

O Silêncio de Deus:

considerações sobre as relações entre cinema e religião a partir de *Luz de Inverno*

Marcos Vinícius Costa Meireles

Universidade Federal de Juiz de Fora

Resumo

Este trabalho tem por objetivo problematizar as possíveis relações entre o cinema e religião. Para tanto, apresenta-se, inicialmente, uma tipologia dessas relações e suas implicações no pensamento sobre o fenômeno religioso e produção artística. Em um segundo momento, desde uma perspectiva da teoria da religião, em especial de Ricoeur, Eliade e Lévinas, busca-se demonstrar como que o cinema traduz em outra linguagem a experiência do religioso. Por fim, em caráter experimental, coloca-se no centro da discussão o filme *Luz de Inverno*, de Ingmar Bergman, apresentando uma leitura do filme a partir das perspectivas teóricas e metodológicas apresentadas na primeira parte do artigo. Com isto, será possível concluir que o filme em questão ressalta a religião *através do* cinema vez que, partindo de questões da ordem do cotidiano e de questionamentos essencialmente existenciais, ele convida o espectador a pensar para além do próprio filme, e para além da nossa própria condição humana.

Palavras-chave: religião; cinema; Luz de Inverno; Bergman.

1 Introdução

Se por um lado, a religião sempre demonstrou incentivo as artes e as produções culturais; e buscando significar e transmitir sua doutrina, usa de diferentes produções artísticas, tais como: afrescos, imagens, símbolos, estátuas, esculturas, pinturas e a própria arquitetura dos espaços sagrados. Por outro lado, é necessário reconhecer que a relação entre religião e produção cultural não é unilateral, vez que diferentes artes também se interessam pela religião tendo em vista seu mundo mítico, místico e simbólico.

No entanto, se a estreita relação entre religião e arte se dá desde muito cedo, é preciso reconhecer que ela nem sempre ocorre na forma de diálogo e complementariedade, pois por vezes apresenta-se como rechaço, preocupação e mesmo oposição. Buscando investigar as relações entre o mundo religioso e o artístico, e mais especificamente o cinematográfico, o presente trabalho tem como objetivo problematizar a relação entre religião e cinema, tendo como centro de debate a produção *Luz de Inverno* (1962) do dramaturgo e cineasta sueco Ernst Ingmar Bergman (1918 – 2007).

Com tal perspectiva, a relação entre cinema e religião será tematizada sob quatro enfoques diferentes, mas não excludentes entre si. Quais sejam: I) a relação entre religião e cinema, onde se busca uma abordagem entre estes dois campos de saberes, considerando-os de forma distinta e autônoma; II) outro momento é marcado pela relação entre religião *através* do cinema, tal abordagem tem o intuito de indicar o cinema em um apontamento transcendente, tendo em vista o cotidiano; III) outra abordagem consiste na relação da religião *no* cinema, busca-se aqui indicar uma autonomia do cinema como instaurador de mundos; IV) e por último, busca-se discutir uma relação do cinema *como* religião, onde se aponta similaridades entre estes dois campos.

2 Relações entre cinema | religião

Na perspectiva do cinema e religião cabem, segundo Pires e Rodrigues (2014a, p. 1), aproximações e distanciamentos. Quanto às aproximações, a postura que se adota aqui não é a da interpretação da obra de arte em si, levando em consideração como ela trata de determinados temas. A preocupação central consistirá em submeter à obra ao crivo religioso e julgá-la enquanto tal. O princípio que rege tal avaliação é de que a teologia é superior aos demais saberes, tendo por isso, condições de oferecer regras para tal julgamento, estipulando os padrões do que seria a boa ou má obra.

Para o cinema, esta perspectiva implica em reconhecer como sendo filmes religiosos apenas aqueles que apresentam explicitamente elementos tidos como religiosos. Nestes casos, para ser religioso, faz-se necessário a presença de santos, pessoas sagradas, líderes religiosos, milagres, personalidades ou fenômenos religiosos. Esta postura estrita na compreensão de filmes religiosos faz com que os demais filmes que abordam questões do sagrado, mas não de forma explícita, sejam considerados, por questões normativas, como antirreligiosos.

Na perspectiva do distanciamento entre cinema e religião, destaca-se abordagens que procuram evidenciar relações de gênero, raça, valores sociais, classe, entre outros. Segundo Pires e Rodrigues (2014a, p. 3), esta relação de distanciamento faz com que aquilo que não seja considerado dentro da moralidade religiosa, seja aplaudido por aqueles que se distanciam da religião. Interessante observar, neste caso, que o distanciamento em si mesmo é

feito de forma a inverter, opor ou excluir o religioso, ou seja, não se cria algo autônomo, mas se cria algo pela negação de outro.

Levando em conta pressupostos da fenomenologia, outra perspectiva seria a religião *através* do cinema, na qual se considera que o conteúdo de uma película remete para além dele, em direção a uma realidade espiritual. Assim, por exemplo, Henri Agel (1963) compreende o sagrado em relação ao cinema como a capacidade que este tem de manifestar “o eterno no momento”. Este autor compreende que a técnica cinematográfica possibilita a criação de uma supra realidade, sendo elevado a mais alta significação, o criado e suas características. Neste viés, Agel promove uma tipologia dos filmes.

Na compreensão de Pires e Rodrigues sobre tal tipologia, tem-se por primeiro os filmes que produzem uma suspensão da realidade ordinária ou profana. Posposto, destacam-se as películas as quais o sagrado se radica através do cotidiano. E por último, uma tipologia cuja compreensão do Sagrado se dá por meio do próprio ser humano.

Como se pode notar, mais do que o tema ou a narrativa do filme, o que faz com que um filme seja considerado como atinente à religião é a condução para além de si mesmo, essa transcendência (ir adiante de si). Neste sentido, um filme que trate explicitamente de uma temática religiosa pode ser considerado mais histórico do que propriamente religioso (PIRES; RODRIGUES, 2014a, p. 5).

Outro pensador, que segue a mesma linha de Agel e contribui para pensar a relação de religião *através* do cinema, é Paul Schrader. Para este, através da noção de estilo transcendental, os filmes com tal estilo são aqueles nos quais o sagrado é mais evocado do que representado.

De maneira esquemática, filmes dessa natureza apresentam a seguinte estrutura. O seu ponto de partida é o cotidiano, com todas as suas vicissitudes. Neste ordinário, determinado acontecimento ou elemento instaura uma crise, ou seja, há uma disparidade que não permite ser facilmente resolvida. Essa crise, por sua vez, conduz à transcendência, isto é, o ser humano é impelido para adiante de si mesmo na direção do totalmente outro (PIRES; RODRIGUES, 2014a, p. 6).

Nesta perspectiva, tal relação é pródiga em criar mundos. Tais mundos podem ser de ordem psicológica ou imaginária. E daqui se estende a relação da religião *no* cinema. A criação de mundos não deve levar a uma compreensão de que o cinema necessariamente seja um escape do mundo ordinário para um mundo exclusivamente mítico, mas como uma fuga para o mundo criado pelo filme (PIRES; RODRIGUES, 2014, p. 7).

Mesmo que o filme possa representar um escape de aproximadamente duas horas do que se denomina como realidade, tal fato não consiste em um caráter negativo, pois é a

partir deste afastamento que o filme oferece ao espectador condições de encarar o ordinário com outros olhos, podendo a partir disto interpretar o que é tido como real.

Noutros termos, ao revelar novos mundos e ao convidar para que os habitemos, são aspectos do nosso próprio mundo aparecem, que são reconsiderados e revisitados. Assim, um filme é obra de arte não porque é mais real, mas porque é capaz, de por meio daquilo que é visível, revelar o invisível.

Por este viés, pode ser compreendido que o cinema ao criar mundos por meio de objetos ordinários, torna-se um meio de revelação, pois um mundo possível no cinema pode conter elementos tão pessoais de uma pessoa que revele a ela seu próprio eu.

Se por princípio se buscou uma distinção entre religião e cinema, esta última abordagem tem o intuito de busca a similaridade entre eles. A relação entre religião como cinema se dá a partir da consideração de que a primeira, a religião, cria mundos, organiza cosmos e dá sentido às coisas, sendo que tais atribuições podem ser destinadas também ao cinema. Em última instância,

as a popular form of the religious life, movies do what we have always asked of popular religion, namely, that they provide us with archetypal forms of humanity—heroic figures—and instruct us in the basic values and myths of our society’ (BRYANT, 1982, p. 106)¹.

A partir disso, a religião pode ser pensada como um modo de habitar o mundo, dotando-o de sentido, tornando-o humano, sendo tal atitude, um mecanismo de defesa que o ser humano produz em defesa do caos que pode se apresentar ao longo de sua existência. E também é neste sentido que pode ser pensada a obra cinematográfica de Bergman, *Luz de Inverno*.

3 Teorias da Religião Possíveis

A consideração dos símbolos religiosos conduzidas por Paul Ricoeur (1978, 1988, 1995) busca uma avaliação crítica da hermenêutica freudiana, estando também em oposição a outros mestres da suspeita, como F. Nietzsche e K. Marx, estes considerados como desmistificadores. Em crítica a estes, Ricoeur considera que a consciência não é imediata, mas

¹ Como uma forma popular de vida religiosa, filmes fazem o que sempre se pediu à religiosidade popular, a saber, que elas nos provassem com formas arquetípicas de humanidade – figuras heroicas – e que nos instruísse nos valores e mitos básicos de nossa realidade (tradução nossa).

mediata. Com isto o ego ou *cogito*, representantes de uma subjetividade, devem renunciar à pretensão de se afirmar como origem do sentido e aceitar que se encontram dentro de símbolos e sinais da vida.

Uma hermenêutica dos símbolos, que não pretenda mortificar sua riqueza de significados, deve saber percorrer ambas estas direções, a que conduz à *arché* e a que conduz ao *télos*. A existência “é desejo e esforço” e é isto que, antes de mais nada, é atestado pelos símbolos em sua polissemia (GRECO, 2009, p. 179).

Frisa-se que os símbolos do Sagrado anunciam uma plenitude de sentido e não um conhecimento absoluto do divino. Tais símbolos não são produções humanas, mas doados a estes como novidade absoluta capaz de orientar seu viver. São considerados por Ricoeur como “profecias da consciência”.

Sobre esta perspectiva, Greco (2009, p. 180) comenta que “Elas falam do Totalmente Outro, como de uma escatologia que sobrevêm: é um “último” que é significado ao sujeito pensante somente em uma modalidade simbólica. Neste sentido, os símbolos revelam o senso religioso da aventura humana”.

Tais símbolos do Sagrado são, para Ricoeur, uma ulterioridade em relação ao sujeito, possuem um tom escatológico, onde a existência humana é interpretada segundo seu fazer-se no tempo daquilo que está além, sendo que este além se dá como origem última.

Na hermenêutica de Ricoeur, os símbolos religiosos revelam, assim, a lógica de sentido da existência e põem o homem diante de uma possibilidade tão nova quando antiga de compreensão de si, que se desvia de toda falsa certeza e de toda pretensão vazia de onipotência (GRECO, 2009, p. 181).

Tais apontamentos dão condições de compreendermos que, enquanto sujeitos, somos mediados por símbolos e sinais. Tais símbolos são mediações capazes de orientar o viver humano, ao passo que pela polissemia dos símbolos, eles se revelam a nossa consciência como profecia, como antecipação de uma realidade ulterior.

O cinema pode ser compreendido nesta ótica, pode ser considerado como doador de símbolos e também ser ele próprio um símbolo. Enquanto doador, o cinema cria mundos a partir dos quais a existência do ser humano pode ser interpretada e vivenciada para além de um espaço temporal cotidiano. É também por esta feita que podemos compreender o cinema como um símbolo, afinal ao criar mundos, não aprisiona seus espectadores neste mundo mítico, mas se torna mediação entre o real e o fictício, dando condições para que as pessoas possam repensar a si próprias.

Na qualidade de espectador de uma película, nossa postura não deve ser a de um atribuidor de sentido ao filme, mas o contrário. Devemos estar abertos para que este se mostre a nós em sua polissemia e nos coloque em uma trama real de desejo e esforço de concretização do sentido último.

Em outra perspectiva, apontada por Emanuel Lévinas, a profecia do Sagrado não é encontrada na alteridade escatológica, mas se dá a por meio da relação ética. Grande contribuição deste filósofo está em pensar a relação entre Deus e o homem a partir de uma radical alteridade. Em *Totalidade e Infinito* (1988), Lévinas compreende a relação do Mesmo e com o Outro sem que a transcendência seja um vínculo que os una em uma totalidade, evitando, desta forma, recorrer ao perigo de reduzir o Outro ao Mesmo, ou o contrário.

Nesta relação do Mesmo com o Outro, a linguagem existe como evento que garante a alteridade de ambos, sendo que o anunciar-se do outro é o reconhecimento e acolhida de uma irredutibilidade.

Como interpretação ou invocação, a linguagem instaura uma relação, que impede de reduzir o outro a objeto e se aplica ao “face a face”, que é contestação radical de toda posse e domínio sobre o outro. Por esta razão, ela permite ao outro, desconhecido e estrangeiro, que se revele (GRECO, 2009, p. 187).

Na perspectiva levinasiana, a relação com outros se dá a partir da face, sendo também por esta que o divino se abre. Os outros seres humanos são indispensáveis para a relação com Deus, pois em tal perspectiva, a face do outro que se mostra a mim, é um mostrar-se de forma epifânico, na qual Deus se dá.

Assim, Lévinas compreende por religião o vínculo que se estabelece entre o Mesmo e o Outro, contudo, sem constituir uma totalidade. Podemos considerar a partir disto como hierofania também o ser humano, sendo por meio deste que o divino se dá. Tal perspectiva contribui para ampliar a compreensão de que não somente coisas dão testemunho da transcendência, mas também seres humanos.

Tendo isto em vista, a relação entre religião e cinema se frutifica, pois podem ser considerados filmes religiosos, não só os que de forma explícita dão a entender o Sagrado, mas também aqueles que nos provocam uma suspensão da realidade ordinária por meio do apelo advindo da face do próprio homem, o Outro que se dá a nós.

Outro teórico da religião, Mircea Eliade, compreende que é característico do Sagrado se manifestar, se fazer fenômeno. Tal mostrar-se é compreendido por este autor como

hierofania. Eliade (2010, p. 23ss) compreende por este conceito que é: “a manifestação de algo ‘de ordem diferente’ – de uma realidade que não pertence ao nosso mundo – em objetos que fazem parte integrante do nosso mundo ‘natural’, ‘profano’”.

A partir de algo natural (profano) o Sagrado se manifesta, apresentando para além deste objeto, outra realidade. Segundo Pires e Rodrigues (2014b, p. 1), as hierofanias não são a-históricas, estão inseridas em uma tradição religiosa determinada, trazendo o caráter histórico de onde emergem.

Podemos relacionar tal visão eliadiana com o cinema, na medida em que este, utilizando de elementos do cotidiano, contribui para que o Sagrado se mostre não somente naquilo que é oposto ao profano. Desta forma, pode-se apontar que

O cotidiano é revestido de um outro sentido, remetendo para além de mesmo em direção ao que, na falta de um outro termo mais apropriado, denomina-se de espiritual. Deste modo, o cinema não apenas representa o espiritual, mas se torna meio de manifestação da realidade sagrada” (PIRES; RODRIGUES, 2014a, p. 4).

A dimensão espiritual produzida pelo cinema pode ser considerada, vez que o mundo ali criado não é mera reprodução do cotidiano, de mundo fechado em si mesmo, mas se mostra como dotado de mistério, colocando-nos em uma relação de descobertas.

4 Narrativas de *Luz de Inverno* de Bergman

Ernst Ingmar Bergman, dramaturgo sueco, nascido em 1918 e falecido em 2007, foi ganhador de vários prêmios, dentro os quais: Globo de Ouro, Cannes, Festival de Berlim, Bafta e Oscar. A abordagem de temas existenciais tais como o amor, religião, morte e (in)existência de Deus tendem a associar parte considerável da obra cinematográfica de Bergman ao existencialismo. Muitos estudiosos, inclusive, não hesitam em estabelecer paralelos de alguns de seus filmes – tal é o caso de *Luz de Inverno* – com o existencialismo sartreano.

Bergman viveu em um período duramente marcado pelas guerras mundiais, pela instabilidade política da guerra fria e o ano de 1968, que ficou conhecido como “o ano que nunca terminou”, sendo este o ponto de partida para uma série de transformações mundiais nos âmbitos político, ético, sexual e comportamental. Tal ano é também considerado como

um marco para o surgimento de ONG's, movimentos feministas, ecológicos e principalmente de reações extremas por parte da juventude à guerra fria e guerra do Vietnã.

Com relação a esse momento histórico que, de um lado, escancarava a fragilidade humana diante de conflitos internacionais iminentes e, de outro, punha diversas transformações culturais em curso, não se pode deixar de perceber o seu peso nos filmes de Bergman. A condição humana é tratada em *Luz de Inverno*, quando Jonas, um simples pescador, vive existencialmente atormentado com a possibilidade iminente de a China dispor de seus recursos bélicos para atacar o mundo. Sem fé no futuro, o pescador se desespera e comete suicídio.

Não obstante as negações de Bergman, muitos comentadores da obra do cineasta sueco defendem que *Luz de Inverno* compõe a chamada “trilogia do silêncio”, em alguns casos também chamada de “trilogia da fé”, composta por: *Através de um espelho* (1961), *Luz de inverno* (1962) e *O Silêncio* (1963).

A película de 1962 é baseada no clássico *Diário de um pároco de aldeia* (1951), adaptado para o cinema por Robert Bresson. Este filme referencial narra a trajetória de um jovem padre que chega para trabalhar na aldeia de Ambricourt e encontra graves problemas devido a resistência dos moradores, bem como de sua saúde debilitada. Trata-se de uma obra que mostra com realismo, através de diálogos intensos, a luta de um padre que tenta não sucumbir em meio à hostilidade dos fiéis da aldeia. Sob a talentosa direção de Bresson, o padre é mostrado como alguém que tem de se confrontar com problemas angustiantes da existência humana e da fé católica.

Em *Luz de Inverno*, Thomas (nome que faz alusão a um dos doze apóstolos de Jesus) é o pastor de uma pacata vila sueca e que, a partir da morte de sua esposa, fica descrente de Deus e pouco a pouco se descobre numa nítida crise de fé. Trata-se de um homem acometido pela dificuldade de se entregar novamente ao amor, o que é duramente constatado por sua amante, Martha.

Jonas, o pescador mencionado acima, temendo que os chineses lancem uma bomba atômica, vai ao encontro do reverendo Thomas para buscar apoio para enfrentar sua crise existencial. Mas o inesperado acontece. Deste encontro de um fiel que busca no pastor o conforto próprio da fé surge a confissão desoladora do pastor que, descrente em Deus, já não consegue ajudar o pescador a encontrar esperança no futuro. Ao contrário, num dos diálogos mais importantes do filme, Thomas revela a instabilidade e admite ter dúvidas quanto à

existência de Deus, o que levará o pescador, não encontrando sentido na vida, a dirigir às margens de um rio para cometer suicídio.

Aliás, importante mencionar que a cena que segue ao diálogo, mostra o padre Thomas se dirigindo ao local da morte de Jonas e, curiosamente, é uma das poucas cenas ambientadas em ambiente externo. Exceto esta, toda a obra de Bergman possui uma dimensão claustrofóbica, em ambientes pequenos e fechados, que levam o telespectador a experimentar uma sensação de angústia. Colabora para a isso a ausência de trilha sonora, que, não sem intenção, direciona a atenção do espectador para o silêncio seja das personagens seja do próprio Deus, que tem sua existência constantemente questionada.

Esse silêncio perturbador, que parece ser o fio condutor da trilogia, é experimentado por Thomas, ao constatar a não intervenção divina diante das injustiças do mundo, tal como ocorrera no período em que serviu na guerra espanhola, mas também é mencionado em outro célebre diálogo dele com o sacristão. Antes de iniciar a celebração que finalizará o filme, o sacristão refuta a ideia mais disseminada de que o maior sofrimento de Cristo seria causado pelas dores físicas. Estas, segundo ele, duraram apenas algumas horas e muitos há que as suportam por longos anos (parece ser o caso dele mesmo que era enfermo).

Para o sacristão, certamente a dor maior de Cristo foi ocasionada pelo abandono dos discípulos e sobretudo de Deus, que silenciou no terrível momento da morte de cruz. O brado de Crucificado gritando alto o salmo 22 (meu Deus, meu Deus, por que me abandonaste?) surge na película de Bergman como uma prova incontestável de que Deus se subtrai silenciosamente nos momentos do sofrimento humano. Com isso, o autor traz à tona a velha questão da teodiceia que considera absolutamente incompatível a coexistência de um Deus bom com o mal atuando no mundo. Percebe-se tal temática quando Thomas verifica a incompatibilidade da miséria do mundo com a concepção cristã de Deus.

Martha, a amente atea apaixonada pelo pastor e que, por decorrência de seu amor não correspondido pelo sacerdote, torna-se assídua às práticas religiosas, chega a declarar: *Deus nunca falou, pois Deus não existe. Só isso.* Com essas palavras, evidencia-se que a existência divina foi haurida por outros valores assimilados à convivência familiar, tais como: o carinho, o amor conjugal, o respeito. Talvez a complexidade da personagem Martha está no fato de ser uma mulher conscientemente descrente da existência de Deus, mas que é capaz de amar e de se entregar a seu amor, mesmo quando este não é correspondido.

Por essas e outras questões, esta breve análise indica que *Luz de Inverno* é um filme riquíssimo de nuances que conferem ao expectador um sentimento de inquietação. Respostas fáceis não há. Final atraente aos olhos da maioria também não se apresenta. O que aparece é uma narrativa que expõe na sequência intercalada por diálogos e silêncios uma tentativa de mostrar a complexidade humana, ora perdendo e ora encontrando alguma luz que sirva de fio condutor para clarear o inverno da existência.

5 Considerações finais

No que se refere aos enfoques da relação entre religião e cinema o que mais se aproxima da abordagem de *Luz de Inverno* é a relação da religião *através* do cinema, visto que o acento está na busca da transcendência a partir do cotidiano. Embora a película de Bergman possua símbolos explicitamente religiosos, além da figura do pastor e do contexto paroquial, tais elementos podem ser considerados acessórios em relação a uma consideração do filme como religioso.

Isto é, *Luz de Inverno* não é considerado como um filme religioso, apenas por conter tais símbolos. Podemos considerar a religião *através* do cinema neste filme devido ao acento dado às questões existenciais ligadas ao cotidiano e que nos remetem para além do filme. O ponto de partida da obra é o cotidiano, que na película é representado pela vida paroquial de um pacato povoado no período da guerra fria. A partir deste cotidiano, certos acontecimentos instauram uma crise.

Os acontecimentos são representados pela morte da mulher do pastor e o medo de Jonas de um possível bombardeio. A crise que se instaura nestes dois personagens centrais é a falta de fé, onde é possível perceber um diálogo com a famosa assertiva de Dostoievski: se Deus não existe, tudo é permitido; incluindo negá-lo.

No caso do filme de Bergman, Jonas não consegue suportar o peso de uma existência frívola, sem Deus e, não encontrando o conforto nas palavras de seu pastor, comete suicídio. Já Thomas, em um célebre diálogo com o sacristão é interpelado por este ao destacar que, no alto da cruz, Jesus também teve dúvidas de sua própria fé (conforme o citado Salmo 22). O sacristão ainda enfatiza que a maior das dores sofridas por Jesus pode não ter sido a física, mas o abandono de seus discípulos e o próprio silêncio de Deus.

Quanto à consideração de Lévinas, este contribui de forma mais explícita. A alteridade radical entre Deus e os humanos não implica na inexistência daquele. Deus como Totalmente Outro ao homem se dá a nós mediado pelas faces dos outros seres humanos a partir da acolhida que dou a esta face estrangeira a mim. Neste sentido, o pastor Thomas, devia buscar sua relação de transcendência, não em um diálogo com a face de uma imagem, mas na face do pescador.

Para Eliade, o sagrado se mostra por meio do profano, sendo que aquele se utiliza de coisas naturais para apresentar uma outra realidade. As hierofanias carregam em si o caráter histórico de onde emergem. Sendo assim, tudo que é profano tem a possibilidade de ser intermédio do sagrado, como por exemplo, o pescador.

Levando em consideração os teóricos da religião e o angustiante interrogar de Tomas sobre a ausência e silêncio de Deus, resta inquirir se seria este que se emudeceu diante dos homens, ou seu servo que teria se silenciado diante de Deus na pessoa do pescador angustiado? Fica a nós esta pergunta. Para os teóricos, o sagrado se manifesta, seja por símbolos religiosos, pela face do outro ou até mesmo no profano de cada dia.

Referências

AGEL, Henri. *O cinema tem alma?* Belo Horizonte: Itatiaia, 1963.

BRYANT, M. Darrol. "Cinema, Religion, and Popular Culture" in *Religion in Film*. John R. May and Michael Bird (ed.). Knoxville: University of Tennessee Press, 1982.

ELIADE, Mircea. *O Sagrado e o profano: a essência das religiões*. 3 ed. São Paulo: Martin Fontes, 2010.

GRECO, Carlo. *A experiência religiosa: essência, valor e verdade*. São Paulo: Loyola, 2009.

LEVINAS, Emmanuel.. *Totalidade e infinito*. Lisboa: Edições 70, 1988.

PIRES, Frederico Pieper; RODRIGUES, Elisa. *Abordagens teóricas da relação entre cinema e religião*. Seminários de Teoria da Religião. Juiz de Fora (MG): PPCIR/UFJF, 2014a.

PIRES, Frederico Pieper; RODRIGUES, Elisa. *A religião do deserto: uma análise de Teorema de Pier Paolo Pasoline*. Comunicação. Juiz de Fora (MG), 2014b.

RICOUER, Paul. *O Conflito das interpretações*. Rio de Janeiro: Imago, 1978.

RICOUER, Paul. *O mal: um desafio à filosofia e a teologia*. Campinas, São Paulo: Papyrus, 1988.

RICOUER, Paul. *Figuring the sacred: religion, narrative and imagination*. Translated by David Pellawer. Minneapolis: Augsburg Fortress, 1995.

The Silence of God
Reflections about connections between cinema and religion in *Nattvardsgästerna*

Abstract

This paper aims to discuss the possible links between cinema and religion. Initially, it presents a typology of these relations and their implications in thinking about the religious phenomenon and artistic production. In a second moment, from the perspective of the theory of religion, particularly of Ricoeur, Eliade and Levinas, it seeks to demonstrate how cinema can translate the religious experience in another language. Finally, in experimental character, we discuss the movie of Bergman, *Nattvardsgästerna*, according theoretical and methodological perspectives presented in the first part of the article. With this, we can conclude that the film in question emphasizes religion *through* the cinema. Starting from the daily life and existential questions, *Nattvardsgästerna* invites the viewer to think beyond the movie itself, and beyond our own human condition.

Keyword: religion; cinema; *Nattvardsgästerna*; Bergman