

**Entre Cristo e Odin:
cristianismo e paganismo no filme *A fonte da donzela* de Ingmar Bergman**

Edilson Baltazar Barreira Júnior
Mestre e doutor em Sociologia - UFC
Núcleo de Estudos em Religião, Cultura e Política – UFC
Prof. – ESMEC
edilsonbarreira@yahoo.com.br

Resumo: o artigo apresenta uma análise do filme *A fonte da donzela* (Jungfrukällan, 1959) do cineasta sueco Ingmar Bergman, revelando as tensões entre Cristianismo e paganismo na Escandinávia da Baixa Idade Média. A análise é sociológica, na medida em que é costurada com conceitos como religião, memória, mito, sacrifício, símbolos etc., urdidos por estudiosos das Ciências Sociais. O roteiro do filme foi elaborado a partir de uma balada medieval, cujo drama mostra o estupro seguido de assassinato de uma adolescente durante o percurso para a capela de Nossa Senhora e a vingança de seu pai que mata cada um dos assassinos. Entretanto, o pai, cristão, como forma de expiação por sua culpa expressa no ato de vingança, resolve construir uma capela de pedra em homenagem à Virgem Maria no mesmo local em que a filha foi morta. Em uma prece contundente, ele promete edificar a igreja com as suas próprias mãos, ou seja, as mesmas que derramaram sangue.

Palavras-chave: Ingmar Bergman, cinema, mitologia escandinava, cristianismo, sociologia da religião.

INTRODUÇÃO

Ernest Ingmar Bergman Åkerblön 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. O cineasta sueco faleceu em 31 de julho de 2007. A obra cinematográfica de Bergman, seus livros e entrevistas são marcadamente autobiográficos. Ele opera uma aproximação entre seus filmes e sua vida privada. Boa parte das histórias narradas flui da atmosfera de suas experiências e lembranças, principalmente, aquelas relacionadas com a infância e a juventude.

Os filmes de Ingmar Bergman possuem grande relevância na cinematografia mundial, em vista das reflexões estéticas, sociais e filosóficas neles suscitadas. Desta forma, tomei a decisão de investigar uma dessas obras, o filme grandemente premiado intitulado *A Fonte da Donzela*¹ (Jungfrukällan, 1959). Proponho como viés de análise que, sua formação protestante luterana, dramaturgic e cinematográfica possibilitaram uma concepção, elaboração e representação do religioso tematizada cinematograficamente. Representação aqui entendida como uma relação de imagens com outras imagens, pois o caráter construtivo de um filme nos situa na presença de relações mais do que diante de fatos e coisas (MENEZES, 2003, p. 94).

No espaço acadêmico brasileiro pouco se produziu sobre a obra fílmica de Bergman. Há em língua portuguesa a tradução dos livros *Imagens* e *Lanterna Mágica*, de Bergman, respectivamente, publicados pela Editoras Martins Fontes e Guanabara, bem como uma entrevista que ele concedeu ao repórter e crítico de cinema sueco Stig Björkman e aos jornalistas Torsten Manns e Jonas Sima, publicada pela Editora Paz e Terra, com o título de *O cinema segundo Bergman*. Registro, também, o livro do jornalista e crítico de cinema Carlos Armando *O planeta Bergman*, no qual o autor esboça um grande panorama da obra bergmaniana. Na Europa e Estados Unidos, entretanto, ele é estudado não apenas pelos críticos de cinema, como também por estudiosos de áreas diversas do conhecimento. Estas obras e outras servem como instigadoras para o diálogo e possibilitadoras de novas trilhas de investigação.

A problematização que inicia a pesquisa é norteada a partir das seguintes indagações:

¹ Vencedor em 1960, do Oscar e Globo de Ouro de melhor filme estrangeiro, além de Menção Especial de

que tipo de relação Bergman estabelece entre cristianismo e paganismo? O que levou o cineasta sueco que exaustivamente abordou em sua obra cinematográfica o protestantismo luterano, neste filme recuperar o culto a uma divindade pagã da mitologia escandinava?

Postos estes questionamentos, firmo que o propósito da pesquisa é encontrar no filme elementos que demarcam o paganismo e o cristianismo. Assim, metodologicamente seguirei pelo caminho dialético enfocando a interpenetração dos contrários, buscando continuidades, permanências e coexistência entre estas duas formas de culto.

O artigo se propõe analisar o filme *A fonte da donzela* (Jungfrukällan, 1959) costurando com conceitos como paganismo, cristianismo, mito, religião etc., que fluem de obras de autores como Mircea Eliade, Clifford Geertz, Max Weber entre outros. Assim, ao longo deste trabalho, como pesquisador em Ciências Sociais, assumo o cinema como um fazer artístico visual, em que as imagens têm sentido, e também, lidar com os filmes como uma construção que poderá desvelar conexões sociais relevantes e significativas a partir da forma como for analisado. As imagens não falam por si mesmas, cumpre portando, ao investigador social descobrir o que elas têm de específicas.

O cinema de Bergman é tributário de dois grandes cineastas nórdicos - Victor Sjöström e Mauritz Stiller. Ele se distingue, porém, dos mestres em um ponto fundamental - a autoria das obras². Enquanto Sjöström e Stiller filmavam adaptações de romances da literatura nórdica, em especial, da escritora sueca Selma Lagerlöf, Nobel de Literatura de 1909, Bergman, porém, dirigiu a maior parte de seus filmes com roteiros de sua autoria. Entretanto, em *A fonte da Donzela*, o roteiro é da lavra da escritora Ulla Isaksson³, que adaptou a lenda medieval *A filha de Töre de Vange* (Töres Von Vängers dotter), que Bergman teve contato quando ainda era estudante de Letras na Universidade de Estocolmo.

Cannes.

² Na França, no início dos anos de 1950, a revista de teoria cinematográfica *Cahiers du Cinéma* publicou o polêmico artigo *Une certaine tendance du cinéma français* (Uma certa tendência do cinema francês), de autoria do jovem cineasta francês François Truffaut (1932-1984), que marcou o início daquilo que ficou conhecido como “cinema de autor” ou “política dos autores”. Para Truffaut (2006), alguns cineastas eram considerados autores porque escreviam os diálogos de seus filmes, mantinham o mesmo elenco e criavam os próprios efeitos técnicos. Portanto, um filme era a expressão máxima do cineasta-autor, pois a sua marca estava impressa nos elementos formais postos em cena. (TOSCA, 1998).

³ Ulla Isaksson, em 1957, escrevera o roteiro para o filme *No umbral da vida* (Nära livet) de Bergman, a partir de seu livro intitulado *A amizade, a dignidade* (Det vänliga värdiga). Escritora de grande prestígio na Suécia, cujas obras consubstanciam preocupações feministas praticamente inseparáveis de outras religiosas. (ZUBIAUR, 2004, p. 167).

A NARRATIVA DO FILME

Século XIV, na Suécia medieval, uma jovem se prepara para uma jornada pela floresta, em que levará velas para a capela de Nossa Senhora. Em casa, Karin (Birgitta Petterson), a jovem donzela, acorda e logo é ataviada com cuidado pela mãe. A jovem revela-se mimada, pois deseja tomar o desjejum na cama, busca ardentemente vestir a roupa dominical tecida por 15 virgens.

Para não trilhar o caminho sozinha, Karin pede aos pais que a deixem ser acompanhada pela criada Ingeri (Gunnel Lindblom). A serviçal cultua o deus Odin e nutre ódio por Karin. Nos preparativos para viagem, recheia um dos pães com um repugnante sapo. Ingeri está grávida, mas não se sabe quem é o pai da criança.

Märeta (Birgitta Valberg), a mãe de Karin, informa ao esposo que durante a noite teve sonhos ruins e assim solicita ao marido que a serviçal Frida (Gudrun Brost) seja incumbida da missão religiosa. Töre (Max Von Sydow) não aceita a proposta, argumentando que uma virgem é quem deve levar as oferendas para a Virgem Maria.

As refeições são sempre comandadas pelo senhor Töre e iniciadas com uma oração de agradecimento a Cristo. A posição de Töre à mesa é central, cujo quadro emoldurado faz lembrar a última ceia celebrada entre Cristo e seus discípulos. O senhor e sua esposa são acompanhados por dois empregados, pelas serviçais Frida e Ingeri, além de um mendigo que participa da vida doméstica da família de Töre. O mendigo, mesmo sendo uma personagem periférica, desenvolve um papel misto com suas percepções e intuições, as quais lançam luz no drama.

Karin se despede da mãe, do pai e dos demais, iniciando a jornada rumo à capela, a fim de cumprir a missão designada pelo pai com a relutância da mãe. Ingeri a acompanha montada como uma amazona, enquanto Karin cavalga em um majestoso cavalo.

Logo no início do percurso, Karin conversa com o camponês Simon (Oscar Ljung), com quem na noite anterior havia dançado. Este diálogo, desperta em Ingeri ciúme, pois parece ser ele o pai da criança que ela carrega na barriga, porém não assumiu tal condição.

Karin e Ingeri continuam a viagem e logo encontram um riacho como primeiro obstáculo. A chegada ao córrego é anunciada pelo cântico de um corvo. A margem do manancial localiza-se a casa do moinho sob a guarda de um bruxo (Axel Slangus), que auxilia Karin na travessia. O velho indaga se estão com medo da floresta, mas Karin, responde negativamente, inclusive dispensando a companhia de Ingeri.

Ingeri, por sua vez, entra na cabana do velho mago que guarda alguns vestígios de suas últimas oferendas ao deus Odin. Os dois adoradores da divindade nórdica iniciam um diálogo e durante o qual ele lamenta a solidão, a condição de inominado e os anos que não divide o seu assento com uma mulher. Nos braços da referida cadeira há duas gravuras entalhadas na madeira, que estão associadas ao culto de fertilidade, pois ressaltam aspectos da genitália masculina. O bruxo antever a morte de três pastores e propõe a Ingeri a cura para a sua desgraça. O velho tenta agarrá-la oferecendo-lhe força.

Karin continua sua caminhada e é acompanhada a distância por Ingeri. Ao longo do percurso, a jovem encontra três pastores de cabras. Um alto (Axel Düberg), um mudo (Tor Isedal) e um ainda menino (Ove Porath). O ponto de aproximação para a conversa com eles se deu por meio do instrumento de sopro que o magro toca. Karin acha interessante e o pastor pontua que herdou do pai. O magro, como porta-voz dos irmãos, ressalta que são órfãos e vagueiam pela floresta. Karin declara que se dirige à capela de Nossa Senhora para oferecê-la velas e ao mesmo tempo compartilha sua refeição. Os pastores esfomeados comem o pão, porém a jovem os convoca para darem graças a Deus.

Em uma clareira, o pastor magro traduz as perguntas do irmão mudo, que estão associadas à beleza do corpo da virgem. Karin, ao estilo de Chapeuzinho Vermelho, responde cada uma das indagações. No entanto, quando o mudo tece comentários sobre sua cintura, ela percebe a forma libidinosa, com que os pastores adultos a olham. Assim, desconversa solicitando para que um dos pastores corte o outro pão, que no interior estava o sapo colocado por Ingeri.

Karin tenta retomar o montaria do cavalo, mas é cercada pelos três pastores. Os dois adultos a violentam sob o olhar assustado do garoto. Ingeri também observa tudo à distância, mas não esboça qualquer ajuda. Karin, após o infortúnio, tenta se recompor, porém é morta pelo mudo com um porrete. Os pastores fogem levando consigo as peças da vestimenta da virgem morta.

A noite chega e começa a nevar. Os pastores assassinos buscam refúgio na fazenda de Töre. O fazendeiro os recebe no portão, indaga sobre a terra natal e as condições invernais. O magro descreve um quadro de doença e morte, tanto das pessoas como dos rebanhos.

Os pastores são convidados a entrar na casa e a partilharem da refeição. Töre, como rotina religiosa, agradece a Jesus pelo alimento e pela esperança de vida eterna. Os forasteiros mais velhos comem a refeição de forma desvairada, enquanto o mais jovem a refuga, derramando sobre a mesa. Este incidente, intriga Märeta.

Após o garoto deitar-se, aproximam-se dele Frida e o mendigo adotado pelo fazendeiro. A serviçal recomenda que ele faça orações, enquanto que o mendigo (Allan Edwal) divaga sobre o fogo ardente que devora assassinos e estupradores.

No quarto do casal, Töre tenta acalmar a esposa sobre o retorno da filha. Märeta, entretanto, nervosa, acusa o marido de calma excessiva, asseverando que só tem aquela filha. Nesse mesmo instante, a senhora ouve um grito. Ela desloca-se até o local onde os pastores estão alojados. Na porta, o mendigo informa que os irmãos surraram o garoto. Märeta demonstra descontentamento. O magro percebe a insatisfação da senhora e lhe propõe a venda da túnica de Karin como se fosse de uma irmã já falecida. Märeta reconhece imediatamente a vestimenta da filha. A reação da mãe é de imobilidade, mas responde ao assassino que levará a proposta ao marido.

Retornando aos seus aposentos, Märeta narra ao esposo acerca da proposta de venda da túnica por um dos assassinos. Ele toma a sua espada, solicita à esposa que tranque a porta. Ao descer as escadas do quarto, Töre encontra-se com Ingeri e solicita que ela narre tudo. A serviçal comenta o seu desejo de ver Karin morta, inclusive tendo solicitado ao deus Odin. Em seguida, descreve a fúria dos pastores na violação e morte de Karin, bem como a sua impassividade.

Töre pede a Ingeri que aqueça água, enquanto vai ao campo buscar folhagem para um banho ritual. O fazendeiro desfere golpes com os ramos em suas costas, que mais parece uma cerimônia de autoflagelação.

O senhor entra no espaço em que dormem profundamente os três pastores. Töre tem a mão o seu punhal. Passa pela cama dos visitantes e sem acordá-los toma a bolsa com os pertences de sua filha. Ele tira cada peça com cuidado e as coloca sobre a mesa. Por fim, crava o punhal na mesa. Em silêncio, sob os olhares de sua esposa, espera o dia amanhecer para ultimar a vingança com a morte dos pastores, inclusive o mais jovem. Töre olha para suas mãos manchadas de sangue e clama a piedade de Deus.

Consumada a vingança, Töre convoca a todos para procurarem pelo corpo de Karin. No percurso, Märeta confessa que havia amado a filha mais que a Deus e assume a condição de culpabilidade. O marido tenta contemporizar ressaltando que só Deus pode julgar.

Ao chegarem à clareira, todos veem o corpo da jovem estendido ao chão. Pai e mãe abraçam a filha. A mãe continua próximo ao cadáver, enquanto o pai, em profundo clamor aos céus, questiona a Deus as razões de tamanho infortúnio consubstanciado na morte da filha inocente e sua atroz vingança. Entretanto, mesmo diante do caos, Töre percebe a inutilidade

da vingança, pois Deus continua sendo a sua razão para viver e como prova propõe construir naquele local, uma catedral de pedra com suas próprias mãos.

Após tudo isso, começa a jorrar abaixo do corpo de Karin, uma fonte de água pura e cristalina. Todos em silêncio. Ingeri lava o rosto com a água desta fonte milagrosa.

Portanto, a descrição do enredo apresenta uma constante tensão entre bem e mal, cristianismo e paganismo, Cristo e Odin, virtude e pecado etc. Este contraste é corroborado pela roteirista Ulla Isaksson quando teceu comentários sobre o filme:

Por conseguinte, foi necessário achar um denominador comum o mais amplo possível e, em torno a este, construir o filme de tal maneira que se conservasse e o tornasse adaptável. Para isto foi necessário assinalar alguns pormenores. A fim de lográ-lo seguiu-se em todo o conjunto uma linha de tensão que, se bem não aparece na lenda, está justificada por sua situação naquele tempo. É a tensão existente naquela época entre o paganismo e a religião cristã (...) esta tensão aparece igualmente nos pormenores. Comparem-se as características dos dois homens. O velho pagão, coberto de ídolos e signos mágicos; o pai, alto como uma catedral e adornado com imagens de santos. O furor da vingança do pai tem também suas raízes no paganismo. A qual ocorre numa naturalidade total, sem um momento de vacilação e com o apoio incondicional da esposa. O banho que prepara antes do ato de vingança não tem certamente um fundo ritual, porém em um símbolo do desejo de purificação antes da vingança, como podia ter sido antes de seu sacrifício. O episódio do banho aparece assim ligado justamente as tradições pagãs e cristãs. (*apud* LÓPEZ, 2001, p. 202-203).

Assim, as pistas apontadas pela roteirista contribuem para a proposta de análise, a qual explora as tensões entre a conversão da Suécia, na Baixa Idade Média, ao Cristianismo como religião oficial, mas que secretamente muitos resistiam adorando os antigos deuses pagãos.

DIVINDADES

Logos após os créditos, as duas primeiras cenas demarcam a tensão que permeia toda a narrativa. Na primeira, Ingeri invoca por três vezes a divindade nórdica Odin pondo-se a seu serviço. Há um corte e a cena seguinte estampa a prece de Töre e sua esposa direcionada ao Deus Trino (Pai, Filho e Espírito Santo), cuja expressão visível é o Cristo crucificado.

Não há neste trabalho o propósito de analisar exaustivamente as figuras mitológicas escandinavas, mas discuti-las com a costura do texto fílmico. Boyer (2004) identifica três formas do nome de Odin: Wotan, Woden ou Uuotan. Todos são derivações de *ódr*, termo cujo correspondente latino é furor. A palavra que equivale no alemão é *wut*, a qual se associa ao êxtase ou ao transe, cuja apoderação do ser ocorre em circunstâncias, sexuais, guerreiras, poéticas ou mágicas.



Ingeri (Gunnel Lindblom)
Fotografia de Sven Nykvist e Rolf Holmquist

Duas características associadas a Odin podem ser encontradas nas práticas de Ingeri: sexo e magia.

A primeira cena mostra Ingeri soprando para que produza chama no fogão. Após o terceiro sopro, o fogo aparece. Na mitologia nórdica, Loki, irmão de sangue de Odin, é o deus do fogo. Ingeri continua seus afazeres na cozinha e com uma vara abre fenda no telhado para deixar sair a fumaça produzida pela queima da madeira. Langer (2004) pontua que o fogo é um símbolo odinista, pois “ao penetrar no círculo do fogo e principalmente, ao retirar com sua espada a cota de malha da guerreira, o herói Sigur r encarna o protótipo do ideal masculino: controlar a mulher e submetê-la ao domínio do lar” (p. 62). Esta declaração de Langer é bastante interessante, pois o uso do fogo por Ingeri ocorre no âmbito doméstico.



Ingeri (Gunnel Lindblom)
Fotografia de Sven Nykvist e Rolf Holmquist

Numa análise da relação entre sexualidade e culto, vê-se na mesma cena que a devota

abraça a estaca e olha para o céu invocando a Odin. Ingeri está grávida e com um olhar de prazer enrosca-se na vara colocando-se a disposição da divindade. A estaca é uma clara referência fálica. Portanto, Ingeri é a mulher fecunda que toca no falo como uma das manifestações de seu culto. Boyer (2004), em seu guia iconográfico sobre Odin, recupera uma imagem da Antiguidade, na qual o referido mito apresenta-se como um gigante fortemente fálico segurando uma lança em sobreposição. Langer também corrobora com estas associações, quando assevera que:

Desde a Idade do Bronze a representação da lança é um atributo do deus da guerra no mundo germano-escandinavo (BOYER, 1981:66), elemento essencial de Ó inn e claramente vinculado com suas atendentes femininas. Interpretado, geralmente como símbolo fálico, axial e solar (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2002:535), essa arma geralmente aparece nas epopéias e sagas nas mãos de heróis, deuses e reis. A associação das lanças com as valkyjor não somente as torna mais masculinizadas, como também autoriza a sua identificação com os rituais de morte do deus Ó inn. (2004, p. 55-56).

Na cena em que Ingeri visita a casa do bruxo, ele a convida para entrar e sentar-se em uma cadeira que mais se assemelha ao trono de Odin. Em cada braço há uma imagem entalhada. O velho reconhece que Ingeri também é adoradora da divindade nórdica. Em seguida, ambos sentam-se no mesmo assento e o bruxo declara que há muitos anos não divide aquele espaço com uma mulher e tocando em sua barriga a promete força.



Ingeri (Gunnel Lindblom)

Fotografia de Sven Nykvist e Rolf Holmquist



Uma imagem de Freyer

Nesta análise, identifico a cena na qual Ingeri e o bruxo estão sentados e ladeados pelas duas imagens como uma referência de Bergman à tríade do panteão indoeuropeu: Odin, Thor e Freyr. Entretanto, esta posição segue o deslocamento proposto Georges Dumézil, em que Odin ocupa a posição central, diferentemente, da ponderação de Adam de Bremen, que

confere a centralidade ao deus Thor. Adam de Bremen citado por Boulhosa (2006) enumera as seguintes funções das divindades que compõem a estrutura tripartida indoeuropeia:

Pórr, eles dizem, preside o ar que governa o trovão, o relâmpago, os ventos e as chuvas, o bom tempo, e os frutos da terra. O outro é Ó inn – isso é, a fúria – que conduz a guerra e dá coragem aos homens contra os inimigos. O terceiro é Freyr, que confere paz e prazer aos mortais, cuja imagem, de fato, eles representam com um enorme pênis. (p. 13).

No quadro emoldurado por Bergman percebe-se ao centro Ingeri e o bruxo, os adoradores de Odin, que são ladeados por duas esculturas: uma segura um martelo⁴ e a outra um objeto fálico, cujo formato parece um pênis. Assim, não há dificuldade em identificar a primeira com Thor, visto que empunha a arma que o caracteriza, isto é, o martelo. A segunda figura pelo objeto fálico nas mãos, também facilita a identificação com Fryer.

Portanto, na cena em que Ingeri se enrosca com a vara e na que divide a cadeira com o bruxo, Bergman, segundo minha análise, recupera traços de culto de fertilidade do paganismo medieval, na Escandinávia, por meio dos símbolos destacados no texto fílmico.

Dentro da proposta dialética de interpenetração dos contrários, agora cabe um contraponto entre Ingeri e Karin. Pois, enquanto a primeira representa os cultos pagãos de fertilidade, a segunda simboliza o ideal católico de castidade.

Ingeri, quando da conversa com Frida na cozinha, declara que “bastados geram bastardos”. Uma alusão a sua condição de filha adotiva de Töre e Mareta, bem como a sua gravidez, cujo pai é desconhecido. Karin, entretanto, é a donzela que reúne as condições de pureza para conduzir as oferendas até a capela da Virgem Maria, como diz seu pai: “uma virgem deve levar as velas da Virgem”.

Virgem Maria é um símbolo de pureza, como uma formulação tangível de uma experiência de fé. Maria também é considerada a segunda Eva, assim como Cristo é considerado o segundo Adão. Através de Adão e Eva, o mundo conheceu a Queda e o pecado, enquanto Jesus e Maria superaram o pecado e venceram a morte em um estado paradisíaco com Deus.

O Cristianismo católico, através da figura de Maria, procura mostrar que ela reparou a desobediência de Eva ocorrida no Jardim do Éden, pois, por intermédio de uma virgem (Eva), o mundo conheceu o pecado, a morte e a sexualidade, enquanto por meio de outra virgem (Maria) o mundo conheceu um exemplo de obediência e vida eterna. As diferenciações entre ambas florescem na teologia católica. Como castigo pela Queda, Eva

teria sua gestação e parto com dores, ainda tendo o seu desejo comandado por seu marido. Maria, por sua vez, é liberada das penalidades impostas a Eva, ou seja, o desejo do homem e as dores do parto. Tubert (1996) sugere haver Maria, para o catolicismo, redimido a mulher da queda ocorrida no Éden, bem como da mitologia subjacente característica da primeira Eva, como deusa-mãe entre os pagãos.

Tubert (1996) anota que a tradição católica modificou completamente a noção de virgem, corrente entre as religiões pagãs, onde a virgem era caracterizada por sua ilimitada atividade sexual. Segundo ela, a etimologia da palavra *virgem* não indica ausência de atividade sexual, pois a sua formação vem da união dos termos *vir* (força ou vitalidade) e *gen* (linhagem). O mesmo ocorria entre os gregos que usavam o termo *parthenós*, não indicador de forma alguma de falta de atividade sexual, porém dava a idéia de independência, de que a mulher não pertencia a homem nenhum. O termo revela uma conotação de auto-suficiência da mulher. Embora as virgens não tivessem homens como parceiros sexuais, coabitavam com vários deuses.

O ideal de virgindade no catolicismo romano ganhou nova conotação na figura de Maria, a qual de forma alguma, pode ser pensada como uma mulher sexuada. Dos traços tradicionais das antigas virgens, como castidade, promiscuidade, maternidade e sede por sangue, ela só mantém a castidade e a maternidade. Maria, portanto, é definida como o exemplo de mulher pela condição de mãe e casta.

Portanto, enquanto Ingeri é a mãe de um futuro bastardo, Karin esnoba que sua maternidade se dará quando estiver casada, sendo uma dona de casa honrada

Após a primeira cena em que Ingeri invoca Odin, a seguinte revela Töre e Märeta orando próximos à imagem do Cristo crucificado. Estas duas cenas são importantes para a compreensão do filme, porque demarcam a coexistência do paganismo com o Cristianismo na Escandinávia da Baixa Idade Média. Portanto, as duas divindades permeiam a trama por meio de seus adoradores. Odin é venerado como o maior na mitologia nórdica e Jesus como a manifestação visível de Deus no Cristianismo.

Bergman em muitos de seus filmes, assim como em *A fonte da donzela*, procura mostrar que Deus não pode ser alcançado pelo homem, que, mesmo misterioso, exige adoração, que castiga os pecadores e que é temível por expressar sua verdade eterna. A descrição bergmaniana assemelha-se à visão que alguns têm de Javé (Deus) nos primeiros

⁴ Langer (2010) ressalta que o martelo também é um símbolo fálico e ligado a fertilidade da vida.

livros do Velho Testamento, como Armstrong (1994) o define:

Deus como déspota e sádico, e não surpreende que muita gente hoje, que a ouviu (relativa a história do Êxodo) na infância, rejeite tal divindade (...) É um Deus brutal, parcial e assassino: um deus de guerra, que seria conhecido como Javé Sabaoth, o Deus dos Exércitos. É passionalmente partidário, tem pouca misericórdia pelos não favoritos, uma simples divindade tribal. Se Javé continuasse sendo esse deus selvagem, quanto mais cedo desaparecesse, melhor teria sido para todo o mundo. (p. 31).

Armstrong (1995) frisa, ainda, que Javé deixou de ser o deus cruel e violento registrado no Êxodo, para se transformar num símbolo de transcendência e misericórdia para os israelitas. Para os cristãos, contudo, ele abandonou sua transcendência para se tornar imanente, encarnando em forma humana, na pessoa de Jesus Cristo, que morreu na cruz, a fim de propiciar salvação a todo homem que em fé o busque.

Bergman, portanto, rejeita as duas percepções humanas de Deus, pois tanto despreza a figura de Jesus Cristo e sua tarefa vicária, como reitera seu ódio por Deus, quando diz:

Não posso reprimir minha aversão a tudo o que presencio, odeio Deus e Jesus, sobretudo este último, que repugna pelo tom em que se dirige a nós, pela patética comunhão, por seu sangue. Deus, não existe, ninguém pode provocar a sua existência. E se existe, então está provado que é um deus miserável, mesquinho, tacanho e partidário! Basta ler o Velho Testamento e aí o temos em todo o seu esplendor. E esse é o tal Deus do amor que ama o Homem! (1988, p. 84).

Portanto, Bergman tenta negar a existência de Deus, mas não consegue desvencilhá-lo de sua vida, pois sua obra está repleta desta divindade transcendente, que deixa os homens à mercê das forças da natureza e que se mantém oculta e em silêncio (GIBSON, 1969), mesmo quando os fiéis a buscam desesperadamente. Podemos verificar isso em filmes como *O sétimo selo* (Det sjunde inseglet, 1956), *Morangos silvestres* (Smultronstället, 1957), *O rosto* (Ansiktet, 1958), *Persona*⁵ (Persona, 1966), *Fanny e Alexander*, além dos que compõem a chamada Trilogia do Silêncio de Deus: *Através de um espelho* (Sasom i em spegel, 1961), *Luz de inverno* (Nattvardsgästerna, 1962) e *O silêncio* (Tystnaden, 1963).

⁵ O título deste filme, quando de seu lançamento no Brasil, foi traduzido como *Quando Duas Mulheres Pecam*, com um propósito chamativo, mas também sugerindo uma relação de lesbianismo, do que de fato o filme não trata.



Märeta (Birgitta Valberg) e Töre (Max von Sydow)
Fotografia de Sven Nykvist e Rolf Holmquist

Para Bergman, a imagem do Cristo crucificado é a manifestação da impotência de Deus. O crucifixo diante do qual Töre e Märeta figura nos filmes *O sétimo selo* e *Luz de inverno*. Nestas películas, Cristo a expressão fenomênica da imanência de Deus não passa de uma imagem agonizante pendurada na cruz, totalmente impotente para ajudar os homens em seus infortúnios. O pastor Thomas (Gunnar Björnstrand), em e *Luz de inverno*, chama de imagem ridícula.



Monge penitente (Anders Ek) em *O sétimo selo*
Fotografia de Gunnar Fischer e Ake Nilsson



Pastor Thomas (Gunnar Björnstrand) em *Luz de Inverno*
Fotografia de Sven Nykvist

Märeta e o marido suplicam à Trindade a proteção contra as ciladas do Diabo, bem como a proteção do pecado, da vergonha e do mal. A esposa, não se limita à prece, mas mortifica o seu corpo, tentando associar-se aos sofrimentos de Cristo vivenciados na Sexta-

Feira da Paixão. Esta imagem evoca a procissão dos flagelantes em *O sétimo selo*, que também conduzem um enorme crucifixo.

A impotência de Cristo e o silêncio de Deus manifestam-se com veemência na prece final de Töre diante do corpo da filha:

O Senhor viu. O Senhor viu. A morte de uma criança inocente e a minha vingança. O Senhor me permitiu! Não entendo Você! Não entendo Você! No entanto, agora eu imploro o Seu perdão. Não sei como recuperar a paz sozinho. Não conheço outro modo de viver. Eu prometo Senhor, aqui perante o corpo de minha filha, eu lhe prometo que construirei uma igreja, como penitência pelo meu pecado Ela será construída aqui. De pedra firme e com minhas mãos!



Töre (Max von Sydow)
Fotografia de Sven Nykvist e Rolf Holmquist

Prece com tom semelhante é proferida pelo pastor luterano diante do corpo de Agnes (Harriet Andersson), em *Gritos e sussurros* (*Viskingar och rop*, 1972). Agnes também falece na juventude, não assassinada como Karin, mas acometida de um câncer abdominal. Esgotado, ele não se limita a proferir uma oração meramente confessional. Como Jó, diante dos seus infortúnios (COLLET, 1983), queixava-se a Deus, o religioso abre a sua alma e esbraveja de joelhos pedindo a Agnes que:

Se for o caso de que tenhas juntado nosso sofrimento em teu pobre corpo; se for o caso de que tenhas carregado contigo através da morte; se for o caso de que encontres Deus, lá longe, nessas outras plagas; se for o caso d'Ele voltar seu rosto para ti; se for o caso de que possas então falar à língua que este Deus entende. Se for o caso. Pede por nós, Agnes, querida criancinha, escuta o que agora vou te dizer. Pede por nós que ficamos para trás nesta terra escura e suja, sob um céu vazio e cruel. Deposita o teu fardo de sofrimento aos pés do Deus e pede-lhe para nos perdoar, pede-lhe, finalmente, para que nos liberte de nossa ansiedade, de nosso desgosto e de nossa dúvida profunda. Pede-lhe um significado para a nossa vida. Agnes, tu que sofreste de forma tão incompreensível e demorada, hás de ser digna de conduzir nossa palavra. (BERGMAN, 1979, p.32-33).

Portanto, nestas duas preces, segundo análise, Bergman interroga o silêncio de Deus e o sofrimento humano. Entretanto, nem Töre nem o pastor luterano, mesmo queixando-se a Deus pelo caos instaurado com a morte das duas jovens, não conseguem se desvencilhar dele. Assim, quando Töre pergunta a Deus sobre o assassinato da filha ou quando o pastor pede explicações pelo sofrimento de Agnes, ambos estão reavendo um questionamento que está explicitado no problema do mal, cuja centralidade reside em interrogar como é possível Deus se afirmar como todo-poderoso e permitir que o mal exista. Para Bergman, este é um obstáculo para acreditar na existência de Deus.

Um dos aspectos do conceito de religião de Geertz (1989) está numa formulação de idéias que põem ordem na existência, no entanto, algo a desestabilizar o homem é a ameaça da possibilidade de que os símbolos venham a falhar, trazendo assim um sentimento de completo abandono. Portanto, há no homem grande dependência em relação aos símbolos ou sistemas simbólicos, que viabilizam a sua condição, na qualidade de criatura e que o auxiliam no confronto com o caos. Geertz apresenta três pontos mediante os quais o caos ameaça o homem: o limite de sua capacidade analítica - *a perplexidade*; a fronteira de poder suportar - *o sofrimento*; a baliza de sua introspecção moral - *o paradoxo ético*.

Para Geertz, estas três delimitações se apresentam como desafios radicais para a religião, por mais primitiva que ela seja. O limite da capacidade analítica que leva à perplexidade descansa no fato de muitos homens não se haverem contentado com deixar sem respostas problemas analíticos não devidamente esclarecidos. Quando aparatos explanatórios do mundo empírico, como senso comum, ciência, filosofia e mito falham em fornecer respostas para algo que poderia ser explicado, esta falência produz grande inquietação.

O problema do sofrimento é para Geertz (1989) o segundo desafio da experiência. Para ele, nos estudos de religião tribal, esta problemática foi mais investigada, com relevância dada à doença e ao luto. Ele confronta o pensamento de Bronislaw Malinowski (1884-1942) com o de Nadel. Enquanto o primeiro, por meio de um otimismo teológico, assinala que “a religião ajuda as pessoas a suportarem ‘situações de pressão emocional’ abrindo fugas a tais situações e tais impasses que nenhum outro caminho empírico abriria, exceto através do ritual e da crença no domínio do sobrenatural” (*apud* GEERTZ, 1989, p.118), Nadel, por sua vez, pensa ter a religião, talvez, mais perturbado o homem do que estimulado.

Numa abordagem religiosa, o problema do sofrimento, para Geertz (1989), é

paradoxal, na medida em que o homem não procura evitar o sofrimento, mas encontrar mecanismos que o façam suportar as dores físicas, as derrotas e o impacto do sofrimento do outro. Assim, ele ressalta o valor duplo dos recursos simbólicos ancorados pela religião:

Como a religião ancora o poder de nossos recursos simbólicos para a formulação de idéias analíticas, de um lado na concepção autoritária da forma total da realidade, da mesma forma ela ancora, no outro lado, o poder dos nossos recursos, também simbólicos, de expressar emoções – disposições, sentimentos, paixões, afeições, sensações – numa concepção similar do seu teor difuso, seu tom e temperamento inerente. (GEERTZ, 1989, p.119).

Geertz (1989) tem a problemática do sofrimento como conducente ao problema do mal, porquanto o sofrimento é considerado normalmente muito cruel, embora nem sempre ele seja também havido como moralmente imerecido, pelo menos para o sofredor.

SÍMBOLOS RELIGIOSOS E MÁGICOS

Portanto, a discussão sobre o paganismo escandinavo medieval e o cristianismo em *A fonte da donzela* com o conceito de religião proposto por Geertz (1989) nos conduz a análise dos símbolos religiosos presentes no filme. O estudioso assim definiu religião:

Um sistema de símbolos que atua para estabelecer poderosas, penetrantes e duradouras disposições e motivações nos homens através da formulação de conceitos de uma ordem de existência geral e vestindo essas concepções com tal aura de fatalidade que as disposições e motivações parecem singularmente realistas (GEERTZ 1989, p. 104)

Assim, como se vê, a proposta de Geertz para a análise da religião é assumi-la como um sistema cultural, enfatizando a necessidade de considerá-la como um conjunto de símbolos sagrados tecido em um todo ordenado. Desta forma, a religião compreende a relação entre o *ethos* e a visão de mundo, entre as dimensões valorativas que a sociedade tende a conservar e a ordem geral de existência na qual ela se insere.

Desta forma, Geertz concebe cultura, como a compreende Max Weber (1998), ou seja, como “teias de sentido” urdidas pelo próprio homem e como caráter simbólico da vida social e dos padrões de significado incorporados às formas simbólicas compartilhadas na interação social. Seguindo as lições de Geertz, símbolo religioso aqui será entendido como “qualquer objeto, ato, acontecimento, qualidade ou relação que serve como vínculo a uma concepção – a concepção é o ‘significado’ do símbolo” (1989, p. 105).

Duas construções simbólicas nos remetem a religião como memória. O corvo, no odinismo e a Eucaristia, no Cristianismo.



Odin e seus corvos

Além de *A fonte da donzela*, o corvo também aparece em *O rosto* (Ansiktet, 1958). Em ambas as películas, a ave figura ligada a uma personagem envolvida na prática de bruxaria. No filme ora analisado, o pássaro está na cabana do mago. Em *O rosto*, o corvo emite seu som no espaço em que a velha avó (Naima Wifstrand) do mágico Emanuel Vogler (Max Von Sydow) colhe ervas para as suas infusões mágicas. Entretanto, nas duas obras, Bergman confere aos corvos o sentido agourento, pois pela boca dos dois bruxos, anuncia que mortes se avizinham.



A ceia na casa de Töre



Karin (Birgitta Petterson) com os pastores
Fotografias de Sven Nykvist e Rolf Holmquist

A mitologia escandinava descreve que Odin tinha dois corvos chamados de Munin (memória) e Hugin (pensamento), os quais voavam ao redor do Mundo a busca de notícias ao

seu respeito. Ambos simbolizam a capacidade que o homem tem evocar suas memórias e pensar a partir das imagens quase esquecidas das reminiscências. Portanto, no odinismo, o corvo não é visto como um símbolo de agouro, mas com o sentido mágico, metafísico ou mesmo iniciático. (CAMPBELL, 2008).

Nesta análise não se procede à distinção arbitrária como alguns⁶ pretendem entre mitologia e religião, mas segue-se a lição de Durkheim (1989), ao alertar que a retirada do mito da religião implicaria também na supressão do rito.

As três refeições comunais realizadas em *A fonte da donzela* fazem lembrar a última refeição de Cristo com seus discípulos. Duas são realizadas na casa de Töre, sendo que a última com a presença dos assassinos de sua filha. Karin, na floresta, também partilha seu alimento com aqueles que seriam seus carrascos. Nestes três momentos, tanto Töre como Karin convocam os participantes a agradecerem a Deus pela comida. Eis o conteúdo das preces:

1ª oração de Töre: o Senhor abençoe o pão nosso de cada dia;

2ª oração de Töre: Abençoado Jesus. Filho de Deus. Tu és o pão vivo vindo dos Céus. Torne-nos dignos de receber seu corpo e livre meu espírito da morte eterna.

Oração de Karin: Abençoado Jesus. Filho de Deus. Tu és pão vivo vindo dos Céus. Torne-nos dignos de receber seu corpo e livre meu espírito da morte eterna

Observa-se que a segunda prece de Töre e a de Karin são iguais, assemelhando-se às proferidas pelo sacerdote católico durante a Eucaristia. Karin, assim como Cristo, oferece aos seus convidados pão e vinho. Se Jesus tinha Judas como traidor entre os presentes, Karin tem os malvados pastores. A forma como Karin toma o pão nas mãos faz lembrar a maneira como o padre/pastor luterano levanta a hóstia no sacramento da Eucaristia.

Para o Cristianismo, a celebração da Ceia do Senhor⁷ é o instante máximo de comunhão, no qual a morte de Cristo é partilhada ou relembada. Jesus, por meio das palavras pronunciadas durante aquela refeição e registradas nos Evangelhos Sinóticos⁸, conclama os seus discípulos, que aquele evento ficasse fixado na memória, cujo registro paulino é:

Porque eu recebi do Senhor o que também vos ensinei: que Jesus, na noite em que foi traído tomou o pão, e, tendo dado graças, o partiu e disse: tomai, comei; isto é o meu corpo que é partido por vós; fazei isto em memória de mim. Semelhantemente também, depois de cear, tomou o cálice, dizendo: este cálice é o Novo Testamento no meu sangue; fazei isto, todas as vezes que beberdes em memória de mim. Porque todas as vezes que comerdes este pão e

⁶ Como Max Müller que retirava a mitologia da religião. (DURKHEIM, 1989, p. 118).

⁷ Aqui estou tomando a Eucaristia ou Ceia do Senhor como ritual cristão decorrente da última refeição que Cristo teve com seus discípulos, não levando em consideração as múltiplas diferenças apresentadas entre Catolicismo Romano e confissões protestantes, como: transsubstanciação (católicos), consubstanciação (luteranos), presença mística (presbiterianos), memorial (batistas) etc.

⁸ Mateus, Marcos e Lucas, pois um estudo comparativo dos três percebe-se que há muito material em comum. (DOUGLAS, 1984).

beberdes este cálice anunciais a morte do Senhor, até que ele venha⁹. (Grifos nossos).

Portanto, a Eucaristia tem um caráter inaugural para a fé cristã, visto que os alimentos partilhados, pão e vinho, são símbolos que representam, respectivamente, o corpo e o sangue do Cristo, cuja vida foi doada na cruz do Calvário, instaurando assim, um novo concerto, que deve ser rememorado por todos os discípulos. Eliade (1999) explica eventos como os que envolveram a vida de Jesus com o conceito de mito, o qual “conta uma história sagrada, quer dizer, um acontecimento primordial que teve lugar no começo do Tempo” (p. 84). Assim, para Eliade, a memória religiosa sempre se vincula a um acontecimento primordial:

A memória pessoal não entra em jogo: o que conta é rememorar o acontecimento mítico, o único digno de interesse, porque é o único criador. É ao mito primordial que cabe conservar a verdadeira história, a história da condição humana; é nele que é preciso procurar e reencontrar os princípios e os paradigmas de toda a conduta. (1999, p. 90).

Para Eliade (1999), a memória religiosa não alude a um passado absoluto, mas a um *ille tempore*, ou seja, é o tempo perdido no tempo que confere sentido ao grupo religioso. Assim, quando o fiel participa da Eucaristia com a comunidade de fé, ele está evocando uma memória que é cerimonial ou doutrinária. Danièle Hervieu-Léger (*apud* CAMURÇA, 2003, p. 252) corrobora com a posição de Eliade (1999) conferindo à memória religiosa, um caráter normativo, que se expressa por uma memória “verdadeira”, isto é, autorizada, que é produzida por indivíduos qualificados, que dominam os códigos desta memória, erigindo em torno dela, o único caminho de acesso ao “mito de origem”.

Eliade e Hervieu-Léger são tributários de Maurice Halbwachs, quando em suas formulações, atribuem caráter normativo à memória religiosa, como uma especificidade da memória coletiva. Entretanto, Halbwachs (1990) não se deteve sobre a memória em si, mas naquilo que chamou de quadros sociais da memória. Para ele, o indivíduo, ao recordar, o faz mediante as vinculações sociais dos grupos a que pertence, como, a família, a igreja, a escola etc.

Portanto, para Halbwachs (1990), os sujeitos são os responsáveis pela manutenção da tradição do grupo, conferindo o sentido de continuidade, por meio das rupturas históricas, “mostrando que o grupo segue sendo o mesmo e por isto pode continuar existindo” (WIRTH, 2003, p. 178). Porém, para Hervieu-Léger, no caso da religião na modernidade, a proposta de Halbwachs (1990) converte-se no seguinte desafio:

⁹ I Epístola de Paulo aos Coríntios 11: 23-26.

Como garantir a regulação institucional e reprodução da memória coletiva dessa configuração (a religião) marcada pelo “imperativo da continuidade” numa sociedade movida pelo imperativo da mudança? (HERVIEU-LÉGER *apud* CAMURÇA, 2003, p.253).

Bergman, como homem da Modernidade, encarna esta tensão apontada por Hervieu-Léger, pois tenta de todas as formas abolir a presença de Deus em sua vida, exorcizando “os demônios” de sua formação religiosa no protestantismo luterano. Entretanto, como roteiro de *A fonte da donzela* foi baseado em uma balada medieval, não cabe aqui discutir as transformações ocorridas nas sociedades modernas, visto que estas prescindem da memória e não necessitam de um passado fundador para a sua constituição (CAMURÇA, 2003). A análise cabível é identificar permanências, rupturas e as tensões entre o Cristianismo nascente na Escandinávia da Baixa Idade Média e o paganismo.

RUPTURAS E CONTINUIDADES

Ulla Isaksson, roteirista do filme, indica no texto citado na introdução as tensões e coexistências entre Cristianismo e paganismo. Desta forma, cabe agora encontrar estes elementos, a fim de empreender a análise.

A personagem Töre merece destaque. Do ponto de vista devocional ele é um bom cristão. Tem em casa um altar doméstico com o Cristo crucificado a quem dirige suas preces pedindo proteção contra as ciladas do Diabo; comissiona a filha, por sua condição de virgem, a levar velas para a capela dedicada à Virgem Maria, mesmo com a oposição da esposa; durante as refeições comanda as orações de agradecimento a Deus, as quais evocam a celebração da Eucaristia; é hospitaleiro, pois acolhe os três forasteiros em sua casa, oferecendo-lhes abrigo, alimentação e promessa de trabalho. Entretanto, quando tem ciência de que sua filha foi assassinada pelos pastores que repousam em sua casa, ele esquece alguns postulados cristãos e exerce a sua vingança.

A vingança é totalmente condenada pela doutrina cristã. Muitas são as admoestações bíblicas para que não haja o revide diante do mal praticado pelo inimigo. O apóstolo Paulo por reiteradas vezes recomendou:

A ninguém torneis mal por mal; procurai as coisas honestas, perante todos os homens. Se for possível, quando estiver em vós, tende paz com todos os homens. Não vos vingueis a vós mesmos amados, mas dai lugar à ira, porque está escrito: minha é a vingança; eu recompensarei, diz o Senhor. Portanto, se teu inimigo tiver fome, dá-lhe de comer; se tiver sede, dá-lhe de beber; porque, fazendo isto, amontoarás brasas de fogo sobre sua cabeça. Não deixes vencer do mal, mas vence o mal com o bem.¹⁰

¹⁰ Epístola aos Romanos 12: 17-21.

Töre, quando é notificado pela esposa que as vestes de Karin estão em poder dos pastores, deixa de lado as novéis convicções cristãs para imprimir a vingança, na qual ele atua como juiz e carrasco. Töre ao adentrar o recinto em que os pastores dormem, ele empunha seu punhal. Dirige-se devagar até onde eles estão deitados, pega a bolsa com pertences de Karin e leva-os até a mesa. Lentamente, ele vai tirando cada peça do vestuário da filha e colocando sobre a mesa. Como juiz, o pai está diante das provas irrefutáveis do assassinato de sua unigênita. Diante da convicção das provas materiais, ele senta-se em sua cadeira imponente e crava o punhal na mesa. Este gesto lembra a atitude do juiz quando bate o martelo anunciando a decisão do julgamento. Para Töre, a sentença é a morte de todos os envolvidos. O instrumento de execução é o mesmo do anúncio da sentença, ou seja, o punhal. O vingador não executa a pena capital de imediato, mas aguarda o amanhecer para consumir a sua ira.



Molde em pedra sabão do Século X

A vingança implacável de Töre não é recepcionada pela doutrina cristã. Entretanto, no paganismo é considerada como uma virtude. Na mitologia escandinava, Váli, filho de Odin, é considerado o deus da vingança. O herói odínico para se transformar em um guerreiro quase invencível tem que enfrentar o leão furioso do inimigo:

Quando partires daqui, crendo que foge, o inimigo te atacará para acorrentar-te e lançar-te às feras, presa a despedaçar e a devorar. Mas tu, de teus guardas, encherás os ouvidos de histórias variadas e, quando um sono profundo os dominar, após a refeição, livra-te das cordas e das duras correntes que te puseram. Afasta-te, após ter deixado passar um momento, e precipita-te com toda a tua força sobre o leão furioso que está acostumado a brincar com os cadáveres dos cativos. Usa teus músculos vigorosos conta seus flancos terríveis e, com teu gládio nu, rasga as fibras de seu coração. Faz logo descer por sua garganta o sangue fumegante e tritura essa carne, qual iguaria, sob a mordida de tuas mandíbulas. Então, uma força nova habitará teus membros, então uma firmeza inesperada penetrará em teus músculos, e um afluxo de potente vigor inundará teus braços nervosos. Eu próprio abrirei o caminho para teu intento, prostrarei os servidores em profundo sono e os mantereí roncando a noite inteira. (DUMÉZIL, 1992, p. 55).

Assim, a ambiguidade de Töre como fiel cristão, mas que recorre a práticas pagãs, revela as tensões vividas pelo homem da Baixa Idade Média na Escandinávia, que rompeu com o paganismo ao converter-se ao Cristianismo. Entretanto, havia a coexistência entre as duas formas de culto, tanto que artesãos possuíam moldes que satisfaziam as duas religiões, oferecendo amuletos de prata com a cruz, símbolo marcante do Cristianismo, e o famoso martelo Mjollnir do deus Thor. (RINGLER et al, 1991).



Odin



Töre (Max von Sydow)
Fotografia de Sven Nykvist e Rolf Holmquist

Outras atitudes de Töre podem se associadas ao paganismo. Ele assenta-se em uma cadeira semelhante a de Odin ladeada por duas cabeças de lobo. O cabo de seu punhal tem o formato de uma caveira com chifres. O banho que toma antes de matar os assassinos de sua filha tem um caráter ritual pagão. A figura da árvore entalhada em sua cadeira lembra o Freixo Yggdrasil, considerada na mitologia nórdica como “a maior e melhor de todas as árvores”. (CAMPBELL, 2004, p. 396).

Se Töre é o cristão que retoma práticas cristãs. Ingeri é a pagã que se converte ao Cristianismo. No diálogo de Töre com a filha adotiva após a morte de Karin, Ingeri confessa a sua culpa:

Mate-me primeiro. Minha culpa é maior que a deles. Eu desejei aquilo. Desde que engravidei, eu a odiava! No dia em que rezei por aquilo deus Odin realizou. Fomos ele e eu, não os pastores. Estavam possuídos por ele. Arremessaram-se contra ela como demônios. Eles a possuíram. Fiquei escondida e vi tudo. Eu desejei! Eu tinha uma pedra que podia atirar neles, mas a larguei. Quando acabou, eles a mataram com um porrete. Vi isso também!

Ingeri declara a sua devoção a Odin e que o assassinato de Karin foi a resposta para as suas preces. Para expiar a culpa ela pede que Töre a mate também. Ingeri poderia ter mantido em segredo o desejo de ver Karin morta, porém confessa o seu erro. Este reconhecimento de culpa é um valor para o Cristianismo, como asseveram os escritores bíblicos: “se confessarmos os nossos pecados, ele é fiel e justo, para nos perdoar os pecados e nos purificar de toda a injustiça”¹¹.



Ingeri (Gunnel Lindblom)
Fotografia de Sven Nykvist e Rolf Holmquist

Na cena final, quando Töre e Märeta seguram o corpo da filha, uma fonte começa a jorrar milagrosamente. Ingeri, ajoelhada, é a única a banhar-se com a água do manancial. Se o banho de Töre tinha um caráter de purificação, com vinculação pagã, o banho de Ingeri é a demonstração pública de sua conversão ao Cristianismo. A atitude da jovem também tem um caráter ritual, pois se assemelha ao batismo cristão.

Considerando a formação luterana de Ingmar Bergman, faço opção de apresentar a concepção de Matinho Lutero sobre o batismo cristão:

Em primeiro lugar, é preciso que te entregues ao Sacramento do batismo e o seu significado, isto é, que desejes morrer juntamente com os pecados e ser renovado no último dia (...) Deus aceita isto de ti e faz com que sejas batizado. A partir desse momento, ele começa a te renovar e te infunde sua graça e seu Espírito Santo (...) Em segundo lugar, é preciso que te comprometas a perseverar nisso, destruindo, enquanto viveres, teu pecado mais e mais, até a morte. Também isto é aceito por Deus, que te exercita durante toda a tua vida com muitas boas obras e uma variedade de sofrimentos. (*apud* ALTMANN, 1994, p. 145).

Assim, seguindo o conceito luterano de batismo, Ingeri passa por este rito iniciático do Cristianismo, mesmo sem a mediação sacerdotal, no qual demonstra o desejo de deixar os seus pecados e firmar uma aliança pública com Deus.

¹¹ I Epístola de João 1: 9.

SACRIFÍCIO

No diálogo entre Ingeri e o velho bruxo, na casa do moinho, aflora outra temática religiosa: o sacrifício. O idoso apresenta a jovem alguns vestígios de suas oferendas entre os quais, um dedo humano. Ao contemplar aqueles resquícios, Ingeri declara: “você sacrificou. Fez oferendas para Odin”.

O debate sobre sacrifício entre os estudiosos da religião é muito intenso. Há muitas definições, mas a opção aqui adotada é a de Valerio Valeri que assinala: “o ato de tirar a vida (ou a destruição/remoção da esfera do uso puramente humano de preciosos objetos entendidos como sinais de vida) ritualizado para obter alguns benefícios”. (*apud* GROTTANELI, p. 2008, p. 17).

Grottaneli (2008) indica que, Valeri ao assumir sacrifício como renúncia e consumo busca uma síntese de dois outros autores. O primeiro é Mircea Eliade que entendia sacrifício como matança e o outro é Angelo Brelich, que concebe como oferenda. Portanto, para Valeri, o rito sacrificial compreendia, pela ordem, os seguintes atos:

1) A indução (*induction*), isto é, a ação de cuidar – especialmente quando se trata de caça ou de um inimigo – e de preparar a vítima; 2) a matança; 3) a renúncia, isto é, “o ato de abdicar de uma parte da vítima para o consumo humano (ou à vezes da vítima inteira)”, que pode ser abandonada, ou sepultada ou queimada, ou até mesmo jogada fora – tratada de modos que não implicam necessariamente uma doação, porque “não é legítimo interferir necessariamente, a partir desse renunciar, em doar (*a giving to from a giving up*)”; e enfim 4) o consumo, a parte social e festiva do rito, e frequentemente, o ápice do sacrifício. (*apud* GROTTANELI, p. 2008, p. 17).

O filme não entra em detalhes se o velho bruxo cumpre todas as etapas da atividade sacrificial conforme descreve Valeri. Entretanto, Bergman mais uma vez demarca a tensão entre Cristianismo e paganismo. O pagão que sacrifica e oferece ao deus Odin. O cristão que nunca sacrificou, pois entende que o último sacrifício ocorreu na cruz do Calvário, com o martírio de Jesus, como sintetizou o autor do Livro aos Hebreus quando declarou:

Mas, vindo Cristo, o sumo sacerdote dos bens futuros, por um maior e mais perfeito tabernáculo, não feito por mãos, isto é, não desta criação, nem por sangue de bodes e bezerras, mas por seu próprio sangue, entrou uma vez no santuário, havendo efetuado uma eterna redenção. Porque, se do sangue dos touros e bodes, e cinza duma novilha esparzida sobre os imundos, os santifica quanto à purificação da carne, quanto mais o sangue de Cristo, que pelo Espírito eterno se ofereceu a si mesmo imaculado a Deus, purificará as vossas consciências das obras mortas, para servirdes ao Deus vivo? E por isso é Mediador dum novo testamento, para que, intervindo a morte para remissão das transgressões que havia debaixo do primeiro testamento, os chamados recebem a promessa da herança eterna.¹²

Portanto, a morte de Jesus é uma auto-imolação substitutiva e purificadora. Lembrando os sacrifícios praticados pelos judeus, ele assume a condição de sumo sacerdote e cordeiro. O sacrifício tem caráter substitutivo porque, como ressalta o apóstolo Paulo: “o qual por nossos pecados foi entregue, e ressuscitou para a nossa justificação”¹³ e ainda “andai em amor, como também Cristo vos amou, e se entregou a si mesmo por nós, em oferta e sacrifício a Deus, em cheiro suave”¹⁴. O sacrifício também é purificador, como lembra o autor do Livro aos Hebreus “havendo feito por si mesmo a purificação dos nossos pecados, assentou – se à destra da majestade nas alturas”¹⁵.

Autores como Lòpez (2001), Siclier (1960), Trasati (2000), Thevenet & Monegal (1964) e Zubiaur (2004) sugerem que as mortes de Karin e a do jovem pastor apresentam aspectos cristãos, visto que evocam o sacrifício de Cristo, pois todos os “imolados” eram vítimas inocentes. No caso de Jesus, ressalta o apóstolo Pedro: “porque também Cristo padeceu uma vez pelos pecados, o justo pelos injustos, para levar-nos a Deus; mortificado, na verdade na carne, mas vivificado pelo Espírito”¹⁶. O garoto, inocente, não participou do crime de seus irmãos, porém recebe a mesma pena: a morte.

Entre Odin e Cristo, Campbell (2008) apresenta similaridades quanto a forma do sacrifício a que cada um foi submetido:

Odin, Pai-de-todos, pendurou naquela árvore e, como Cristo na cruz, foi atravessado por uma lança: um sacrifício a si próprio (de si próprio para Si-Mesmo) para ganhar a sabedoria das runas¹⁷. A analogia a ser feita, entretanto, é antes com Buda na árvore Bodhi do que com Cristo na cruz; pois a finalidade e a realização eram no caso a iluminação, não a reconciliação com um deus ofendido, e com ela a obtenção da graça para redimir uma natureza vinculada ao pecado (p. 396).

Portanto, o cotejo estabelecido entre Cristo e Odin por Campbell (2008) repousa no plano procedimental e não da finalidade. Pois como já apresentado acima, a morte sacrificial de Jesus cumpriu o propósito de vindicar a justiça de Deus ante a injustiça dos homens. O sacrifício de Odin, por sua vez, não tem caráter substitutivo, mas a busca pelo conhecimento da runas através da autoabnegação.

¹² Hebreus 9:11-15.

¹³ Romanos 4:25.

¹⁴ Efésios 5:2.

¹⁵ Hebreus 1:3b.

¹⁶ I Pedro 3:18.

¹⁷ Segundo Langer (2008, p. 109), a runas se constituíam num modo de escrita alfabética, sendo a aplicação mágica um aspecto secundário.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise do filme *A fonte da donzela* pautou-se na tensão vivida pela Escandinávia da Baixa Idade Média, que convertida ao Cristianismo, convive com as práticas pagãs da mitologia nórdica, tendo Odin como divindade maior. Na película, a tensão é urdida pelo dualismo da interpenetração dos contrários.

O filme começa e termina com o rosto de Ingeri. Na primeira cena, é a pagã que invoca o deus Odin: a face da culpa. Na última, é a convertida ao Cristianismo: o rosto do perdão. Entretanto, ao longo da narrativa, percebe-se que Bergman costura o drama com a “onipresença” da bruxa, pois ela é testemunha dos principais episódios.

O odinismo ganha proeminência nas ações de Ingeri. Ela invoca a divindade nórdica na condição de serva; pratica bruxaria quando coloca um sapo do interior do pão, que Karin leva para a jornada rumo à capela de Nossa Senhora; insinua ações que assemelham aos cultos de fertilidade do paganismo; e, na casa do bruxo, testemunha vestígios de suas práticas sacrificiais.

Numa análise do Cristianismo presente no filme, Bergman volta a interrogar o silêncio de Deus e o sofrimento humano, temáticas recorrentes na filmografia do cineasta. Esta discussão retoma a problemática do mal, a qual repousa na questão: se Deus é eternamente bom, justo e todo poderoso como permite que o mal exista? Esta pergunta ecoa no filme, pois para Bergman, como é possível explicar a morte dos inocentes: Karin e o jovem pastor. Para o artista o problema não é resolvido, pois o Deus transcendente não se importa com o homem, visto que sua expressão imanente, isto é, o Cristo, não passa de uma figura impotente pendurada na cruz. Entretanto, mesmo diante do caos instaurado pela morte, para Bergman, pela boca de Töre, não se pode abandonar a Deus, pois caso contrário desestabilizaria a existência.

Na relação entre paganismo e Cristianismo foram pontuadas rupturas e permanências. Töre, o cristão, que lança mão de práticas pagãs e Ingeri, a bruxa, que se converte ao Cristianismo. Os corvos de Odin e a celebração da Eucaristia, seguindo as concepções teóricas de Mircea Eliade e Danièle Hervieu-Léger foram apresentadas como construções simbólicas, que demarcam a religião como memória, pois voltam no tempo perdido, a fim de conferir sentido ao grupo religioso.



A cerimônia final
Fotografia de Sven Nykvist e Rolf Holmquist

Portanto, Bergman, mesmo depreciando a imagem do Cristo crucificado, não foge de suas raízes luteranas, pois no confronto entre as duas expressões religiosas, o odinismo e o Cristianismo, o filme termina com um milagre, uma conversão e uma cerimônia cristã.

REFERÊNCIAS

ALTMANN, Walter. **Lutero e libertação**. São Paulo: Ática, 1994.

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

ARMSTRONG, Karen. **Uma História de Deus: Quatro Milênios de Busca do Judaísmo, Cristianismo e Islamismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

BERGMAN, Ingmar. **Gritos e sussurros, A hora do lobo e A hora do amor**. Rio de Janeiro: Nórdica, 1979.

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

_____. **Imagens**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BÍBLIA. Tradução de João Ferreira de Almeida. Rio de Janeiro: IBB, 2006.

BJÖRKMAN, Stig et alii. **O cinema segundo Bergman**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

BOULHOSA, Patrícia Pires. A mitologia escandinava de Georges Dumézil: uma reflexão sobre o método e improbabilidade. **Brathair** 6(2), 2006, pp. 3-31, www.brathair.com

BOYER, Régis. Ó inn: Guia iconográfico. **Brathair** 4(1), 2004, pp. 05-12,

www.brathair.com

CAMPBELL, Joseph. **As máscaras de Deus: mitologia ocidental**. São Paulo: Palas Athena, 2004.

CAMURÇA, Marcelo Ayres. A sociologia da religião de Danièle Hervieu-Léger: entre a memória e a emoção. In: TEIXEIRA, Faustino (Org.). **Sociologia da religião: enfoques teóricos**. Petrópolis: Vozes, 2003.

COLLET, Jean. De Jó a Bergman: a angústia e o desafio. In: “Jó e o silêncio de Deus” - **Revista Concilium**. Petrópolis: Vozes, 1983, nº 189, p. 90-95.

DOUGLAS, J. D. (Org.). **O novo dicionário da Bíblia**. São Paulo: Vida Nova, 1984.

DUMÉZIL, Georges. **Do mito ao romance**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

DURKHEIM, Émile. **As Formas Elementares de Vida Religiosa**. São Paulo: Paulinas, 1989.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano: a essência das religiões**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

GEERTZ, Clifford. **A Interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1989.

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

GROTTANELI, Cristiano. **O sacrifício**. São Paulo: Paulus, 2008.

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

LANGER, Johnni. Guerreiras de Óinn: As Valkyrjor na Mitologia Viking. **Brathair** 4(1), 2004, pp. 52-69, www.brathair.com

_____. Runas e magia. **Brathair** 8(1), 2008, pp. 106-110. www.brathair.com

_____. Símbolos religiosos dos Vikings: guia iconográfico. In: **História, imagem e narrativas**. Nº 11, outubro/2010, pp. 1-28. www.historiaimagem.com.br

LÒPEZ, Jorge Francisco Puigdomènech. **Genealogia y esperanza en la Filosofía de la Existencia de Ingmar Bergman**. 2001. 337 p. (Tese de Doutorado. Universidad de Barcelona).

MENEZES, Paulo Roberto Arruda de. “Representificação: As relações (im)possíveis entre cinema documental e conhecimento”. In: **Revista Brasileira de Ciências Sociais**. São Paulo, 2003, v. 18, nº. 51, p. 87-97.

RINGLER, Richard et AL. A fúria nórdica. In: **História em Revista 800 – 1000**. Rio de Janeiro: Abril Livros, 1991.

SICLIER, Jacques. **Ingmar Bergman**. Paris: Editions Universitaires, 1960.

THEVENET, H. Alsina & MONEGAL, Emir Rodfiguez. **Ingmar Bergman: um dramaturgo cinematográfico**. Montevideo: Renacimiento, 1964.

TOSCA, Dante. **L’Infanzia nel Cinema di François Truffaut**. 1998, 135 p. (Tese de Doutorado - Università Degli Studi di Parma).

TRASATI, Sergio. **Ingmar Bergman**. Milano: Castoro, 2000.

TRUFFAUT, François. **O prazer dos olhos: escritos sobre cinema**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

TUBERT, Silvia. **Mulheres sem sombra: maternidade e novas tecnologias reprodutivas**. Rio de Janeiro: Rosa dos Ventos, 1996.

WEBER, Max. **Economia e sociedade**. Brasília: Editora da UNB, 1998.

WIRTH, Lauri Emílio. A memória religiosa como fonte de investigação historiográfica. In: **Estudos de Religião**. São Bernardo do Campo, 2003, ano XVII, nº 25.

ZUBIAUR, Francisco Javier. **Ingmar Bergman: fuentes creadoras del cineasta sueco**. Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias, 2004.