribuição, sem contar os fenômenos estéticos nos quais desembocam tais fatos e os fenômenos morfológicos que manifestam essas instituições”. (Mauss, 1974, p. 41).

Destes elementos complexos e múltiplos, Mauss delimitou ainda mais sua pesquisa, escolhendo o traço do caráter voluntário das prestações e trocas, que aparentemente demonstravam ser ações livres e

gratuitas, mas também impostas e interessadas. Assim, para Mauss, sua proposta era demonstrar que dar é encadear três ações - dar, receber e restituir - uma vez que tenha aceitado. A problematização de sua pesquisa norteia-se pelas seguintes questões:

Qual a regra de direito e de interesse que, nas sociedades de tipo atrasado ou arcaico, faz com que o presente recebido seja obrigatoriamente retribuído? Que força há na coisa dada que faz com que o doador a retribua? (Mauss, 1974, p. 42).

Maurice Godelier (2001), em sua crítica ao trabalho de Mauss, expressa no livro *O enigma do Dom*, aponta que, no *Ensaio sobre a dádiva*, a segunda pergunta já traz no seu interior a resposta à primeira, pois ressalta a presença de uma força ou espírito na coisa que faz aquele que recebe a restituir. Outra observação de Godelier à obra de Mauss diz respeito ao destaque acentuado à ação de restituir, esquecendo as outras duas, como se elas fossem auto evidentes.

A questão central do dom para Mauss dormita no fato de que as três obrigações (dar, receber e restituir), devidamente encadeadas, promoveriam um movimento de que, cedo ou tarde, trariam as coisas de volta, de modo a haver uma coincidência do ponto de chegada dos dons e contradons com seu ponto de partida.

Godelier assevera que o ato de dar se revela como uma relação dupla, entre o que dá e o que recebe. A primeira via é a da solidariedade, pois dar é partilhar o que tem ou o que é, mas, ao mesmo tempo, produz uma relação de superioridade, pois o que recebe o dom fica em dívida com o doador, tendo a obrigação de restituir. Portanto, Godelier entende que “o dom aproxima os protagonistas porque é partilha e os afasta socialmente porque transforma um deles em devedor do outro”. (Godelier, 2001, p. 23).

Alain Caillé (2002), em seu livro *Antropologia do dom*, retoma a análise da tríplice obrigação e propõe um paradigma do dom, cuja preocupação não se prende ao debate em torno da geração do vínculo social. O ponto de partida de seu estudo não está numa relação vertical, em que os indivíduos sempre aparecem separados, na realidade social sempre presente aí, como um dado. Seu paradigma do dom, no entanto, é elaborado num percurso horizontal, em que os indivíduos

são transformados em atores sociais. Portanto, para Caillé:

O dom constitui o motor e o performer por antonomásia das alianças. O dom é que as sela, as simboliza, as garante e lhes dá vida. Quer se trate de um dom inicial ou de um dom refeito tantas vezes que nem mesmo pareça mais um dom, é dando que se declara concretamente disposto a tomar parte no jogo da associação e da aliança e que se solicita à participação dos outros nesse mesmo jogo (Caillé, 2002, p. 18).

Caillé reconhece que a expressão “paradigma do dom”, embora correta, pode esconder armadilhas, porém o seu uso deve ser compreendido como uma tentativa de síntese ante a multiplicidade de traduções possíveis, tais como do simbolismo, da associação, da troca, do jogo, da aliança, do político etc. Caillé, assim como Godelier, afiança que o dom impõe uma obrigação, como uma espécie de exortação à individuação e à manifestação pessoal, pois o dom é o agente das possibilidades sociais e históricas.

Em *Gritos e sussurros*, Agnes é a grande doadora. A sua morte é um dom. Agnes dá suor, vômitos e excrementos. Dar a vida e a morte enseja que as irmãs se aproximem e tentem se tocar. Karin e Maria deixaram suas famílias, a fim de cuidar da irmã moribunda. Elas dedicam tempo, bem cronometrado pelos diversos relógios da casa. Agnes é banhada pelas irmãs, depois Karin a penteia, enquanto Maria lê o trecho de um livro. Tudo nela é delicado. Cada ato das irmãs revela-se numa restituição. Não parecem ser atitudes voluntárias, mas obrigações exigidas pelas relações de parentesco.

Agnes evoca suas memórias de infância em *flashback*, sempre lembrando a mãe, interpretada por Liv Ullmann, que também fez o papel de Maria. Agnes é marcada, profundamente, pela forma indiferente, como sua mãe a tratava, havendo pouca ou quase nenhuma comunicação entre elas. Nessa dupla representação da atriz norueguesa, Bergman elabora um jogo ilusionístico que leva a outra temática do filme – a maternidade.

Anna restitui com prazer, para além da troca. Há mais de doze anos que ela vive com Agnes, que a acolheu com sua filha. Agora que está doente, Anna a socorre no leito de morte. A empregada não se limita apenas aos cuidados domésticos, mas os ultrapassa, dando afeto com seu corpo

volumoso. Em certa ocasião, Anna ouve que Agnes grita de dor pedindo a sua presença; a criada toma a enferma ao colo, a beija nos lábios e na face, desnuda seus seios fartos, a fim de aconchegá-la e aquecê-la. Anna, neste ato de ternura e afeto, é como se estivesse lembrando a época em que colocava sua garotinha no colo. A menina faleceu, restando uma foto e o berço, como objetos da memória. Anna não tem mais a filha, mas dedica seu carinho a Agnes.



Agnes (Harriet Andersson), Karin (Ingrid Thulin), Maria (Liv Ullmann) e Anna (Kari Sylwan) – fotograma de *Sven Nykvist*

Anna é a criada fiel. Está sempre pronta para servir em silêncio. No universo de esterilidade de Karin e Maria, ela nutre e fecunda a terra infértil como serva e mãe. Anna, esta fiel testemunha, participa ativamente no “filme de Agnes” e, apenas neste “filme”, seus atos transformam a doença e as impurezas da moribunda de um rito laico em um rito religioso repleto de liturgia, transumano e catártico.

Karin e Maria evitam tocar em Agnes. Não abraçam nem beijam. O cuidado é “burocrático”. O contato corporal de afeto, zelo e ternura são sempre de Anna. Em certo momento, Agnes sonha, solicitando às irmãs que a abracem. Obtém as seguintes respostas:

Karin: não posso, nenhuma pessoa poderia fazer o que pedes. Estou viva e não quero ocupar-me de tua morte. Talvez se eu te amasse. Mas não te amo. O que pedes é repugnante. Eu te deixo agora. Dentro de alguns dias, vou-me embora.

Maria: tenho uma filha na qual devo pensar. Isto ela precisa compreender. Tenho meu marido que necessita de mim.” (Bergman, 1979: 50).

Bolongne (1998) assinala que desde o Renascimento o beijo passou a ser um gesto de ternura que toca, mas não compromete. Até o beijo familiar se tornaria suspeito, principalmente, em sociedades que desde cedo assimilaram o tabu do incesto.

As irmãs de Agnes tipificam muito bem as palavras de Bolongne, em que tocar compromete. Em outra cena surrealista e de grande poder visual, após a morte de Agnes, Maria e Karin travam o seguinte diálogo em torno da troca de afetos entre ambas:

Karin: enganas-te. Enganas-te. Estou apenas com medo.

Maria: do que tens medo? Não estás, por acaso, com medo de mim? Não compreendo o que queres dizer. Estás com medo de te tornares minha confidente, não confias em mim? Não me deixarás tocar em ti?

Karin: não, não me toques. Não me toques. Odeio qualquer forma de contato. Não te aproximes de mim. (Bergman, 1979, p. 41).

Nessas tentativas de aproximação entre Karin e Maria, vemos a desconfiança de Bergman de que a comunicação ocorra por meio das palavras. Para ele, a comunicação deve ser por intermédio do amor, pelo contato físico. Assim, num raro momento em que as irmãs parecem ter resolvido suas diferenças, o Cineasta oferece ao público apenas a música. Percebe-se que elas falam, mas não se ouve nenhuma palavra. Essa cena não sugere um evento espaciotemporal, mas desnuda a personalidade das duas irmãs. Se a morte de Agnes é iminente, elas lutam por amor e afeição. Maria quer vencer sua superficialidade e engano, enquanto Karin tenta ser mais afetiva e quente. Segundo frisa Bilharinho (1999), no embate travado entre elas, tanto no plano físico, com a enfermidade de Agnes, como no comportamental, faz ressurgirem fissuras do passado.

Nos momentos que antecedem à morte de Agnes, ela agoniza e grita. Anna, como de costume, se aproxima, tenta consolá-la, mas a moribunda dá o último suspiro e morre nos seus braços sob os olhares de terror de Karin e Maria.

Não se espera de Karin e Maria qualquer atitude de humanidade e fé, pois são mulheres frias e indiferentes. Agnes e Anna são mais solidárias. As quatro mulheres têm algo em comum – a solidão; porém, apenas estas últimas arriscam enfrentar a

solidão apostando no amor, portanto, no infinito. Bergman retoma um de seus tormentos - a transcendência. Segundo o Cineasta sueco, os traços de Deus encontráveis no mundo só podem vir por meio do amor.

As duas personagens que têm fé são as mesmas que possuem a chama do amor. Agnes e Anna, pela fé, superaram as mortes dos entes mais queridos. Agnes perdeu a mãe e Anna a filhinha. Mesmo quando a filha de Anna vivia, a empregada devotava amor por Agnes. Após a morte da criança, a enferma passa a ver em Anna a mãe que não tem mais e a criada passa a olhar em Agnes uma filha para desfrutar de seu aconchego.



Agnes (Harriet Andersson) e Anna (Kari Sylwan) – fotograma de Sven Nykvist

A imagem em que Anna toma Agnes nos braços lembrando, a *Pietà* (Michelangelo) é uma iconografia religiosa, na qual Bergman sugere uma oscilação entre a angústia existencial e o olhar nostálgico para uma fé há muito tempo perdida. A morte é vista a partir do *Homos religiosus*, como segundo nascimento e deste encarna o tipo materno. A morte e o sofrimento são enfrentados por ambas no relacionamento de afeto. O comportamento religioso é nítido na vida das duas mulheres. É emblemática a oração matutina que Anna dirige a Deus diante de um altar doméstico. A certeza

da fé está impressa em cada uma das palavras proferidas na prece:

“Agradeço ao grande Deus por me permitir acordar nesta manhã com saúde e alegria, depois de uma boa noite de sono sob a proteção de Deus. Eu suplico que hoje e sempre os anjos da guarda protejam minha garotinha que o senhor na sua sabedoria ilimitada a levou para o paraíso divino. Amém.”¹

Bergman algum tempo havia deixado os problemas religiosos de lado e buscava repostas a questões metafísicas, como sentido da vida, o problema do mal e a oposição entre o indivíduo e o Absoluto. Em *Gritos e sussurros*, a partir de uma perspectiva agnóstica, ele abre um parêntese e retoma a questão religiosa ao trazer à cena um quadro vivo, tomando como motivo uma representação da *Pietà*.

Portanto, em *Gritos e sussurros*, segundo análise, Bergman interroga o silêncio de Deus e o sofrimento humano. A doença de Agnes abre a porta para a possibilidade de troca de afetos. Sofrendo dores terríveis, Agnes pede contato, que as irmãs a toquem e a beijem. Karin e Maria mantêm-se à distância e raramente aproximam. Elas também apresentam suas enfermidades. Enquanto a doença de Agnes mortifica o corpo, Maria padece de infantilismo e indiferença e Karin é acometida de frieza, desgosto, repulsão patológica por todo tipo de contato físico ou sentimental.

Anna, por sua vez, a companheira fiel de muitos anos, não cansa de conceder o seu corpo para acalantar a moribunda em seus momentos de dor, angústia e desespero. Anna restitui para além da mera troca.

Na relação vida e morte, Bergman, ao longo do filme, mostra a busca do espírito humano pelo amor. A procura é precária e até mesmo traiçoeira, em razão da realidade da morte. Segundo Lauder (1990), o filme apresenta uma realidade metafísica da morte, que, para justificar sua afirmação, cita Ronald Friedland ao declarar que:

Quando nós vemos isto, nós percebemos que não há outra dimensão, senão a dimensão do mito. Bergman conhece o que há de específico na sociedade. Dinheiro, mobília, empregados, vida no campo, na utopia marxista não resolvem a solidão e a dúvida

1. Conforme aparece no filme, pois não consta do roteiro publicado.

fomentada pela morte. Psicologicamente, não há socorro aí. (Lauder, 1990, p. 88).

Assim, Bergman, em *Gritos e sussurros*, faz opção por um radical exame da morte e suas implicações sociais e psicológicas. A busca do Cineasta pelo sentido último da morte, antes, porém, apelando mais para elementos psicológicos, faz um filme combinando mito e metafísica. Agnes, mesmo combatida pela doença, aparenta estar resignada diante da morte. Ela não se queixa de suas dores e enfrenta a morte com coragem. Espera o encontro com o inevitável de modo amável e doce, enquanto suas irmãs vivem cheias de máscaras em meio a um insuportável sofrimento moral.

A enfermidade de Agnes não é nomeada em momento algum do filme, embora no roteiro Bergman (1979) refira a um câncer abdominal. De fato, o que se vê é uma mulher em estado terminal. O Cineasta expõe a doença e o sofrimento numa multiplicidade de detalhes. Bergman capta cada gemido, grito, expressão de dor e ternura, o corpo fragilizado, as carências afetivas, as transpirações etc. Todo o processo do morrer de Agnes é revelado pela câmera. A respiração da enferma é difícil e barulhenta.

Agnes recebe o tratamento de sua doença no seio da família. Ela não é levada ao hospital, até porque, na época em que transcorre o filme, conforme ressaltam Ariès (1981) e Elias (2001), o cuidado de um enfermo ocorria no ambiente familiar, mesmo que as condições higiênicas fossem adversas.

Considerações Finais

O que se presencia ao longo de todo o filme é a abordagem do sofrimento e da morte a partir de uma visão um tanto sem esperança. *Gritos e sussurros* é uma mescla de emoções e sensações diversas, como frustração, solidão, humilhação, necessidade de fé e contato humano. Bergman também destaca a diferença entre a vida e a morte como uma oposição entre sonho e realidade.

O filme termina com um plano geral, da visão de Agnes, que exprime a serenidade após o sofrimento, a espera de uma paz interior, bem como a busca pelo aconchego das irmãs. Ela sente todo o prazer de passear pelo campo com as irmãs, numa profunda união, como crianças que brincam sobre a relva e num balanço. Enquanto passam essas belas imagens, Anna lê no diário de Agnes as palavras que revelam todo o seu desejo:

Cochilei e senti o vento e o sol batendo em meu rosto. Não sentia nenhuma dor. As pessoas que mais amo no mundo estavam comigo, eu podia ouvi-las tagarelando em torno de mim e sentia a proximidade de seus corpos, o calor de suas mãos. Eu cochilava, queria prender o instante e pensava: - Isto, em todo caso, é a felicidade. Não posso desejar nada melhor. Agora, durante alguns minutos, poderei viver a plenitude. E sinto uma grande gratidão pela minha vida, que me dá tanto (Bergman, 1979, p. 58).

Falecida a moribunda, só restam suas suaves palavras escritas e pronunciadas por Anna, a fiel companheira. Permanecem também a magia do cinema e a alma de Agnes, “o misterioso sopro que anima toda obra que nasceu da angústia” (Collet, 1983, p. 90).

Bibliografia

- ARIÈS, Philippe (1981). *O Homem diante da Morte* I e II. Rio de Janeiro: Francisco Alves.
- BERGMAN, Ingmar (1979). *Gritos e sussurros, A hora do lobo e A hora do amor*. Rio de Janeiro: Nórdica.
- _____ (2001). *Imagens*. São Paulo: Martins Fontes.
- BILHARINHO, Guido (1999). *O cinema de Bergman, Fellini e Hitchcock*. Uberaba: Instituto Triangulino de Cultura.
- BOLONGNE, Jean Claude (1998). Do sagrado ao íntimo. In: *O beijo*. São Paulo: Mandarim.
- CAILLÉ, Alain (2002). *Antropologia do dom: o terceiro paradigma*. Petrópolis: Vozes.
- COLLET, Jean (1983). De Jó a Bergman: a angústia e o desafio. In: *Jó e o silêncio de Deus - Revista Concilium*. Petrópolis: Vozes, nº 189, p. 90-95.

- ELIAS, Norbert (2001). *A solidão dos moribundos seguido de envelhecer e morrer*. Rio de Janeiro: Zahar.
- GODELIER, Maurice (2001). *O enigma do dom*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- LAPLANTINE, François (2010). *Antropologia da doença*. São Paulo: WMF Martins Fontes.
- LAUDER, Robert E (1990). *God, death, art & love: The philosophical vision of Ingmar Bergman*. Mahwah: Paulist Press.
- MAUSS, Marcel (1974). Ensaio sobre a dádiva: forma e razão da troca nas sociedades arcaicas. In: *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Edusp.