

Coluna:



A IMAGEM DO SONHO NO CINEMA

Por Rafael Eiras

O filme *Morangos Silvestres* (Smultromstallet, Suécia, 1957), do diretor sueco Ingmar Bergman é um cinema direcionado para o inconsciente¹ humano, repleto de momentos oníricos e delírios, onde o passado é evocado no presente formando um outro tempo fílmico, a imagem do sonho. Lugar em que as emoções do personagem principal são materializadas

em sequências carregadas de lirismos e marcando para o espectador um universo até então negligenciado pela narrativa usual, onde o tempo linear, construído pela narrativa clássica, se dilui em pausas dramáticas.

Bergman é conhecido por colocar em seus filmes uma preocupação regular; fazer um estudo das relações humanas através das teses freudianas,

¹ FREUD, Sigmund. *Escritos sobre a psicologia do inconsciente*. Rio de Janeiro Imago. 2004

Segundo Freud o inconsciente é o conjunto dos conteúdos não presentes no campo afetivo da consciência, É constituído por

conteúdos recalçados aos quais foi recusado o acesso ao sistema pré-consciente.

desenvolvendo assim uma maneira particular de cinema, quase metafísico. Enquanto a forma clássica do cinema contar uma história, herdada dos primeiros filmes montados, de mestres como D.W. Griffith, privilegiavam muito mais a ação dramática, o diretor sueco tinha nos momentos não dramáticos sua principal força.

A narrativa clássica quando apresentava o sonho fazia de uma forma tão racional quanto a própria vigília, onde a estrutura tanto narrativa quanto semiótica não buscavam potencializar a subjetividade inerente a este estado. Desta forma todas as cenas apresentadas deveriam gerar um entendimento claro e de rápida assimilação.

A história de Morangos Silvestres se inicia com a viagem do Dr. Isaak Borg para receber uma condecoração pelos serviços prestados durante cinquenta anos de medicina. A viagem, que deveria ser feita de avião, acaba sendo feita de carro e no decorrer deste trajeto o personagem com a ajuda de sonhos, visões oníricas, e de delírios, sofre um doloroso processo psicológico de autoconhecimento tardio. Basicamente, ele irá se ver diante da morte e descobrir que devido a sua postura racionalista e objetiva nunca fora realmente amado.

Junto com ele está sua nora Marianne, e no trajeto, acaba dando carona para dois rapazes e a uma moça, e mais tarde a um casal que vive brigando. Antes de chegar ao destino, o velho doutor, ainda se detém nos arredores de um antigo casarão onde havia passado a infância e onde sofre delírios relacionados a um amor da juventude. Ele também faz uma breve visita à casa de sua mãe percebendo a frieza com que foi criado.

Finalmente quando chega ao seu destino Isaak já não é mais a mesma pessoa.

Todo este processo caracterizado por esta brusca tomada de consciência, de quem o personagem foi e do que havia reprimido em seu inconsciente, é apresentado por imagens confusas e sentimentais. Nestas o "eu lírico" se revela como símbolos de um universo íntimo, de um homem perplexo e angustiado pela proximidade da morte. Símbolos que são gerados pela manipulação consciente dos recursos técnicos da estética cinematográfica.

O cinema é uma ferramenta de ilusão poderosa, ele faz as pessoas se transportarem para um outro "mundo possível"² no qual um tipo de realidade se apresenta, mesmo que esta não esteja de acordo com as regras racionais da vida. Quando começamos a ver um filme ele nos apresenta imagens, sons, atuações, que retratam um universo próprio, com regras próprias. Em um musical o fato das pessoas se comunicarem cantando não impossibilita a aceitação do espectador deste mundo estranho, se levamos em consideração que no mundo ordinário não se fala cantando. Isto ocorre por que as regras deste mundo foram apresentadas no começo do filme, como um momento contratual em que o espectador aceita entrar na história e participar das regras impostas pela narrativa. Esta é a famosa magia do cinema.

No entanto há na obra de Bergman uma quebra com a forma dramática clássica, pois o filme é diluído no lirismo psicológico do personagem principal. Diluição que cria uma falta de clareza lógica na evolução dramática do filme. E consequentemente cria um choque neste acordo entre o espectador e a

² ROSENFELD, Antatol. O teatro épico. São Paulo: Perspectiva. 1985

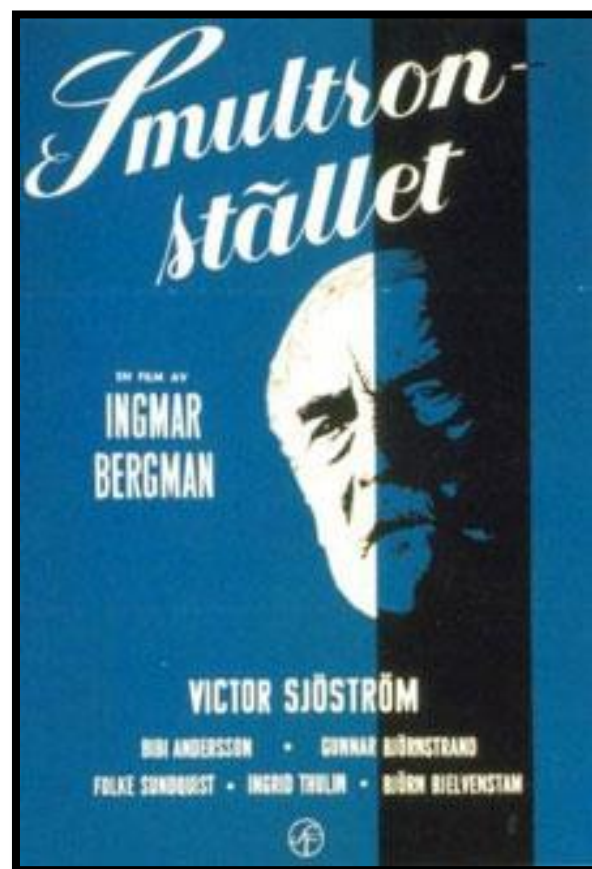
obra. No musical, mesmo com os diálogos musicais a ação dramática segue seu rumo, já numa sequência voltada para o lirismo não.

Para o cineasta Luiz Buñuel a forma Poética é uma crítica a forma clássica, pois esta se limitava a imitar o romance e o teatro e desta forma ela seria menos rica para expressar psicologias. Para ele a arte cinematográfica era uma forma de expressar a vida subconsciente tão profundamente presente na poesia, mas quase nunca era usado com este propósito.

*"...o cinema é uma arma magnífica e perigosa. É o melhor instrumento para exprimir o mundo dos sonhos, das emoções, do instinto. O mecanismo produtor, das imagens cinematográficas é, por seu funcionamento intrínseco, aquele que, de todos os meios de expressão humana, o melhor, mais se aproxima do estado da mente em estado de sonho..."*¹

Um cinema poético então, segundo Buñuel, seria o cinema que se libertaria da realidade para poder lidar com sentimentos, instintos, vontades.

Normalmente em um drama clássico a ação dramática é quem faz com que o drama prossiga, ela é a relação intersubjetiva, ou seja, a relação entre pessoas. Ela é, portanto a execução de uma vontade humana. A finalidade de uma ação só é dramática se produz outros interesses e paixões opostas, criando-se o conflito dramático; uma ação desencadeada por uma vontade que tem um determinado objetivo e colide com interesses e paixões. A unidade de ação clássica se dá na realização de uma meta determinada, através de um conjunto de conflitos². Ou seja, num drama clássico cada cena deve fazer a



ação progredir degrau após degrau com um destino definido. Porém esta progressão dramática pode conter outras características que afetem mais ou menos este desenvolvimento dramático.

No caso de Morangos Silvestres o psicológico do personagem acaba revelando o seu “eu poeta” com todo o seu lirismo. A forma lírica é a forma que está presente no poema, é a voz de um poeta, que em primeira pessoa mostra seu mundo interior. Porém não se pode dizer que o filme é uma obra completamente lírica³, pois mesmo diluído na subjetividade, a ação acontece. Diferente de experiências anteriores em que o cinema se desligava completamente de uma narrativa presa aos padrões

¹ BUÑUEL, Luis. **Cinema: como instrumento de poesia** in: XAVIER, Ismail (Org.). *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro: Graal. 1983 pg334

² ROSENFELD, Antatol. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva. 1985

³ ROSENFELD, Antatol. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva. 1985

clássicos, como no surrealismo, Bergman cria uma forma de narrativa que mesmo atrapalhando e diluindo a narrativa, acaba por torna-la mais rica e coerente num jogo quase dialético. E por tanto a imagem do sonho em seu filme ganha uma potência até então nunca trabalhada antes.

É no sonho que a forma lírica se mostra mais presente por que é neste estado que o inconsciente humano é revelado, pois os sonhos mostram os sentimentos e desejos escondidos. O fato da técnica cinematográfica, por exemplo, recorrer ao sonho quando se quer dizer certas coisas vedadas a um entendimento racional é um exemplo disto. A psicanálise diz que os sonhos⁴ seriam a representação de um conjunto de pensamentos que estão reprimidos no inconsciente e querem se tornar conscientes. Nos sonhos do Doutor Isaak Borg, podemos encontrar dês do seu medo da morte eminente até sua infelicidade sexual com a esposa. Esta ferramenta onírica para a linguagem cinematográfica pode ser libertadora, pois não é preciso seguir nenhuma regra vigente no mundo racional. Por este motivo o sonho é em sua origem um elemento poético. E também por que no sonho se encontra o completo estado de magia, onde a subjetividade é tanta que no momento em que se esta nele se acha que vivencia a verdade.⁵

Para Edgar Morin⁶ o sonho nada mais é que um estado em que o indivíduo se encontra atolado por sua própria subjetividade, pois tudo o que se passa nele é uma criação do sonhador. Desta forma é através desta participação afetiva que nasce a magia,

esta força tão contrária a racionalidade aristotélica e que permeia toda a história da humanidade. O próprio ato de se assistir a um filme e responder aos estímulos que a imagem em movimento cria, quase como se aquilo fosse real, também é um estado de magia, onde o espectador se encontre imerso na narrativa.

Todos estes aspectos formam a ideia de que é preciso se quebrar, ou diluir, a forma clássica da imagem-ação⁷, ou “a Grande Forma”, para se arquitetar uma imagem de sonho. Mais que puramente a ideia de um drama clássico a “Grade Forma” é uma maneira de se perceber o cinema clássico do ponto de vista da semiótica. Importante se falar desta ideia porque ela traz na sua postulação a ideia de que as ações no filme têm que ser legitimadas pelo ambiente, coisa que não acontece no Sonho. Para Deleuze o cinema de imagem e ação está impregnado de segundidade⁸ ou de Syn-signo, que é a ideia do meio atualizando as qualidades e potências. É a ambiência ditando o que se tornara ação porque é através de suas qualidades que as personalidades iram vir à tona. Para existir uma ação é necessário que o meio em que ela se propagara seja definido, pois este ambiente definira tudo; quem é o bonzinho, quem é o malvado, quem é o selvagem e etc. No Faroeste, por exemplo, se pode perceber o ambiente como definidor das ações e das reações que culminaram na estrutura dramática clássica: S-A-S’ (S: situação inicial, A: ação transformadora, S’: situação final); o Cowboy tem que agir contra os índios que são selvagens. Tudo isto definido em poucos planos onde

⁴ FREUD, Sigmund. *Interpretação dos sonhos*. Rio de Janeiro: Imago. 2001

⁵ MORIN, Edgar. *A alma do cinema* in: XAVIER, Ismail (Org.). *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro: Graal. 1983 pg 143

⁶ idem

⁷ DELEUZE, G. *Cinema: Imagem-movimento*. Rio de Janeiro: Brasiliense 1985

⁸ METZ, C. *A significação no cinema*. Rio de Janeiro: Perspectiva. 1972

os índios atacam uma diligência, como no filme do diretor John Ford, *"No Tempo das Diligências"* (Stagecoach, Estados Unidos, 1939)

No sonho o ambiente não dita as ações, pois estas já não têm uma relação de racionalidade. No mundo onírico não há a necessidade de uma ação (como vemos no esquema S-A-S') e sim o desejo desta ação. Quando as ações se voltam para o desejo elas já não necessitam de ser explicadas, elas são frutos de um esquema voltado não para a imagem como a exemplificação das qualidades e potências de um filme, e sim as imagens como ideias mentais.⁹

O Surrealismo¹⁰ traz em sua gênese estas imagens do sonho, ou seja, traz na sua maneira fantasiosa de realidade uma imensa porção de subjetividade. Isto devido a sua origem, ele é fruto de uma corrente moderna de arte que sempre buscou representar o irreal e o subconsciente para que a emoção mais profunda do ser tenha todas as possibilidades de se expressar com a aproximação do fantástico, no lugar onde a razão humana perde o controle. Impulsionada mais pelo desejo do que pela necessidade. Por isso suas imagens são de sonho, mesmo que este não esteja sendo revelado como tal.

No curta-metragem *"Um Cão Andaluz"* (Un Chien Andalou, França, 1929) filme feito em parceria do diretor espanhol Luis Buñuel e o expoente da pintura surrealista Salvador Dali, se pode aceitar a completa falta de lógica do mundo apresentado. Os dois roteiristas escreveram seus sonhos e depois os filmaram transformando a obra em uma produção feita com os princípios surrealistas, onde a narrativa se despe das características clássicas de drama por

completo e se volta para um mundo lírico rico em imagens poéticas. Por exemplo, em uma sequência do filme vemos: um homem afiar sua navalha e corta o globo ocular de uma mulher. Em seguida vemos um ciclista passar pela rua, ele cai e uma mulher vai ajudá-lo. Depois na casa da mulher, se vê a mão cortada do ciclista, cheia de formigas. Na imagem seguinte a mulher aparece na rua vestida como um homem, empunhando a mão como um bastão e um carro a atropela. Chega-se nesta obra no máximo da imagem sonho, onde o real é este sonho, e não há uma ação dramática.

Segundo Martine Joly no seu livro *"introdução à análise da imagem"*¹¹ a noção de imagem no campo das artes é vinculada essencialmente ao visual: afrescos, pinturas, ilustrações, desenhos, gravuras, filmes, vídeo, fotografia. No entanto um dos sentidos de imagem, do latim *Imago*, designa a máscara mortuária usada nos funerais na antiguidade romana, estando relacionada a um espectro ou a alma de um morto.

É nesta ideia de imagem que se pode perceber a imagem do sonho, a concepção da imagem como um reflexo, uma sombra de algo material ou imaterial. Para o cinema da "grande forma" a imagem seria a representação de um ambiente e suas qualidades, já na quebra deste paradigma ela seria a ideia de que se faz do homem e do seu mundo, o abstrato que se encontra no universo da subjetividade.

A imagem neste sentido é uma construção do homem. É um signo que requer ser interpretado por um indivíduo e sua bagagem cultural. Vilém Flusser, em *"Filosofia da Caixa Preta"*, coloca a imagem como

⁹ DELEUZE, G. *Cinema: Imagem-Movimento* Rio de Janeiro: Brasiliense 1985

¹⁰ BRADLEY, Fiona. *Surrealismo*. São Paulo: Cosac Naify. 2000

¹¹ JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem* São Paulo: Papirus editora. 2006 pg 18.

objeto oferecedor de símbolos “conotativos”. O olhar do receptor sobre as intenções do emissor é quem estabelecerá relações significativas entre os símbolos ali representados. Refere-se à interpretação das imagens como “tempo de magia” elas “Devem sua origem à capacidade de abstração específica que podemos chamar de imaginação”.¹²

O poder da imagem neste sentido abstrato está justamente no poder de se criar códigos que possibilitem a uma ideia não voltada a necessidade de uma ação, mas sim ao desejo poético de se mostrar o inconsciente de um personagem, uma ideia política, ou até uma simples brincadeira, através de um sonho ou delírio. “O caráter mágico das imagens é essencial para a compreensão das suas mensagens. Imagens são códigos que traduzem eventos em situações, processos em cenas”.¹³

Assim a subjetividade se apresenta na origem do cinema, diferente do que pensa André Bazin,¹⁴ quando ele afirmava que em um fotograma se pode extrair uma arte completamente objetiva, sem a intervenção subjetiva do ser humano. Propagando a ideia de que numa fotografia, ou num dos vinte quatro quadros por segundo do cinema, esteja registrado uma verdade absoluta, quase como um fetiche de realidade gerado pela frieza objetiva da máquina fotográfica. Um erro essencial, pois toda fotografia tem em sua gênese um ponto de vista, uma ideia.

Em um outro filme do diretor sueco Ingmar Bergman intitulado “Gritos e Sussurros” (Viskningar Och Rop, Suécia, 1972) podemos pensar no ambiente

cenográfico de forma que ele crie códigos bem subjetivos e que passem uma ideia mental. As paredes da casa onde moram três irmãs e uma governanta são de um vermelho bem forte, tentando passar a mensagem de que a casa que elas vivem seria o útero materno. E o grande problema das irmãs é a relação delas com a mãe.

Nesta categoria de cinema, se podemos chamar assim, há um inevitável e forte apelo emocional do autor da obra, no caso do diretor sueco, ele coloca em cada elemento técnico da filmagem um pouco de sua experiência pessoal. É justamente como um poeta escrevendo. Bergman falou sobre como pensou Morango Silvestres e seu envolvimento pessoal:

“Suponho que um dos motivos mais fortes que se esconderam atrás de Morangos Silvestres está justamente nisso. Eu fazia uma ideia da minha pessoa a partir da pessoa que meu pai era e procurava uma explicação para os conflitos que tinha com minha mãe. Percebia que eu fora um filho não desejado, parido durante uma crise física e psíquica de minha mãe”¹⁰

Na primeira cena de sonho de Morangos Silvestres, e é importante analisá-la porque ainda não se sabe muita coisa sobre o personagem e por isso se tem pouca noção de seus sentimentos verdadeiros, vemos:

O Doutor Isaak Borg caminhar por ruas desertas. Ele para em frente a um poste e olha para cima enxergando um relógio sem ponteiro onde em cada um de seus lados se encontram dois outros círculos

¹² FLUSSER, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta: Ensaio para uma Futura Filosofia da Fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará. 2002

¹³ idem

¹⁴ BAZIN, André *Ontologia da Imagem fotográfica* in: XAVIER, Ismail (Org.). *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro: Graal. 1983 pg 121.

¹⁰ BERGMAN, Ingmar. *Imagens*. São Paulo: Martins Fontes. 2001.

como se fossem outros dois relógios. A diferença é que nessas duas esferas menores se encontra um olho para cada círculo, quase como um óculos. O Doutor pega seu relógio no bolso e percebe que este também está sem ponteiro, pensativo e confuso ele vacila em que direção tomar e quando vai retomar o caminho vê do lado do poste um homem de costas. Ele vai até ele e o vira. O que o doutor vê assustado é um corpo sem rosto. Imediatamente o homem sem rosto cai no chão e começa a jorrar sangue pela cabeça. Confuso o doutor olha para frente e continua a andar até parar numa esquina e olhar uma carroça sem motorista transportando um caixão. A carroça prende sua roda no poste. Os cavalos forçando a carroça para que ela se desprenda fazem o caixão escorregar. Por uma fresta que se abriu na queda o

Doutor percebe que é ele próprio no caixão. Apavorado ele acorda.

O que se percebe nesta sequência é que as imagens não projetam ações voltas para a necessidade e sim por um desejo. Ou seja, o ambiente não gera a ação racional do personagem, ele passa na verdade um estado de espírito, e agrega em sua formação uma série de símbolos que geram imagens intelectuais, desprovidas de uma coerência com as ações do personagem. Uma das interpretações poderia ser a de que o doutor está com medo da morte e sente que sua hora estar por vir.

Neste âmbito o que se tem é a significação da imagem. Uma imagem pode gerar algum sentido que não está relacionado necessariamente a narrativa da história, ou que servem, como no caso do filme, para



enriquecer o conhecimento sobre a psique do personagem. Neste sentido a imagem do sonho é responsável por criar códigos que não podem ser lidos objetivamente, e que dependem também da participação afetiva do espectador que tenta de alguma forma interpreta-las e inseri-las no contexto dramático da história. Uma interatividade que exercita tanto a imaginação do espectador como cria reflexões bem mais complexas acerca da obra.

Outra cena importante é visita do Doutor Isaak à sua antiga casa, local onde foi criado e teve seus primeiros amores. Lá ele tem um delírio acordado e se depara com seu antigo amor da juventude e a sua própria imagem ainda jovem. Neste momento, uma espécie de sonho acordado, o personagem está em um limbo temporal e espacial, um novo espaço-tempo criado pelo diretor, onde a fácil desculpa do estado de sonho não é mais usada e o lírico realmente se mistura diretamente com a ação dramática. Neste ponto a ideia de realidade que a narrativa clássica tenta buscar se racha, e o lirismo flui como um rio atemporal e mágico.

Como ressalta Edgar Morin no seu livro “A alma do cinema”¹⁵, a fotografia, a iluminação, o enquadramento podem gerar angústia, podem exaltar a espiritualidade, podem passar ideias e pensamentos diversos, dependendo da intenção do artista. Importante no entanto é que esta subjetividade ajude a criar a estética que a obra se propõe, tanto derrubando com a estrutura clássica por completo, ao renegar a narrativa, ou inserindo momentos líricos a esta.

Afinal toda imagem deve ser lida¹⁶ e interpretada, mesmo quando não é uma imagem poética. Pois os sentidos são diferentes de uma pessoa para outra, a subjetividade de quem assiste é o fim do significado. Esta ideia reforça uma hipótese que na verdade qualquer imagem pode ser de sonho e o que regularia esse limite seria o uso ou não das técnicas narrativas clássicas. O sonho no cinema então é a falta de narrativa, pois seu principal objetivo é contar o que não se pode contar e sim sentir. Não há espaço para uma imagem-sonho sem que haja algum mistério subjetivo a ser desvendado. Por isso a imagem dos sonhos são os momentos em que os seres humanos podem realmente se libertar de suas realidades formais.

Rafael Eiras é formado em Cinema pela Universidade Estácio de Sá e graduando em História pela Universidade Cândido Mendes.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMENGUAL, Barthélemy. **Chaves do Cinema**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1973
- AUMONT, Jacques. **A imagem**. São Paulo: Papiros editora. 2005
- AUMONT, Jacques. **A Estética do Filme**. São Paulo: Papiros. 1995
- ARMANDO, Carlos. **O Planeta Bergman**. Belo Horizonte: Oficina de Livros, 1989
- BILHARINA, Guido. **O cinema segundo Bergman, Feline, e Hitchcoulk**. Uberaba: Instituto Triangular de Cultura, 1999
- BJORKMAN, Stig. **O Cinema Segundo Bergman**. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1977
- BRADLEY, Fiona. **Surrealismo**. São Paulo: Cosac Naify. 2000
- BERGMAN, Ingmar. **Imagens**. São Paulo: Martins Fontes. 2001
- CARRIÈRE, Jean-Claude. **A linguagem do Cinema**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1995

¹⁵ MORIN, Edgar. **A alma do cinema** in: XAVIER, Ismail (Org.). **A Experiência do Cinema**. Rio de Janeiro: Graal. 1983 pg 143

¹⁶ AUMONT, Jacques. **A imagem**. São Paulo: Papiros editora. 2005

DELEUZE, G. **Cinema: Imagem-movimento** Rio de Janeiro: Brasiliense 1985

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da Caixa Preta: Ensaio para uma Futura Filosofia da Fotografia**. Rio de Janeiro: Relume Dumará. 2002

FREUD, Sigmund. **Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen**. Rio de Janeiro: Imago. 2003

FREUD, Sigmund. **Escritos sobre a psicologia do inconsciente**. Rio de Janeiro Imago. 2004

FREUD, Sigmund. **Interpretação dos sonhos**. Rio de Janeiro: Imago. 2001

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem** São Paulo: Papirus editora. 2006

METZ, Cheistian. **A Significação no Cinema**. Coleção Debates. São Paulo: Perspectiva. n.54. 1972

PALLOHINI, Renata. **Introdução à dramaturgia**. São Paulo: Brasiliense. 1983

PARENTE, André. **Ensaio Sobre o Cinema do Simulacro**. Rio de janeiro: Pazulin.1998

RIVEIRA, Tânia. **Arte e Psicanálise**. São Paulo: Jorge Zahar. 2002

ROSENFELD, Antatol. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva. 1985

SILVA, Alberto. **Cinema e Humanismo**. Rio de Janeiro: Pallas S A.1975

XAVIER, Ismail (Org.). **A Experiência do Cinema**. Rio de Janeiro: Graal. 1983

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

MORANGOS SILVESTRES

Ficha Técnica

Título Original: Smultromstallet
Gênero: Drama
Tempo de Duração: 95 minutos
Ano de Lançamento (Suécia): 1957
Distribuição: ABS Avensk Filmindustri
Direção: Ingmar Bergman
Roteiro: Ingmar Bergman
Produção: Alan Ekelund
Música: Eric Nordgrn
Fotografia: Gunnar Fischer
Direção de Arte: Gittan Gustafsson

Elenco

Victor Sjöström
 Bibi Anderson
 Ingrid Thulin
 Gunaa Bjornstrand

UM CÃO ANDALUZ

Ficha Técnica

Título Original: Un Chien Andalou
Gênero: Drama
Tempo de Duração: 16 mm
Ano de Lançamento (França): 1929
Direção: Luis Buñel
Roteiro: Luis Buñel e Salvador Dalí
Produção: Luis Buñel
Música: Richard Wagner
Fotografia: Albert Duverger

Elenco

Pierre Batcheff, Simone Mareuil, Luis Buñuel, Salvador Dalí

GRITOS E SUSSURROS

Ficha Técnica

Título Original: Viskningar Och Rop

Elenco

Harriet Andersson (Agnes)
 Kari Sylwan (Anna)

Gênero: Drama
Tempo de Duração: 90 minutos
Ano de Lançamento (Suécia): 1972
Estúdio: Cinematographica AB / Svenska Filminstitutet
Distribuição: New World Pictures
Direção: Ingmar Bergman
Roteiro: Ingmar Bergman
Produção: Lars-Owe Carlberg
Fotografia: Sven Nykvist
Desenho de Produção: Marik Vos-Lundh
Figurino: Marik Vos-Lundh
Edição: Siv Lundgren

Ingrid Thulin (Karin)
Liv Ullmann (Maria)
Anders Ek (Isak)
Inga Gill (Contador de histórias)
Erland Josephson (David)
Henning Moritzen (Joakim)
Georg Arlin (Fredrik)

NOS TEMPOS DAS DILIGÊNCIAS

Ficha Técnica

Título Original: Stagecoach
Gênero: western
Tempo de Duração: 96 minutos
Ano de Lançamento (EUA): 1939
Estúdio: warner
Direção: John Ford
Fotografia: Bert Glennon

Elenco

John Wayne
Claire Trevor
George Bancroft
Louise Platt
Andy Devine
Claire Trevor
Tim Holt
John Carradine
Donald Meek
Thomas Mitchell
Berton Churchill