

## **A ALMA É VERMELHA: IMERSÕES EM GRITOS E SUSSURROS, DE INGMAR BERGMAN.**

**Paulo Henrique Alcântara<sup>1</sup>**

### **RESUMO:**

O artigo volta-se para a análise de *Gritos e Sussurros*, escrito e dirigido por Ingmar Bergman (1918-2007), nome cultuado na história da cinematografia mundial. A película, uma das mais significativas da poética bergmaniana, é contemplada também com referências ao roteiro que a originou. Lançada em 1972, a obra, pertencente à terceira fase da carreira do realizador, permite olhares diversos sobre as suas protagonistas: quatro mulheres dentro de uma casa, às voltas com um leque de questões emocionais. Bergman expõe as dobras das personagens, vistas em toda sua complexidade, desveladas em suas carências, ciúmes, traições, frustrações e outros sentimentos projetados em primeiro plano numa tela na qual predomina o vermelho. Críticos, especialistas no diretor, bem como o próprio artista, além de outras fontes, ajudam na reflexão sobre esse que é um dos filmes mais aclamados do cinema.

**Palavras-chave:** Gritos e Sussurros, Ingmar Bergman, Roteiro, Personagens, Cinema.

## **THE SOUL IS RED: IMMERSIONS IN SCREAMS AND WHISPERS, BY INGMAR BERGMAN.**

### **ABSTRACT:**

This paper focuses on the analysis of *Screams and Whispers*, written and directed by Ingmar Bergman (1918-2007), a renowned name in the cinematography world's history. That movie, one of the most relevant of Bergman's poetics is also contemplated with references to the script that originated it. Launched in 1972, that work belonging to the third phase of the director's career, allows different perspectives on its protagonists: four women inside a house, dealing with a range of emotional issues. Bergman exposes the nuances of the characters, seen in all their complexity, revealed in their needs, jealousies, betrayals, frustrations and other feelings projected in the foreground on a canvas in which red predominates. Critics, experts as well as the artist himself, in addition to other sources, help in the reflection on what is one of the most acclaimed films in cinema.

**Keywords:** Screams and whispers, Ingmar Bergman, Screenplay, Characters, Cinema.

---

<sup>1</sup> Possui graduação em Comunicação Social (1991), com habilitação em Jornalismo, e em Direção Teatral (2001) pela Universidade Federal da Bahia. Possui mestrado (2008) e doutorado (2013) em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia. Tem experiência nas áreas de Comunicação e Artes, atuando, principalmente, nos seguintes segmentos: dramaturgia, análise de roteiro, cinema e arte-educação. <http://lattes.cnpq.br/1921000319804260>

Dono de uma prolífica criação, Ingmar Bergman está filiado ao cinema moderno, responsável por novos procedimentos dramaturgicos, como a fusão entre alucinações e memórias sem a separação explícita do momento presente - a exemplo do crepuscular *Morangos Silvestres* (1957) - e a conjunção entre subjetividade e objetividade, encontrada no existencialista *Persona* (1966). Esses e outros títulos compõem os feitos do diretor sueco, conhecido por abordar a inconstância da fé; o temor da morte; os impasses afetivos; a vida conjugal e, sobretudo, a incomunicabilidade, tão recorrente em suas histórias.

A partir dos anos 1960, uma visão mais detida para as questões emocionais resultou em narrativas introspectivas, situadas no que os críticos identificam como a terceira fase (entre 1966 e 1978), inaugurada com *Persona*. Vindos desse ciclo, ecoam diálogos intimistas que refletem dilemas de quem se lança em queda livre para dentro dos seus abismos, a exemplo de *A Hora do Amor* (1971), sucedido por *Gritos e Sussurros*, cuja trama está localizada no final do século XIX, aproximadamente, e põe no centro dos acontecimentos três irmãs: Karin, Agnes, Maria e uma criada, Anna. Karin (Ingrid Thulin), a mais velha, e Maria (Liv Ullmann), a caçula, chegam da cidade para visitar Agnes (Harriet Andersson), que está gravemente doente sob os cuidados de Anna (Kari Sylwan). Elas dominam o enredo, transcorrido em um belo e opulento casarão no campo.

Enquanto velam Agnes em seus estertores, são tomadas por lembranças que as envolvem num ambiente claustrofóbico, em meio ao qual afloram sentimentos intensos, sufocados sob uma capa de refinamento e bons modos. As mulheres debatem-se nesse que é um concerto para quatro vozes tristonhas a entoar suas existências frustradas. *Gritos e Sussurros* sugere uma aproximação com a peça *As Três Irmãs*, de Tchekhov, como indicam, nas duas dramaturgias, a predominância de seres incapazes de agir para preencher as incompletudes de suas vidas.

Para o historiador de cinema Philip Kemp (2011, p. 324), o filme marcou “[...] um período de reinvenção e renovação na carreira de Bergman”, que o considerava um de seus trabalhos preferidos, no qual podem ser reconhecidos os demais traços da terceira fase, tais como: a expressão dos sofrimentos, levando ao colapso, a presença de camadas insondáveis do comportamento e a tentativa de aproximação entre pessoas que insistem em manter distância. Para o crítico de cinema André Setaro (2010), *Gritos e Sussurros* é um drama simples, porém de ressonâncias vertiginosas e poderia ser a obra-síntese do realizador se *Fanny e Alexander* (1982), com o qual se despede da sétima arte, não chegasse dez anos depois. Segundo Setaro, Bergman apresenta um produto “[...] de rara beleza pictórica e de profunda introspecção na alma feminina, um mergulho, por assim dizer, no espírito do ser humano, revelando-lhe suas idiossincrasias, contradições e ambiguidades” (SETARO, 2010, p. 41). Antes que o crítico e plateias em todo mundo assistissem ao filme, Bergman o estruturou por meio do roteiro, que mereceu, aqui, uma análise, como se verá a seguir.

### **As palavras de Bergman**

Em busca de mais elementos sobre o filme, uma consulta permitiu constatar o quanto Bergman expõe suas pretensões a meio termo entre um argumento e o roteiro. Tradicionalmente, primeiro é concebido o argumento, no qual se apresentam os episódios fundamentais do enredo. Também nele são descritas as personagens e o arco dramático antes que sejam, no material final entregue ao elenco e equipe técnica, desenvolvidos em cenas, diálogos e rubricas.

Ao ler Bergman é possível perceber que não se trata apenas de um guia para a filmagem, mas de

um texto com méritos literários, exemplo do que se convencionou chamar de “roteiro literário”. O cineasta demonstra, nas páginas de *Gritos e Sussurros*, tê-lo criado de um modo todo próprio, incluindo descrições, reflexões e orientações. Ele pede aos seus colaboradores que esqueçam a razão e se entreguem à fantasia. Em outras passagens, detalha os conflitos das irmãs, menciona sonhos e mostra como o passado e o presente, o delírio e o real se confundem, residindo aí uma das questões importantes para quem assiste, como notou Per Johns (1977, p. 9): “Borram-se intencionalmente os limites e as limitações e passa-se a transitar num mundo crepuscular que não é nem sonho nem realidade.”

O roteiro pode ser apreciado como uma grande carta de intenção, na qual Bergman convoca a equipe, revela as motivações para determinada sequência e confessa as obsessões que sempre o acompanharam. Tanto quanto possível, aponta suas escolhas técnicas: as movimentações da câmera, a composição do cenário e a indicação da luz, tal qual comprova o depoimento abaixo:

Se agora escrevo que está ventando nas copas das grandes árvores, do lado de fora da janela do quarto de dormir, e que o nevoeiro começa a levantar-se, e que o sol, por um curto momento, colore as paredes do quarto, numa nuance mais profunda, se escrevo isto é que pretendo, desta vez, que tentemos materializar este fenômeno, de alguma maneira ou outra. Também é importante que as sombras dos retângulos das janelas se acendam e apaguem suavemente, quase despercebidas. (BERGMAN, 1977, p. 16)

Se as suas anotações são detalhadas é porque necessita “[...] ter um terreno firme, cuidadosamente construído no desenvolvimento do projeto” (BERGMAN, 1977, p. 9). Outro dado a ser ressaltado é a oportunidade que ele oferece de se conhecer sua forma de conceber o drama e o cinema. Do roteiro ao produto, Bergman revela sensibilidade, captando o avesso das personagens. Ele escreve para as atrizes e para o diretor de fotografia, Sven Nykvist (ganhador do Oscar pelo filme), cujas lentes vão contracenar com Liv Ullmann e suas colegas.

Bergman também se permite expor dúvidas, admitindo, por exemplo, desconhecer a maneira de encenar o velório de Agnes: “Não sei como descrever isto” (BERGMAN, 1977, p. 20). Ele almejava uma movimentação semelhante a uma dança ritual, contudo não sabia precisar seus intentos até que a solução aparecesse durante as filmagens. E o resultado é uma cena de grande beleza para marcar, de forma austera, os ritos fúnebres.

É importante sublinhar que Bergman registra o quanto o vermelho irá imperar, sobretudo na cenografia assinada por Marik Vos-Lundh. E é o que se confirma nas paredes, cortinas, cadeiras, colcha, biombo, maçãs e até na capa de um livro. O artista afirmou em seu diário (2001) que poderia admitir todos os seus filmes em preto e branco, exceto *Gritos e Sussurros*, no qual as mulheres, em todo seu fascínio e mistério, transitam, inicialmente, usando vestidos brancos, depois substituídos por figurinos pretos, desenhados por Marik Vos-Lundh. Vejamos o que Bergman disse sobre a insistência com o vermelho, segundo ele, a cor da alma:

No começo, naturalmente, eu não sabia como se chamavam as quatro mulheres e porque estavam vestidas em longas vestes brancas, sob uma cinzenta luz matinal, num compartimento de paredes de papel vermelho. Tenho seguidamente eliminado esta imagem e recusado a ideia de colocá-la como fundamento de um filme (ou lá o que seja). Mas a imagem era obstinada e, aos poucos, contra a vontade, identifiquei-a: são três mulheres, que aguardam a morte da quarta, e se revezam na vigília. [...] Há, não obstante, uma particularidade: todos nossos interiores são vermelhos. Não me perguntem por que razão deve ser assim, pois não o sei. Eu mesmo meditei sobre o motivo e acabei achando que uma explicação era mais cômica do que a outra. A mais absurda, mas também a mais consistente, é que tudo isto vem a ser, possivelmente, alguma coisa de interiorizado, e que

eu, desde a infância, sempre me figurei o lado de dentro da alma como uma membrana úmida, em nuances vermelhas. (BERGMAN,1977, p. 3)

O roteiro, como atesta o fragmento acima, comprova a habilidade de Bergman no manejo das ideias. Trata-se de um cineasta que acreditava na expressão profunda da natureza humana, revelada em gritos e sussurros. É curioso notar as várias menções a essas duas palavras. Em uma das páginas, encontra-se: “Agnes abre os olhos e sussurra qualquer coisa. Ela precisa repetir: Vem aqui, Anna! Vem até mim! Você está tão distante!” (BERGMAN, 1977, p. 17). Já em outra rubrica, lê-se: “[...] Agnes grita, muito fracamente, alguma coisa para suas irmãs, seus lábios movem-se e ela grita com uma voz sussurrante, mas elas não a escutam” (BERGMAN, 1977, p. 38). Agnes e as outras personagens expõem muito de si, oferecendo relatos de quem são e do que sentem, sem cortes rápidos, sem malabarismos com a câmera. É cinema sem urgências, feito para capturar os tormentos da existência.

### **Um filme feito de gritos e sussurros**

É possível dividir *Gritos e Sussurros* em três partes, sustentadas por três planos narrativos: realidade, memória e alucinação, tríade que envolve as cenas pintadas de vermelho, embaladas por Bach e Chopin. O primeiro seguimento, que assim como os demais concentra situações afins ou personagens dominantes, está voltado para Agnes e Maria. Mas, antes de apontar sua câmera para elas, Bergman mostra o exterior da propriedade, cercada pela bruma. Ninguém é visto do lado de fora. O lugar é bem cuidado e, nele, a estátua de uma mulher se destaca. Em seguida, o diretor abre a porta do casarão onde se desenvolve a ação. São ouvidos sons vindos da batida de um relógio, visto outras vezes, a pontuar as horas que escorrem lentas por entre os cômodos da residência onde as protagonistas tentam, inutilmente, driblar a infelicidade.

Inicialmente, o espectador acompanha a agonia de Agnes, pessoa doce, delicada e dona de um olhar compassivo. Tomada pelo câncer, os seus dias são sofridos, tendo ao lado a devotada Anna. Durante os interstícios da dor, Agnes pinta, escreve no diário e recorre à memória, trampolim para a infância, quando a mãe exercia sobre ela fascínio ao mesmo tempo em que a intimidava. Um aspecto chama atenção: Bergman opta por escalar Liv Ullmann para atuar também como a mãe, de quem Agnes sentia ciúmes na sua relação com Maria.

Vale ressaltar a presença de Liv Ullmann, mais uma vez, ao lado do cineasta, confirmando ser a atriz que mais se confunde com o repertório de Bergman. Eles começaram a trabalhar juntos no clássico *Persona* e seguiram, desde os anos 1960, uma parceria criativa longeva comprovada, dentre outros, por *A Hora do Lobo* (1967), *Vergonha* (1968), *A Paixão de Ana* (1970), *Face a Face* (1975), *O Ovo da Serpente* (1977), *Sonata de Outono* (1978) e, por último, no telefilme *Saraband* (2003).

A primeira parte faz ressoar o suplício de Agnes, resultando em um encontro pleno de significados e apuro estético. Ao socorrer a patroa, debatendo-se com uma violenta crise de falta de ar, Anna a acalenta junto ao seio, proporcionando, assim, um alívio para a moça. A fotografia captura uma contracenação envolta em bela plasticidade, remetendo à Pietà, de Michelangelo. Essa íntima aproximação entre Agnes e Anna é muito utilizada nas menções ao filme, destacando-se na iconografia da produção de Bergman.

Ainda na primeira parte, para atender Agnes, surge o médico David (Erland Josephson). Ele ajuda a deslocar, por um tempo, o foco de Agnes, que se volta para Maria. Bergman deixa aflorar as emoções da irmã mais nova. Há muito tempo, ela é apaixonada por Davi, com quem, de forma escondida, flerta, em meio

a sussurros, no corredor da casa. As primeiras cenas são também ocupadas pelas lembranças de Maria. Mas, antes que essas surjam, Bergman adota um recurso. Maria olha para a câmera, encara o espectador e somente um lado do seu rosto está iluminado. Em seguida, o vermelho invade a tela e descortina o passado. A imagem de Liv Ullmann com olhos fixos em quem a assiste faz alusão à Elizabeth Vogler, seu papel em *Persona*, e assim Bergman cita o marco inaugural da terceira fase da sua carreira.

Imersa em suas recordações, Maria regressa aos dias em que visitou Agnes e ajudou a cuidar da filha pequena de Anna. Para tratar a menina doente, que acabou morrendo, ela chamou o mesmo médico, a quem fez um convite para dormir na propriedade, porém ele a rejeita e a manipula por meio de um jogo erótico situado entre a sedução e a rejeição. Diante do espelho, Davi escrutina o rosto de Maria e denuncia a passagem do tempo, humilhando-a de forma deliberada. Para André Setaro uma interrogação atravessa *Gritos e Sussurros*:

Como é possível a existência do amor nesse mundo absurdo em que o homem vive à mercê de uma morte inelutável? Os filmes de Bergman são câmaras de eco. A mesma voz repete a mesma coisa: que nós estamos sozinhos, desesperadamente sós, abandonados por Deus e pelos outros, mas também, e particularmente, neste filme, que somos responsáveis por essa solidão, porque não sabemos amar. (SETARO, 2010, p.42)

Ainda durante o *flashback* de Maria, desponta uma cena que tanto pode ser produto da memória, como projeção de uma fantasia ou desejo da personagem. Ela flagra a tentativa de suicídio do marido, Joaquim (Henning Moritzen), a quem nunca amou. Ele introduz um punhal na barriga e, mais uma vez, a insistência com o vermelho se manifesta, dessa vez, no sangue. A cor também pode ser encontrada no cabelo e em um dos vestidos de Maria. Em sua autobiografia (1978), Liv Ullmann identifica a mesma fixação de Bergman em outros filmes que fizeram juntos, como *Face a Face*, no qual interpreta a doutora Jenny, vista em um longo vestido vermelho, o que a levou a compartilhar com seus leitores: “Tenho certeza de que existe uma associação com as paredes vermelhas de *Gritos e Sussurros*, de Ingmar” (ULLMANN, 1978, p. 207).

A parte inicial é concluída com a morte de Agnes, decretada por Bergman após o sofrimento da moça atingir o ápice com um lancinante grito de dor, o primeiro a ganhar destaque. Após os ritos fúnebres, tem início a segunda parte. A partir daí, Karin ocupa o centro das atenções. Ela é evidenciada na relação com o marido mais velho e na dificuldade de expressar afeto por Maria. Enquanto despe-se diante do espelho, Karin também revela seu lado opressor ao desferir um tapa no rosto de Anna, cujo olhar a irritava. Mais uma vez o espelho, que já refletiu Maria, é a testemunha incômoda do que Karin exprime e expõe para Anna e para si mesma.

A segunda parte é igualmente ocupada pelas lembranças. Assim como aconteceu com Maria, antes da memória entrar em cena, Karin confronta o espectador, enquanto apenas um lado do seu rosto austero é iluminado. Novamente, o vermelho tinge a tela e surge o marido de Karin, Fredrick (Georg Arlin). Ela protagoniza um momento de grande intimidade ao inserir um caco de vidro na vagina e se cortar. Depois, entra no quarto de Fredrick, onde levanta a camisola e revela o ferimento. Para completar a sequência, toca o próprio sangue (novamente, o vermelho!) e lambuzava a boca. Seu rosto evoca sensações diversas, deixando transparecer um misto de dor e gozo. Ela é mostrada em uma situação desconcertante e surpreendente (seria um sonho?), sem que Bergman busque motivações para esse e outros atos envolvendo Karin e suas irmãs.

Na segunda parte, também há uma tensão crescente entre Karin e Maria, que busca ficar mais perto

da primogênita. Maria toca delicadamente o rosto de Karin, posicionadas em um ângulo que mais uma vez remete a Elizabeth e Alma de *Persona*. Maria atreve-se, impulsivamente, a tentar beijar a irmã, numa atitude inesperada de demonstrar afeto, sendo rejeitada por Karin, avessa ao contato físico. Entre elas pesa a formalidade e o fantasma da incomunicabilidade. A insistência de Maria dispara um colapso emocional em Karin, culminando com um lancinante desabafo. A consulta ao roteiro atesta que Bergman planejou essa cena com mais marcações e diálogos (nos quais surgem menções a gritos e sussurros), deixando para condensar, nas filmagens ou na ilha de edição, o que escreveu:

*(Maria cai de joelhos diante da irmã e levanta a mão, acariciando-a na testa e na face, além de levantar a outra, fazendo-a passear sobre a boca, mantendo, por fim, ambas as mãos diante de seus olhos. Karin está quieta e deixa isto tudo acontecer. Agora, Maria inclina-se na direção dela e a beija cautelosamente. Primeiro, nas faces, e, depois, nas pálpebras, em seguida, na boca. Tudo isto muito naturalmente, sem paixão, mas com parcimônia).*

*-Não! (Sussurra Karin). Não, não quero que o faça. Não quero.*

*-Fica quieta, agora! (Sussurra Maria. Sem cessar, ela lhe faz carícias tranquilizadoras, ternas.)*

*(Karin começa a chorar. Não é um choro agradável, é violento, feio, desajeitado, aos arrancos e súbitos gritos.)*

*-Não posso! (Grita Karin) Não posso. Tudo isto que não é possível mudar. Toda culpa. É uma continuada agonia. É como estar no inferno. Não posso respirar mais por causa de toda esta culpa. (BERGMAN, 1977, p. 41)*

Para Carlos Armando, estudioso de Bergman, “Entre essas duas irmãs se trava uma espécie de combate, elas se odeiam e se amam, unidas e divididas pelo passado, opostas pelo temperamento, unidas pela solidão e um condicionamento burguês” (ARMANDO, 1988, p. 65). O tenso reencontro entre Karin e Maria adensa a narrativa, permite a Karin, imersa na insatisfação e rigidez, extrapolar seus limites. Contida na primeira parte, na segunda ela transborda. Interessam a Bergman as dobras da personagem, os lados recônditos, as camadas subterrâneas, as quais ele soube tão bem captar.

A fim de melhor filmar a vastidão emocional das suas criaturas, Bergman as trouxe para mais perto do espectador. Ele se notabilizou pelo uso do *close-up*, dispositivo cinematográfico que evidencia a gama de emoções nos olhos das personagens. A incidência no uso do recurso, capaz de apreender as sutilezas da expressão, tornou-se uma das marcas da poética do cineasta. Bergman entendeu o rosto humano como um oceano de águas profundas e revoltas, das quais emergem ondas de sentimentos que desaguam na tela.

Ao aproximar acentuadamente o público de suas personagens, Bergman revela interesse em mostrá-las menos pela ação e mais pela exposição confessional de suas angústias. Bergman faz uma declaração de amor à face humana, colocando-a em posição de protagonismo. Ele cultuava os olhos lacrimosos, a boca em seus frêmitos. Ele amava as possibilidades da câmera, sua aliada para captar a alma humana e percebeu quanto o *close-up* ajudaria a filmar os seres aflitos que criou. É o que se vê em *Gritos e Sussurros*, no qual, fartamente, enfatiza as expressões das mulheres, o que leva a pensar o filme como uma elegia ao rosto ou seria um filme sobre o rosto? Para o cineasta Woody Allen, admirador confesso do diretor, ele:

Se utiliza do *close-up* de uma forma teatral. [...] Ele desenvolveu uma linguagem que pode transportar estados psicológicos internos até a plateia, [...] quando a área de interesse muda do mundo exterior para o interior. Bergman desenvolveu de forma brilhante a gramática, o vocabulário para exprimir estes conflitos internos. Parte desta gramática fala do uso dos *close-ups* de uma maneira como eles nunca foram utilizados antes. São *close-ups* muito

próximos e muito prolongados, muito estáticos. [...] O efeito é provocante.” (BJORKMAN, 1997, p. 196)

Allen já admitiu o quanto foi influenciado por seu ídolo na feitura de três filmes: *Interiores* (1978), *Setembro* (1987) e *A Outra* (1988). *Interiores*, sobretudo, guarda semelhanças com *Gritos e Sussurros*. Nele, uma mãe deprimida (vivida por Geraldine Page), após a separação do marido e uma tentativa frustrada de suicídio, recebe a visita das três filhas. Tudo ocorre em uma casa de praia, na qual as irmãs, cada uma vivendo suas crises, tentam em vão socorrer a mãe. Allen mais uma vez comparece para apontar a razão do encantamento por *Gritos e Sussurros*: “Interessam-me os relacionamentos que as mulheres têm entre si. [...] É por essa razão que também gosto de *Gritos e Sussurros*. Adoro o relacionamento de mulheres para mulheres” (BJORKMAN, 1997, p. 108).

Além da segunda parte do filme trazer à tona, com a ajuda do *close-up*, as dimensões mais profundas de Karin, é nesse trecho da película que uma cena resgata Agnes. Depois de morta, ela reaparece, tenta beijar Maria, que reage desesperada e foge gritando do quarto. A câmera fecha no rosto de Agnes, enquanto derrama lágrimas. Recorrendo mais uma vez ao roteiro, vemos que Bergman gostaria de deixar o retorno de Agnes com margens a dúvidas: “Sonho? Realidade? Misticismo? Realismo mágico? Por que explicar se é ou se não é um fantasma?” (BERGMAN, 1977, p. 51).

Após essa cena, o final se anuncia, cabendo à terceira e sucinta parte o epílogo, marcado pelo último dia de Maria e Karin na casa. Acompanhadas pelos maridos, fazem uma refeição e deixam que eles, de forma autoritária, selem o destino de Anna, a quem não reconhecem nenhum direito. Um derradeiro diálogo entre Maria e Karin, prestes a deixar a residência, comprova o fracasso na tentativa de aproximação entre elas.

Por último, Anna lê o diário de Agnes e uma imagem do passado encerra a obra, mostrando um bucólico passeio das três irmãs, acompanhadas de Anna, pelo jardim da propriedade. Não há mais gritos nem sussurros, apenas a lembrança de um momento idílico, permitido por uma trégua dada pela dor. Agnes, Karin, Maria e Anna, vestidas de branco, sob o sol, parecem reconciliadas com a vida, experimentando um breve e fugidio instante de leveza fora da casa onde viveram emoções bergmanianas em tons de vermelho.

## REFERÊNCIAS

- ARMANDO, C. **O planeta Bergman**. Belo Horizonte: Oficina de livros, 1988.
- BERGMAN, I. **Gritos e Sussurros**. *A Hora do Lobo. A Hora do Amor*. Rio de Janeiro: Nórdica, 1977.
- BERGMAN, I. **Imagens**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BJORKMAN, S. **Woody Allen por Woody Allen**. Rio de Janeiro: Nórdica, 1997.
- GRITOS e sussurros**. Direção: Ingmar Bergman. Produção: Lars-Owe Carlberg. Suécia, 1972. 1 DVD (106 min), son., color.
- JOHNS, P. **Prefácio**. **Rio de Janeiro: Nórdica, 1977**. In: BERGMAN, Ingmar. *Gritos e Sussurros. A Hora do Lobo. A Hora do Amor*. Rio de Janeiro: Nórdica, 1977.
- KEMP, P. **Tudo sobre cinema**. Rio de Janeiro: Sextante, 2011.
- SETARO, A. **Escritos sobre cinema: trilogia de um tempo crítico**. Salvador: EDUFBA, 2010.
- ULLMANN, L. **Mutações**. Rio de Janeiro: Nórdica, 1978.