



O Sétimo Selo, de Ingmar Bergman: um Apocalipse contemporâneo¹

The Seventh Seal by Ingmar Bergman: A contemporary Apocalypse

José Adriano Filho²
Paulo Augusto de Souza Nogueira³

Resumo: O filme *O Sétimo Selo*, de Ingmar Bergman, lançado em 1957, é uma releitura contemporânea do Apocalipse de João. O filme demonstra como, ao retornar de uma longa cruzada na Terra Santa, onde esperava descobrir o sentido de sua vida e a certeza da existência de Deus, o cavaleiro Antonius Block encontra sua pátria devastada pela peste e tomada por visões milenaristas difundidas por procissões dos flagelantes e monges mendigos. Dessa forma, ao retomar antigas recepções do Apocalipse, em especial as recepções medievais, com o objetivo de expressar o novo medo de um possível “apocalipse nuclear”, cheio de símbolos e referências culturais no plano da imagem e do texto, o filme permite a Ingmar Bergman estabelecer um paralelo entre a sensibilidade medieval, nascida da Peste Negra, e seus efeitos na mente das pessoas, e a sensibilidade moderna, marcada pelas consequências das atrocidades da Segunda Guerra Mundial e da descoberta das implicações que as bombas atômica e de hidrogênio poderiam ter para o futuro da humanidade. Entretanto, a sua releitura do Apocalipse não significa apenas a destruição total do mundo. Ela também indica que, em meio às peregrinações e tribulações experimentadas pela humanidade, a salvação se encontra no poder criativo da arte e na comunhão sincera com a família humana, que se expressa na decisão de Antonius Block, seu principal personagem, de salvar uma família de atores circenses, e na comunhão que estabelecem.

Palavras-chave: Ingmar Bergman. Apocalipse de João. Bomba atômica. Julgamento. Salvação.

Abstract: Ingmar Bergman’s movie *The Seventh Seal*, released in 1957, is a contemporary rereading of the Revelation to John. It demonstrates how, returning from a long crusade in the Holy Land, where he hoped to discover the meaning of his life and the certainty of God’s existence, the knight Antonius Block finds his homeland ravaged by the plague and taken by millenarian visions spread by processions of flagellants and beggar monks. Thus, by resuming ancient receptions of the Apocalypse, especially medieval ones, in order to express the new fear of a possible “nuclear apocalypse”, full of symbols and cultural references in terms of image and text, *The Seventh Seal* allows Ingmar Bergman to establish a parallel between the medieval sensibility, born out of the Black Death, and its effects on people’s minds, and the modern sensibility, marked by the consequences of the atrocities of the Second World War and the discovery of the implications

¹ Recebido em 7 de março de 2022. Aceito em 22 de junho de 2022 com base nas avaliações dos pareceristas *ad hoc*.

² Doutor em Ciências da Religião (UMESP, 2000) e em Teoria e História Literária (UNICAMP, 2013), é professor da Graduação em Teologia e da Pós-Graduação *stricto sensu* em Ciências das Religiões da Faculdade Unida de Vitória, ES. E-mail: joseadriano@fuv.edu.br

³ Doutor em Teologia (Ruprecht-Karls Universität Heidelberg, 1991), professor das Graduações em Filosofia e em Teologia e pesquisador da Pós-Graduação *stricto sensu* em Ciências da Religião da PUC-Campinas, SP. E-mail: pasn777@outlook.com



that the atomic and hydrogen bombs could have for the future of humanity. However, this rereading of Revelation to John does not only mean the complete destruction of the world. It also indicates that, amidst the pilgrimages and tribulations experienced by humanity, salvation is found in the creative power of art and in sincere communion with the human family, which is expressed in the decision of Antonius Block, its main character, to save a family of circus actors and in the communion they establish.

Keywords: Ingmar Bergman. The Book of Revelation. Atomic bomb. Judgement. Salvation.

Introdução

O Apocalipse de João é uma narrativa mestra da cultura ocidental. Por meio de narrativa labiríntica e de densa simbologia, ele organiza em suas visões anseios, medos e desejos dos leitores em torno dos mais diversos âmbitos da realidade. Todos os âmbitos referidos no livro não são apenas listados ou abordados, eles são inter-relacionados. Animais, plantas, mares, rios, abismo, céus, montanhas, desertos, monstros, entidades demoníacas, angelicais, os mortos, os vivos, e o sagrado em múltiplas formas, tudo está profundamente interconectado. Essa densidade simbólica e ontológica faz do Apocalipse uma obra profundamente polissêmica, articulando sentidos potenciais, virtuais, que podem ser atualizados pelos mais diferentes leitores, em diversos suportes e contextos. Nossa dúvida sobre o passado, perplexidade sobre o presente e angústias sobre futuros cabem de alguma forma nesse texto. Isso transforma o Apocalipse num espaço de disputa, afinal ele adensa o mundo, o traduz em nossos códigos afetivos e mito-poéticos. Grupos religiosos, poderes políticos, ideologias das mais diversas se empenham em habitar o Apocalipse e dar-lhe o tom. Afinal, domesticar essa grande narrativa permitiria dominar sensibilidades e imagens de mundo. Os poderes estabelecidos não podem suportar a polissemia de um texto fundante da cultura. Não é sem motivo que teologias oficiais optaram por não dar ênfase aos temas do Apocalipse, ou que teologias superconservadoras e fundamentalistas tenham investido em leituras fixas e literalistas. O grande foco das interpretações conservadoras é minar os sentidos potenciais do texto. Isso ocorreu nas leituras do tempo da Guerra Fria, no período pós-11/09 e, também, com o avanço das novas direitas do nosso tempo.

O Apocalipse tem encontrado um aliado privilegiado nas artes. A polissemia das várias linguagens artísticas sempre dialogou bem com as potencialidades de sentido do Apocalipse. Foi assim na história da recepção com a pintura, com a literatura, e não poderia deixar de ser assim com aquela que é a mais sincrética e, portanto, a mais potente de todas as artes, o cinema. No cinema temos a cooperação de códigos artísticos como a imagem, imagem em movimento, o texto falado, texto escrito, a música, etc., todos articulados com a complexidade das técnicas



cinematográficas⁴. Uma mensagem nunca é simplesmente transmitida num filme, ela é potencializada num processo de criação dinâmico. Por isso a história da recepção do Apocalipse tem um capítulo especial no cinema, nos filmes que o recriam. Desde *Metropolis*, de Fritz Lang, o último livro do Novo Testamento é objeto de recriações que facilitam a ativação dos sentidos potenciais do texto bíblico. É interessante que muitos dos filmes que trabalham imagens do Apocalipse estão voltados para questões do seu presente. *Metropolis*, de 1927, estava preocupado com a crescente e desumana industrialização do mundo, com a transformação dos seres humanos em componentes de máquinas e com fantasias assombrosas de andróides escatológicos. *Apocalypse Now*, de Coppola, de 1979, produz uma profunda reflexão fílmica sobre a violência da Guerra do Vietnã. E não é diferente com *O Sétimo Selo*, de Ingmar Bergman, de 1957, filmado uma década após o fim da Segunda Guerra, em contexto da Guerra Fria e sentimento de crise existencial. Ainda que a narrativa evoque a Suécia do século XIII, em tempos de cruzadas, inquisição, pestes e medos escatológicos medievais, o filme oferece uma poderosa leitura do seu tempo presente. Essa é uma característica central do cinema, apontada pelo diretor e teórico de cinema soviético Sergei Eisenstein. O cinema tem um elemento recursivo: para falar do presente e para projetar o futuro, ele recorre a formas arcaicas, imagens ancestrais, onde se descortina o “pensamento sensorial”⁵. Nesse sentido, haveria melhor forma de falar de nossos traumas presentes e de nossas fantasias de aniquilação do que produzindo obras cinematográficas que recriam elementos do Apocalipse?

Este artigo procura demonstrar como *O Sétimo Selo* é uma releitura contemporânea do Apocalipse de João. A indicação da desolação, do sofrimento, de cadáveres que apodrecem como manifestações físicas de um mal iminente, prenúncios da desgraça, vítimas assoladas pela peste, queima de bruxas e flagelantes históricos, permite a Bergman estabelecer “uma ligação entre a sensibilidade medieval, nascida da Peste Negra, e seus efeitos na *psiqué* coletiva, e a sensibilidade moderna, marcada pelas consequências das atrocidades da Segunda Guerra Mundial e da descoberta das implicações que as bombas atômica e de hidrogênio poderiam ter para o futuro da humanidade”⁶. O filme expressa a indignação de Bergman, que, por meio do domínio da arte cinematográfica, fotografia controlada com camadas de profundidade, temas de grande densidade

⁴ LOTMAN, Yuri. *Estética e semiótica do cinema*. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.

⁵ Cf. CATENACI, Giovanni Felipe; NOGUEIRA, Paulo A. S. Cinema e religião: teorias de processos recursivos e de transformações. *Estudos de Religião*, v. 35, n. 2, p. 181-219, 2021.

⁶ CÁLTEA, Laura. The Apocalypse according to Ingmar Bergman: Have we loved or not? Polígrafo. s/d., p. 3. Disponível em: https://www.academia.edu/5851085/Laura_Caltea_-_the_apocalypse_according_to_ingmar_bergman_have_we_loved_or_not. Acesso em: 30 jun. 2021.



psicológica e montagem inquietante, procura explicar o horror aparentemente sem sentido que o mundo havia testemunhado, levando as pessoas a perguntarem sobre o significado do futuro. A Morte, personificada como uma figura encapuzada, está sempre presente e implacável, enquanto Deus parece ser uma mera testemunha silenciosa do sofrimento. Nenhuma trégua é oferecida pela graça divina, conforme a religião prometia. A religião e os religiosos são forças impotentes e as igrejas não oferecem alívio ou fuga dos horrores da peste. Mas o “apocalipse” de Ingmar Bergman não significa somente a destruição do mundo. No momento em que Antonius Block, seu principal personagem, descobre um significado para a sua vida e entende que a Igreja que o enviou para a Cruzada não tem mais nenhum valor, diante da inevitabilidade da sua morte ele escolhe, como “um último gesto significativo”, salvar uma família de atores circenses. Nesse sentido, “em meio às peregrinações e tribulações experimentadas pela humanidade, a salvação se encontra no poder criativo da arte e na comunhão sincera com a família humana”⁷.

O Sétimo Selo, uma alegoria do mundo contemporâneo

O filme *O Sétimo Selo*, de Ingmar Bergman (1957), é uma alegoria sobre o mundo contemporâneo⁸ que estabelece uma relação direta com a simbologia do Apocalipse de João logo no seu início. O seu título e a citação do Apocalipse: “Quando o Cordeiro abriu o sétimo selo, houve silêncio no céu por cerca de meia hora. Vi, então, os sete anjos que estavam diante de Deus e lhes foram dadas sete trombetas” (Ap 8,1-2) são duas referências claras à sua relação intertextual. A primeira versão do filme se chamava “O Cavaleiro e a Morte”, muito simples e mais próxima das obras medievais que têm como tema o encontro do homem com a Morte (ou o Diabo), como o diálogo de Johannes von Tepl, *O Camponês e a Morte*⁹, que tem como tema a *ars moriendi* (“a arte de morrer”, um gênero da literatura devocional que surgiu entre os séculos XIV e XV e orientava os cristãos, por meio de textos e imagens, a se prepararem para a hora da morte)¹⁰, *A Lenda dos Três Mortos e dos Três Vivos*¹¹, a *Dança Macabra*, o *Triunfo da Morte* ou *Mesnie*

⁷ CÂLŤEA, s/d, p. 12.

⁸ STEENE, Birgitta. *The Seventh Seal: An Existential Vision*. In: STEENE, Birgitta (org.). *Focus on The Seventh Seal*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 1972, p. 93.

⁹ Johannes von Tepl, cerca de 1350-1415 d. C., escreveu o diálogo *Der Ackermann aus Böhmen* [O camponês da Boêmia], por volta de 1401 d. C., também conhecido como *Der Ackermann und der Tod* [O camponês e a morte], cuja primeira edição impressa data de 1460. A obra apresenta uma disputa entre um camponês, cuja esposa acabara de morrer, e a Morte, que está sendo processada pelo camponês. No final, Deus pronuncia o julgamento e adverte a humanidade sobre sua mortalidade e lembra à Morte que ela recebeu o seu poder de Deus. Há, no final da obra, uma longa oração de intercessão. Cf. STAMMLER, Wolfgang et al. (ed.). *Die deutsche Literatur des Mittelalters*. Verfasserlexikon. 2. Aufl. Band 4. Berlin/New York: De Gruyter, 1983, p. 763-774.

¹⁰ Cf. SERAFIM, João Carlos G. A ideia da *Quotidiano Morior* nas Artes Moriendi jesuítas na Idade Moderna – a Satisfaçam de Agravos do Padre João da Fonseca, S. J. *Via Spiritus*, n. 15, p. 35-36, 2008.



*Hellequin*¹². O título do filme, que relembra uma gravura de Albrecht Dürer, “O Cavaleiro, a Morte e o Diabo” (*Ritter, Tod und Teufel*), de 1513¹³, evoca um tempo de condenação e, também, a possibilidade de um mistério ser revelado.

Em sua autobiografia *Images. My Life in Film* (“Imagens. Minha vida em Filme”), Bergman afirma que a ideia do filme nasceu enquanto ele se preparava para os ensaios de *Wood Painting*¹⁴, na Escola de Teatro de Malmö, em março de 1955, peça que ele havia escrito em 1955 e constitui o núcleo de *O Sétimo Selo*:

No filme *O Sétimo Selo* está a peça de um ato *Wood Painting*, que escrevi para os estudantes de graduação em teatro em Malmö. Eu ensinava na escola de teatro e precisávamos de uma peça para a apresentação dos alunos no fim de ano, na primavera. Era difícil encontrar uma peça com várias partes igualmente importantes, então escrevi *Wood Painting* puramente como um exercício. Ela estava dividida em vários monólogos, e o número de alunos determinou o número de papéis. [...] Por exemplo, como escrevi em *The Magic Lantern*, às vezes eu acompanhava meu pai quando ele ia pregar em alguma igreja do interior: como todos os fiéis, às vezes, eu deixava minha mente vagar enquanto contemplava os retábulos, trípticos, crucifixos, vitrais e murais. Eu encontrava Jesus e os dois ladrões em sangue e tormento, Maria apoiada em São João: ‘Mulher, eis o teu filho, eis o teu pai’. Maria Madalena, a pecadora, quem foi a última pessoa a dormir com ela? O cavaleiro jogando xadrez com a morte. A morte cortando a Árvore da Vida, um desgraçado apavorado torcendo as mãos no topo. A morte conduzindo a dança para as terras escuras, empunhando sua foice como uma bandeira, as pessoas saltando numa longa fila e o bobo da corte na retaguarda. Os demônios mantinham a panela fervendo e os pecadores caíam de cabeça para baixo nas profundezas. Adão e Eva descobrindo sua nudez. Algumas igrejas são como aquários, não desertos. As pessoas estão em todos os lugares – santos, profetas, anjos, diabos e demônios – todos vivos e florescendo. O aqui e o além ondulando sobre paredes e arcos. A realidade e a imaginação fundiam-se numa grande criação de mitos. Pecador, eis as tuas obras, eis o que te espera ao virar da esquina, eis a sombra atrás de tuas costas!¹⁵

Bergman afirma que ficara muito impactado com a imagem dos menestréis peregrinos que, num momento de doença e morte, juntavam-se à multidão de mendigos que viajavam pela Europa e escreviam canções que seriam mais tarde cantadas em igrejas e festivais. Ele afirma que, enquanto ouvia o coro final de *Carmina Burana*, teve uma visão de uma multidão composta por monges, estudantes, padres, mendigos e bobos da corte, entre os quais poucos sabiam ler e escrever, mas encontraram um lugar na memória coletiva da posteridade e ajudaram a manter a

¹¹ A cena em que três cadáveres que retornam à vida se encontram e conversam com três homens tornou-se um gênero literário e iconográfico muito popular no final da Idade Média. Cf. SCHMITT, Juliana. Às margens da cristandade: o imaginário macabro medieval. *Cadernos de Estudos Culturais*, UFSM, v. 8 n. 16, p. 165-176, 2016.

¹² SCHMITT, Juliana. O estudo das Danças Macabras medievais: entre o visível, o oculto e o destruído. *Revista ARA*, n. 3, p. 233-253, 2017.

¹³ CROSBY, Megan. *The Last Horseman: Albrecht Dürer’s Horsemen of the Apocalypse*. Submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Masters of Art in Art History. Hunter College. The City University of New York, 2021, p. 49-52.

¹⁴ *Wood Painting: A Morality Play (Trälmålning, 1954)*. Trans. Randolph Goodman and Leif Sjöberg. Basis for *The Seventh Seal*. Reprinted in: STEENE, Birgitta (org.). *Focus on The Seventh Seal*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 1972, p. 159-173; LÖTHWALL, Lars-Olog. Ingmar Bergman and the Black Death. In: STEENE, Birgitta (org.). *Focus on The Seventh Seal*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 1972, p. 73.

¹⁵ BERGMAN, Ingmar. *Images. My Life in Film*. New York: Arcade Publishing, 2011, p. 231-232.



arte viva em tempos terríveis: “O que me atraiu foi a ideia de pessoas viajando através da queda da civilização e da cultura, possibilitando o nascimento de novas canções. Um dia, enquanto ouvia o coral final de *Carmina Burana*, de repente me dei conta de que tinha o tema do meu próximo filme.”¹⁶

Bergman falou sobre o filme em duas coletivas de imprensa. Na primeira, ocorrida na Suécia, descreve *O Sétimo Selo* como uma alegoria dos tempos modernos, apesar do roteiro e cenários medievais. Para ele, a praga da Idade Média pode ser concebida como um símbolo da crescente ameaça de uma guerra atômica, que foi profundamente sentida na década de 1950, quando as consequências da Segunda Guerra Mundial – cidades destruídas por bombas, a crise econômica, doenças e as consequências das bombas atômicas lançadas sobre o Japão – eram parte do cotidiano. A Guerra Fria parecia também destinada a não se acabar, pois as tensões entre as principais potências internacionais permaneciam sem solução. A realidade crescente da bomba de hidrogênio, armazenada em quantidade suficiente para destruir toda a raça humana, criou uma atmosfera de juízo final entre muitos artistas e intelectuais na Europa, que concordavam com a sugestão de Bergman de uma analogia entre o mundo de seus filmes infestado de pragas no século XIV e a era atômica moderna: “No meu filme, o cruzado retorna das Cruzadas como o soldado retorna da guerra hoje. Na Idade Média, os homens viviam aterrorizados pela praga. Hoje, eles vivem com medo da bomba atômica. O Sétimo Selo é uma alegoria com um tema bem simples: o ser humano, sua eterna busca de Deus, tendo a morte como sua única certeza.”¹⁷ Religiosas ou não, muitas pessoas, arrastadas por essa realidade, acreditavam que o fim estava próximo.

Na segunda conferência, para um público internacional, Bergman relembra também os seus dias de infância, quando acompanhava o seu pai, que era pastor luterano, às igrejas do interior onde pregava e o seu grande interesse pelos afrescos das suas paredes e pelo mundo fascinante da Idade Média. Naquelas ocasiões, Bergman podia contemplar as esculturas e as imagens das pinturas medievais que havia nas igrejas desde tempos medievais:

“Havia de tudo que a imaginação pudesse desejar”, diz Bergman, “anjos, santos, dragões, profetas, demônios e seres humanos. Havia animais assustadores: serpentes no paraíso, o asno de Balaão, a baleia de Jonas, a águia do Apocalipse. Tudo isso era rodeado por paisagens celestiais, terrestres e subterrâneas de uma beleza estranha, mas familiar. Numa floresta estava a Morte, jogando xadrez com o cruzado. Segurando o galho de uma árvore estava um homem nu com olhos fixos, enquanto lá

¹⁶ BERGMAN, 2007, p. 232.

¹⁷ MACNAB, Geoffrey. *Ingmar Bergman: The Life and Films of the Last Great European Director*. London & New York, I. B. Tauris, 2009, p. 95-97; STEENE, 1972, p. 93.



embaixo estava a Morte, serrando o quanto quisesse. Através de colinas suaves, a Morte conduzia a dança final em direção às terras escuras”.¹⁸

As condições materiais e históricas haviam mudado, mas no que diz respeito à sua existência profunda os povos medievais e modernos continuavam a fazer as mesmas perguntas e a enfrentar os mesmos medos: “Minha intenção foi pintar, da mesma forma que o pintor de igrejas medievais, com o mesmo interesse objetivo, com a mesma ternura e alegria. Meus personagens riem, choram, uivam, temem, falam, respondem, brincam, sofrem, perguntam. Seu terror é a praga, o dia do julgamento, a estrela cujo nome é Absinto. Nosso medo é de outro tipo, mas nossas palavras são as mesmas. Nossa pergunta permanece.”¹⁹ O medo, a angústia, a iminência da morte, a busca de um sentido para a vida estão presentes nos murais medievais e no filme de Bergman, pois são episódios da história humana atormentada por uma crise profunda. A trama que se passa no passado é apenas um pretexto para o diretor abordar um problema contemporâneo, mas de um ângulo diferente²⁰.

“E quando o cordeiro abriu o sétimo selo, houve silêncio no céu por cerca de meia hora”

Antonius Block, o cavaleiro medieval de *O Sétimo Selo* que partira para lutar nas Cruzadas, não retorna para casa vitorioso. A batalha foi travada, mas em vão. Block e Jöns, seu escudeiro, depois de dez anos como cruzados na Terra Santa, retornam à Suécia, sua terra natal, devastada pela peste negra. Próximo de chegar à sua casa, o cavaleiro tem a oportunidade de se envolver em sua própria aventura. Nas cenas iniciais do filme, imagens como o céu nublado, o pássaro escuro, a costa árida e um cavaleiro estendido no solo rochoso, embora aparentemente comuns e não relacionadas entre si, estão carregadas de simbolismo e constituem o prelúdio temático do filme. Ao fundo, uma música aguda, repentina é seguida por um hino religioso medieval, interrompido por um silêncio que parece fornecer uma pausa necessária, permitindo que o som natural das ondas inaugure outra dimensão de tempo, de uma “narrativa” e, até mesmo, pode estar destinada a chamar a atenção para a possibilidade de outros perigos. A cortina se levanta e revela um céu escuro, com o sol escondido por nuvens negras e vozes poderosas cantando *Dies irae, dies illa*

¹⁸ HART, Henry. Reviews. In: STEENE, Birgitta (org.). *Focus on The Seventh Seal*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 1972, p. 62-63; BERGMAN, Ingmar. A Program Note to The Seventh Seal. In: STEENE, Birgitta (org.). *Focus on The Seventh Seal*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 1972, p. 70; PUA, Phoebe. *Compositions of Crisis: Sound and Silence in the Films of Bergman and Tarkovsky*. Thesis submitted for the Degree of Master of Philosophy. Australian National University, 2013, p. 14.

¹⁹ BERGMAN, 1972, p. 71.

²⁰ CÂLȚEA, s/d, p. 3.



(“Dia da ira, aquele dia”)²¹. De repente, silêncio, e um pássaro cujas asas que se abrem, mas tão imóvel quanto o céu ao fundo, numa imagem impressionante de mau presságio, paira aparentemente sem objetivo e olha para o que está acontecendo na terra, num lugar que o público não consegue ver naquele momento. O silêncio que o rodeia e sua aparente imobilidade dão a impressão de que o tempo do mundo, no céu e na terra, está parado²². Há também o encontro do cavaleiro com a Morte, representada como um palhaço branco, e a proposta do jogo de xadrez entre eles²³.

Uma voz ao fundo recita um versículo do livro do Apocalipse, reforçando esta impressão: “E quando o cordeiro abriu o sétimo selo, fez-se silêncio no céu por cerca de meia hora. E os sete anjos que tinham as sete trombetas prepararam-se para tocar” (Ap 8,1-2). Com a voz, “surtem as primeiras imagens do que está acontecendo na terra: uma costa deserta, as ondas que batem nela, quebrando o silêncio, dois cavalos parados na costa do mar, o cavaleiro deitado ao lado de um tabuleiro de xadrez, segurando a espada, aparentemente indiferente. Com os olhos voltados para cima, parece que o cavaleiro está olhando para o céu, como o pássaro um pouco antes parecia inspecionar a terra abaixo dele”²⁴. O pássaro está situado em um nível superior. Esses dois olhares formam uma conexão e o pássaro está agora integrado no contexto bíblico inaugurado pelo Apocalipse: “Vi, então, uma águia voar pelo meio do céu, dizendo com voz forte: ‘Ai, ai, ai dos habitantes da terra, por causa dos outros toques de trombeta que os três anjos que restam estão para tocar’” (Ap 8,13). A quietude, as nuvens negras que bloqueiam nossa visão e o silêncio esmagador sugerem uma barreira entre o mundo real e o transcendental. Mas a “meia hora” de silêncio indica também o intervalo entre o som da trombeta que anuncia o fim de todas as coisas e a revelação de todos os segredos do mundo, que serão revelados com a vinda de Cristo²⁵. O título do filme, o pássaro e a citação do Apocalipse sublinham, ainda que

²¹ O contexto bíblico de *O Sétimo Selo* nunca é recontado totalmente no filme, mas as partes apresentadas são suficientes para destacar o tema do juízo final. Cavalgando para o norte até o castelo do cavaleiro, cada vez mais longe do local de nascimento do cristianismo, onde Deus morreu em seus corações, Antonius Block e seu escudeiro são apresentados alegoricamente no vazio da descrença moderna. Cf. SARRIS, Andrew. *The Seventh Seal*. In: STEENE, Birgitta (org.). *Focus on The Seventh Seal*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 1972, p. 82.

²² O nível acústico é tão importante quanto o visual. O sentido visual que Bergman dá ao filme está relacionado com os seus níveis acústico e rítmico. O filme contém outras combinações de som, música e silêncio absoluto. A presença da morte na praia, assim como a “Dança da Morte” no final são acompanhadas por um silêncio profundo, em contraste com o ruído que acompanha as emoções terrenas, como a alegria, a dança de Mía, ou o desespero, a procissão dos flagelantes. Cf. CÁLTEA, s/d, p. 4-5.

²³ “Decidimos fazer a morte como um palhaço [...] no circo, o palhaço branco sempre nos assustava” (“We decided to make death as a clown [...] at the circus, the white clown always frightened us”). Cf. JONES, G. William (ed.). *Talking with Ingmar Bergman*. Dallas: Southern Methodist University Press, 1983, p. 32.

²⁴ CÁLTEA, s/d, p. 4-5.

²⁵ CÁLTEA, s/d, p. 5.



metaforicamente, que o filme promete ser um apocalipse no sentido etimológico de “profecia”, “epifania”, mas também “pode ser considerado uma visualização daquela meia hora durante a qual a humanidade pode se preparar para a verdade última”²⁶.

Desta forma, desde o início do filme Bergman estabelece a sua relação com o Apocalipse de João, que descreve a abertura dos quatro primeiros selos e os eventos que eles desencadeiam: a aparição dos quatro cavaleiros do Apocalipse: num cavalo branco, que dá o tom para a interpretação dos demais: a destruição pelo poderio militar; num cavalo vermelho, a guerra; num cavalo preto, a fome; num cavalo amarelo, a morte, com o inferno que a seguia (Ap 6,1-8). Provavelmente, a representação mais conhecida destes cavaleiros é a gravura “Os Quatro Cavaleiros do Apocalipse”, de Albrecht Dürer (1498). Concebida ao longo de uma diagonal ascendente, da esquerda inferior para a direita superior, a gravura de Dürer, diferentemente do Apocalipse que apresenta um cavaleiro de cada vez, mostra a cavalgada dos quatro cavaleiros como um esquadrão: a Morte, um velho esquelético, segura um tridente na mão direita; a Fome segura uma balança; a Guerra, uma espada; e a Peste, um arco. Os quatro cavaleiros são também representados a partir de diferentes etapas dos seus movimentos: os três primeiros estão dispostos no meio da imagem, enquanto o último cavaleiro, a Morte, é apresentado mais abaixo, à esquerda. Peste, Guerra e Fome parecem flutuar, mas a Morte está firme no chão. A diferença de ritmo reforça a impressão de uma cavalgada da qual não se pode escapar. Na parte de cima, um anjo observa a cena com suas asas abertas, enquanto os raios da luz divina no canto superior esquerdo trazem à mente a representação simbólica de Deus ou o Espírito Santo. Desamparados, homens e mulheres não têm tempo para reagir ao serem pisoteados pelos cascos dos cavalos. Atrás de todos eles, a boca do inferno, representada pela cabeça de um dragão, se abre para engolir a todos²⁷.

Os quatro cavaleiros do Apocalipse e os sinais que indicam o fim dos tempos estão presentes no filme de Bergman. Além do seu título e das citações bíblicas, o caminho de Antonius Block está repleto de sinais de morte. Ele e seu escudeiro estão retornando para casa depois uma longa guerra, que foi mais do que suficiente para tornar a morte um acontecimento cotidiano: “Por dez anos estivemos na Terra Santa e deixamos as cobras e moscas nos picar, os animais selvagens nos devorar, os pagãos nos matar, o vinho nos envenenar, as mulheres nos dar piolhos, os piolhos nos devorar, a febre nos apodrecer, tudo para a glória de Deus. Nossa

²⁶ STEENE, 1972, p. 62; CÂLȚEA, s/d, p. 5.

²⁷ CROSBY, 2021, p. 8-24.



cruzada foi uma loucura tão grande que somente um verdadeiro idealista poderia ter pensado nela.”²⁸ Enquanto eles continuam sua jornada de volta para casa, as imagens aéreas dos dois cavaleiros se atenuam com imagens pulsantes do sol. Essa técnica seria pretensiosa para um tema menor, mas Bergman indica as dimensões do universo no qual o seu drama se desenvolverá. Estabelecida a dimensão filosófica do filme, a câmera de Bergman investiga mais intimamente seus personagens²⁹. Dessa forma, após o encontro na praia com a Morte, a primeira pessoa que Block e seu escudeiro encontram e a quem desejam pedir informações é um cadáver. Embora silencioso, seu rosto em decomposição é eloquente, pois fala do que os espera no caminho. E o que isso tem a lhes dizer é, como diz o escudeiro, que “ele era bastante eloquente. [...] Ele foi eloquente, certo. O problema é que o que ele tinha que dizer que foi mais deprimente.”³⁰ A conversa do escudeiro com um pintor numa igreja demonstra também outras faces da Morte: a dança macabra dos condenados à morte, o sofrimento e o horror dos atingidos pela peste, a dor autoinfligida e a tortura dos flagelantes enlouquecidos pelo medo da morte e do juízo final. O pintor aponta o “pequeno rosto humano apavorado” de uma pessoa que enfrenta a morte. O escudeiro afirma que a imagem assusta e que as pessoas correrão “direto para os braços dos padres”, mas o pintor justifica: “Eu tenho que ganhar a vida”, ou seja, ele segue as ordens da igreja por motivos financeiros. Ele nada mais faz do que respeitar os desejos do “cliente” e não é da sua conta “se seus murais resultam na manipulação das pessoas pela igreja”, mas ele tem razão numa coisa: o fascínio das pessoas pela morte: “Uma caveira é mais interessante do que uma mulher nua”. As pessoas parecem incapazes de resistir à atração que essas imagens exercem sobre elas³¹.

Rumores inquietantes, contados em voz baixa, se espalham e, para afastar o tédio da longa jornada, Jöns, o escudeiro, depois de perceber que o cavaleiro não está nem um pouco interessado em seu talento musical – ele que vinha tentando chamar a sua atenção com suas canções – menciona o que tinha ouvido de diferentes pessoas: “Em Farjestad, todos estavam falando sobre maus presságios e outras coisas horríveis. Dois cavalos comeram um ao outro durante a noite e, no cemitério da igreja, sepulturas foram abertas e os restos de cadáveres

²⁸ BERGMAN, Ingmar. *Four Screenplays*. Translated from the Swedish by Lars Malmstrom & David Kushner. A Clarion Book Published by Simon and Schuster. New York, 1969, p. 152. Disponível em: https://ia803109.us.archive.org/8/items/FourScreenplays_201807/Four%20screenplays.pdf.

²⁹ SARRIS, 1972, p. 83.

³⁰ BERGMAN, 1969, p. 141.

³¹ BERGMAN, 1969, p. 147-148. Cf. HUBNER, Laura. *The Films of Ingmar Bergman: Illusions of Light and Darkness*. New York: Palgrave Macmillan, 2007, p. 49.



espalhados por todo o lugar. Ontem à tarde, havia quatro sóis no céu.”³² Em outra cena, reunidos em volta da mesa numa pousada, algumas pessoas da cidade e mercadores conversam sobre as últimas “novidades”, debatendo com medo “coisas de que nem se deve falar, coisas que não se deve nomear”. Eles falam sobre o dia do julgamento: “Sim, é verdade! A praga está se espalhando por toda a costa. As pessoas estão morrendo como moscas [...] todos esses presságios são terríveis. Vermes, mãos cortadas e outras monstruosidades começaram a jorrar de uma velha e, na aldeia, outra mulher deu à luz uma criança com cabeça de bezerro. [...] As pessoas estão agindo como loucas, elas estão enlouquecendo de medo”³³. Então, lentamente, uma cena vai se formando em suas mentes, a cena que tantas vezes foi descrita pelas palavras dos sacerdotes e dos pintores nas paredes das igrejas: o dia do juízo. Os cavaleiros do Apocalipse estão se aproximando: “O dia do julgamento torna-se noite, os anjos descem e os túmulos se abrem. Será algo terrível de se ver.”³⁴

A conexão entre duas outras cenas que se complementam é ainda mais visível: a atuação cômica dos atores circenses e a procissão dos flagelantes. A procissão, envolta por uma nuvem e acompanhada por lamentos e gritos de dor, surge do nada, interrompendo a atuação dos atores circenses que, ironicamente, cantavam uma canção sobre a onipresença da morte, mas sem causar grande impressão no grupo de soldados, aldeões, mulheres, velhos e crianças. Carregando suas cruzes, autoflagelando-se ou usando uma coroa de espinhos, a procissão de aleijados, pobres, monges, mulheres e idosos representa de forma visual e móvel o sofrimento e morte de Cristo, na vã esperança de que a imagem da morte iria salvá-los das garras da morte. O discurso violento, verbal e físico do monge mendigo, que parece ser o líder do grupo, e a visão do sofrimento corporal das pessoas que participam da procissão produzem medo nas pessoas da vila, que, uma a uma, se ajoelham diante daquele espetáculo macabro. Na justaposição entre a atuação dos atores e o espetáculo dos flagelantes, as imagens contrastantes e potentes, mesmo quando tomadas em separado, falam por si. A técnica em preto e branco contribui para o tom dramático de um momento já carregado de simbolismo. Enquanto os atores de circo são filmados no palco, a perspectiva muda com o aparecimento dos penitentes. Surgindo aparentemente do nada, precedidos de gritos e hinos fúnebres, os flagelantes emergem em meio a uma nuvem de incenso. Filmados de baixo para cima, eles deixam a impressão de passar pela cena e ir além dela. O

³² BERGMAN, 1969, p. 140.

³³ BERGMAN, 1969, p. 164-165.

³⁴ BERGMAN, 1969, p. 165. Cf. também GERVAIS, Marc. *Ingmar Bergman. Magician and Prophet*. London & Ithaca: McGill-Queen's University Press & Kingston, 1999, p. 50.



ângulo da câmera invade o nosso campo de visão com a procissão, fazendo-os parecer mais altos e numerosos do que realmente são. A sua aparência é avassaladora: as pessoas que estão ajoelhadas são filmadas de baixo para cima e de cima para baixo, uma técnica que sugere a facilidade com que são dominadas, em nítido contraste com os *close-ups* do cavaleiro e os rostos de seus companheiros, capturados na altura de seus rostos. Eles são também os únicos que não se ajoelham, ao contrário da população da cidade que age como massa uniforme³⁵.

O ângulo de filmagem do frade, de baixo para cima, mais o tom de sua voz e seu discurso agressivo têm um efeito dominador sobre os espectadores:

Deus nos condenou à punição. Todos nós morreremos na peste negra. Você aí, parado como gado, você aí, sentado em sua farta complacência, você sabe que esta pode ser a sua última hora? A Morte está bem atrás de você. Posso ver como sua coroa brilha ao sol. Sua foice brilha quando ela a levanta sobre suas cabeças. Qual de vocês ela deve atacar primeiro? Você aí, que fica parado olhando como uma cabra, antes do anoitecer sua boca será torcida no último suspiro inacabado? E você, mulher, cheia de vida e autossatisfação, você vai empalidecer e se extinguir antes do amanhecer? Você aí atrás, com seu nariz inchado e seu sorriso estúpido, você tem mais um ano para poluir a terra com a sua escória? Vocês, tolos insensíveis, sabem que morrerão hoje ou amanhã, ou no dia seguinte, pois todos vocês foram condenados? Vocês ouvem o que eu digo? Vocês ouvem a palavra? Vocês foram condenados, sentenciados.³⁶

Atrás e acima dele, há uma cruz com o Cristo crucificado, o mesmo da igreja e, no palco, os atores de circo Jof e Mia contemplam aquele espetáculo. Ao longo do discurso, as expressões do rosto do frade – raiva, desdém, escárnio, ódio e desespero – têm como pano de fundo a tristeza e a decepção no rosto de Cristo, cujos olhos e o queixo caído expressam cansaço e decepção. Há certa ironia nesta cena, pois no fundo, numa tela sobre a qual há casas, árvores, morros e, como que para zombar da seriedade daquele discurso macabro, temos o rosto engraçado de um ator de circo, com um grande nariz e rabo de galo. O clímax do discurso do frade e a saída dos flagelantes coincidem com outra mudança de perspectiva: eles são vistos de cima para baixo e parecem esmagados pela pressão do olhar e das ameaças feitas pelo frade. Naquele momento, o medo dominador e assustador que haviam trazido se dissipa rapidamente, tornando-se pequeno e insignificante à medida que saem de cena e não há mais vestígio deles³⁷.

Para além da ameaça de destruição e morte

Os personagens do filme e os diálogos entre eles constituem um aspecto importante do desenvolvimento de *O Sétimo Selo*. Cada personagem incorpora um ponto de vista distinto, e o

³⁵ CÁLŤEA, s/d, p. 7-8.

³⁶ BERGMAN, 1969, p. 162.

³⁷ CÁLŤEA, s/d, p. 8-9.



filme está carregado de ressonâncias do debate existencialista do período posterior à Segunda Guerra Mundial. Antonius Block busca provas racionais para reafirmar sua fé moribunda num Deus de amor que, no entanto, permite os horrores que todos estão vivenciando. Seu oponente, o escudeiro, zomba dessa busca, afirma a sua convicção do absurdo do universo e expressa seu protesto contra a experiência consciente do nada que deve suportar. Complementando essa oposição, está a Morte, que não tem resposta para nada, mas é neutralizada pela família de Jof, Mía e Mikael, que, modelados a partir da Sagrada Família da iconografia cristã, ecoam um sentimento de beleza do universo³⁸. Os demais personagens – uma esposa nobre, uma misteriosa jovem muda, uma jovem acusada de bruxaria, um seminarista renegado, um ator malandro, um artista, monges fanáticos, camponeses supersticiosos e soldados – representam diferentes ordens e aspectos da sociedade e das formas de se relacionar com a vida³⁹.

Antonius Block, o cavaleiro, Jöns, seu escudeiro, e a figura alegórica de Morte, apresentados na abertura apocalíptica do filme, são personagens fixos. O tempo concedido pela Morte por meio do jogo de xadrez dá ao cavaleiro uma chance de atrasar o momento da sua morte, o que lhe possibilita um breve momento de compreensão do segredo da existência, que ele encontra em Jof, Mía e Mikael. É também neste tempo que Block salva aquela família da morte, embora temporariamente. Quando Block revela a sua ansiedade sobre a existência de Deus e os “fantasmas”, “sonhos” e “fantasias” das suas expectativas de vida na sua confissão, a dimensão apocalíptica se aprofunda e somos informados de que o fim se aproxima rapidamente. No confessionário, o cavaleiro, ajoelhado, expõe o seu estado de alma a quem ele pensa ser um monge, mas que, na realidade, é a Morte⁴⁰. Nesta cena, a luz brilha através da grade e se reflete no rosto torturado do cavaleiro:

Cavaleiro: Eu quero falar com você o mais abertamente que puder, mas o meu coração está vazio.

Cavaleiro: O vazio é um espelho voltado para o meu próprio rosto. Eu me vejo nisso e estou cheio de medo e nojo.

Cavaleiro: Por causa da minha indiferença para com meus semelhantes, eu me isolei de sua companhia. Agora vivo em um mundo de fantasmas. Estou preso em meus sonhos e fantasias.

³⁸ Jof tem uma visão de Mía que se assemelha à visão que ele tem da Virgem Maria. Mía caminha com Mikael como a Virgem caminha com Jesus. A descrição que ele faz da visão da Virgem para Mía, feita de um ponto de vista mais próximo da imagem do que da câmera na cena, indica a predileção de Jof pela invenção e permite que ele faça outras comparações, como as mãos pequenas e morenas e os pés descalços da Virgem enquanto ela caminhava com a criança, espelhando a representação de Mía apresentada na sequência do filme. Estas descrições também se assemelham aos afrescos medievais que Bergman descreve como a influência em sua peça *Wood Painting*, na qual o filme se baseava, em especial a representação de Maria como camponesa, o que torna a peça uma espécie de *Biblia pauperum*. Cf. HUBNER, 2007, p. 48.

³⁹ GERVAIS, 1999, p. 52.

⁴⁰ GERVAIS, 1999, p. 53.



Estudos Teológicos foi licenciado com uma Licença Creative Commons –
Atribuição – NãoComercial – SemDerivados 3.0 Não Adaptada

Morte: E ainda assim não quer morrer?

Cavaleiro: Sim, eu quero.

Morte: O que você está esperando?

Cavaleiro: Eu quero conhecimento.

Morte: Você quer garantias?

Cavaleiro: Chame do que quiser. É tão cruel e inconcebível compreender a Deus com os sentidos? Por que Ele deveria se esconder em uma névoa de promessas faladas pela metade e milagres invisíveis?

Cavaleiro: Como podemos ter fé naqueles que acreditam, quando não podemos ter fé em nós mesmos? O que acontecerá com aqueles que querem crer, mas não conseguem? E o que acontecerá com aqueles que não querem e nem são capazes de crer?

Cavaleiro: Por que não posso matar Deus dentro de mim? Por que ele vive dessa maneira dolorosa e humilhante, embora eu o amaldiçoe e queira arrancá-lo do meu coração? Por que, apesar de tudo, Ele é uma realidade desconcertante da qual não consigo me livrar? Você me ouviu?

Morte: Sim, ouço.

Cavaleiro: Eu quero conhecimento, não fé, não suposições, mas conhecimento. Eu quero que Deus estenda Sua mão em minha direção, se revele e fale comigo.

Morte: Mas ele permanece em silêncio.

Cavaleiro: Eu clamo por Ele no escuro, talvez não haja ninguém lá.

Morte: Talvez não haja ninguém lá.

Cavaleiro: Então a vida é um horror ultrajante. Ninguém pode viver em face da morte, sabendo que tudo é nada.

Morte: Grande parte das pessoas nunca reflete sobre a morte ou a futilidade da vida.

Cavaleiro: Mas um dia terão que se levantar naquele último momento da vida e olhar para a escuridão.

Morte: Quando esse dia chegar...

Cavaleiro: Em nosso medo, criamos uma imagem, e essa imagem chamamos de Deus.

Morte: Você está preocupado...

Cavaleiro: A morte me visitou esta manhã. Estamos jogando xadrez. Esta prorrogação me dá a chance de resolver um assunto urgente.

Morte: Qual é o problema?

Cavaleiro: Minha vida tem sido uma busca fútil, uma peregrinação, uma grande conversa sem sentido. Não sinto amargura ou autocensura porque a vida da maioria das pessoas é muito parecida com isso. Mas vou usar minha o tempo que ainda tenho para uma ação significativa.⁴¹

O cavaleiro quer “conhecimento” ou a prova de que Deus existe. A consequência possível para as suas perguntas não respondidas é “Tudo é nada”, ou, como sugere a morte, “Talvez não haja ninguém lá”. Ele pergunta se Deus é “uma imagem criada a partir do medo”, o que o leva, pelo menos temporariamente, à pergunta filosófica sobre de que ponto de vista ele

⁴¹ BERGMAN, 1969, p. 149-151.



deve “realizar uma ação significativa”, pergunta que não está ligada a uma ideia de redenção pessoal, de salvação ou aprovação de Deus⁴².

O cavaleiro, então, ajuda a “família sagrada”. Momentaneamente, ele percebe o valor da sua companhia e continua a buscar a existência de Deus. Nesse sentido, ele é também o “Everyman” [“homem comum”] que enfrenta a morte. *Everyman* é um drama alegórico da literatura medieval que procura responder uma importante questão: “O que uma pessoa deve fazer para ser salva?” Deus envia a “Morte”, que convoca “Everyman”, representante da humanidade. O “bem” e o “mal” serão registrados como “mais” e “menos” num livro próprio para isso. O drama é a história da jornada de “Everyman” até o cálculo final de suas ações. Ao longo da sua jornada, “Everyman” tenta convencer outras personagens a acompanhá-lo na esperança de melhorar suas boas obras. O conflito entre o “bem” e o “mal” é dramatizado pela interação entre as personagens, e o drama nos mostra como cada pessoa deve se encontrar diante da morte e, também, como deve viver⁴³. Embora o cavaleiro possa ser identificado com o “Everyman”, em *O Sétimo Selo* a estrutura do drama alegórico é adaptada para atender às questões contemporâneas de dúvida e não de culpa. Um cavaleiro medieval poderia até mesmo levantar questões referentes à sua salvação por causa da sua pecaminosidade ou insignificância, mas jamais teria levantado a angustiante questão: “existe um Deus”? Ao contrário de “Everyman”, o Deus que o cavaleiro procura não aparece no filme. No final do filme, o cavaleiro é também conduzido pela Morte, mas antes disso, enquanto os demais personagens enfrentam a Morte, sua cabeça está voltada para cima, para longe da Morte, para o único raio de luz da janela distante⁴⁴.

O escudeiro Jöns, ao contrário de seu mestre Block, “sorri para a Morte, zomba do Senhor, ri de si mesmo e olha maliciosamente para as meninas. Seu mundo é um mundo Jöns, crível apenas para ele mesmo, ridículo para todos, incluindo ele mesmo, sem sentido para o céu e

⁴² No livro *O Ser e o Nada* (1943), Jean-Paul Sartre estabelece uma doutrina radical da liberdade humana. A decisão do cavaleiro de realizar uma ação significativa indica a busca por um ser pessoal autêntico e adequa-se ao *il faut s'entraider* (“nós temos que nos ajudar”) do existencialismo. Se a “existência” precede a “essência” e “o ser humano nada mais é do que aquilo que ele faz de si mesmo, ele só alcançará a sua existência quando se tornar o que pretende ser”. A resolução dessa questão ocorre no filme *Morangos Silvestres*, também de 1957, que oferece a possibilidade de um significado espiritual que questiona este pensamento existencialista. Cf. HUBNER, 2007, p. 49-50.

⁴³ VAN DYKE, Carolynn. *The Fiction of Truth: Structures and Meaning in Narrative and Dramatic Allegory*. Ithaca: Cornell University Press, 1985, p. 106-110; JESSE, Kalin. *The Films of Ingmar Bergman*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003, p. 66-67. Bergman também dirigiu “Play of Everyman”, de Hugo von Hofmannstahl. Na ocasião, pouco antes de começar *O Sétimo Selo*, Max von Sydow, intérprete do cavaleiro Antonius Block em *O Sétimo Selo*, foi elogiado por sua atuação. Cf. HUBNER, 2007, p. 51.

⁴⁴ HUBNER, 2007, p. 50.



sem interesse para o inferno”⁴⁵. No início do filme, quando sai para procurar informações e se depara com um cadáver, enquanto o cavaleiro vê a morte metafisicamente, ele vê apenas um cadáver real. Enquanto zomba dos retratos dos cadáveres, ele também pede um conhaque, mais por medo do que por gula. O escudeiro é uma contraparte cômica valiosa de seu mestre⁴⁶. Ele denuncia a fé religiosa como uma ilusão: “Meu pequeno estômago é meu mundo, minha cabeça é minha eternidade, minhas mãos, dois sóis maravilhosos. Minhas pernas são os malditos pêndulos do tempo e meus pés sujos são dois esplêndidos pontos de partida para minha filosofia. Tudo vale exatamente tanto quanto um arrote, a única diferença é que um arrote é mais satisfatório”⁴⁷, mas isso não significa uma resposta ao questionamento central do filme. Jöns também salva a jovem de Raval, reconhecendo-o da Faculdade de Teologia, mas zomba das suas pretensões anteriores referentes à sua religiosidade. Raval, dez anos antes, convencera o seu “mestre” da necessidade de “juntar-se a uma cruzada na Terra Santa”⁴⁸. O seu comentário: “Agora você sabe melhor, agora você é um ladrão” estabelece também uma ligação entre a natureza de Raval como ladrão e a igreja e a religião institucionalizada da época, pois ambos roubavam dinheiro dos mortos. É também um comentário sobre a futilidade das cruzadas e a fragmentação da igreja naquele período de crise⁴⁹.

Jöns também tem mais duas funções complementares no filme. Ele é um representante da carnavalização medieval (Bakhtin). Entoa cantos jocosos, vulgares e irreverentes. Ele ri das pretensões metafísicas de seu mestre, zomba de sua busca ascética. Jöns é o homem que bebe, que ri, que flerta com as mulheres. Ele é o representante do mundo da taberna e das *carmina burana*. Em seu diálogo com o pintor na igreja, ela zomba da piedade dos cruzados, dos medos apocalípticos que assolavam o homem e a mulher comuns. Por outro lado, Jöns assume no

⁴⁵ BERGMAN, 1969, p. 152.

⁴⁶ O escudeiro não compartilhará do primeiro encontro do cavaleiro com a Morte, mas este fato é consistente com a concepção de Bergman acerca da solidão do cavaleiro em sua busca por Deus. As suas canções e expressões faciais próprias do cômico caracterizam-no como o Sancho Pança do cavaleiro, mas este incidente surpreendente o transforma em um coprotagonista. Ao perguntar para aquele estranho encapuzado o caminho para a próxima cidade, ele vê a caveira de uma vítima da peste ao levantar o seu capuz. A reação do escudeiro demonstra um talento inesperado para a ironia quando diz ao desavisado cavaleiro que o que estranho não disse nada, mas “era bastante eloquente. [...] Ele foi eloquente, certo, mas o que tinha a dizer foi mais deprimente”. Neste momento, antes de o escudeiro levantar o capuz da vítima da peste, com a ajuda de um cão que revista o seu dono, Bergman consegue produzir o efeito de um grande choque. Isso é mais do que um truque e, posteriormente, Bergman desenvolve a ideia oscilante envolvida na cena. Cf. SARRIS, 1972, p. 83; BERGMAN, 1969, p. 141.

⁴⁷ BERGMAN, 1969, p. 163-164.

⁴⁸ “Eu o reconheço, embora faça muito tempo que não nos encontramos. O seu nome é Raval, da escola de teologia de Roskilde. [...] Você é o Dr. Mirabilis, Coelestis et Diabilis. Você é quem, há dez anos, convenceu o meu mestre de que era necessário se juntar a uma cruzada da classe alta na Terra Santa” (BERGMAN, 1969, p. 155).

⁴⁹ HUBNER, 2007, p. 51.



enredo um papel hermenêutico central: ele é o que aciona a interpretação teológica do filme. Ele zomba do seu amo, de suas pretensões de conhecimento com garantias, de sua piedade desgastada. Mas também atualiza valores em um mundo sem esperanças. Ele resgata a jovem que estava para ser violada pelo teólogo, e também propôs a Antonius Block resgatar a jovem que seria queimada na Inquisição. Ele é o homem da prática, da bondade sem teologia. Talvez tenha ensinado a seu senhor que esse seria o caminho, como acabou se efetivando com a salvação da família de saltimbancos. Talvez por ser o que mais nos provoca simpatia e identificação em nossa sensibilidade cética, Jöns desempenhe na narrativa o papel de hermeneuta bufão, que conduz o espectador em sua própria incredulidade a um compromisso mínimo. Seria Jöns o personagem que representa a voz de Bergman e de seu mundo solitário e angustiado?

Apesar de serem opostos, Block e Jöns trabalham juntos e se refletem um no outro. A proteção que Jöns dá a Jof, quando ameaçado por Raval na pousada, antecipa a proteção que o cavaleiro dará à “família sagrada” logo depois. Ambos ajudam Tyan, a jovem acusada de bruxaria: Jöns lhe dá água; Block, uma poção sedativa. O debate que ocorre entre eles ao longo de todo o filme, às vezes de forma imparcial, irônica e até mesmo humorística, às vezes com intensidade, reflete as “disputas” de estilo medieval entre as duas partes do duplo protagonista. Na cena em que a jovem acusada de bruxaria é queimada, eles se angustiam com o seu sofrimento⁵⁰. A tela é envolta em fogo e fumaça e, através dela, há alguns planos de expressão da jovem brutalizada, do cavaleiro e do escudeiro, e, ao fundo, uma música triste e trágica de instrumentos de sopro:

Escudeiro: Então, o que ela vê agora? Diga-me.

Cavaleiro: Ela não sente mais dor.

Escudeiro: Você não respondeu a minha pergunta. Quem cuida dessa criança? É um anjo, ou Deus, ou o diabo, ou somente o vazio? O vazio, meu senhor!

Cavaleiro: Não. Não pode ser.

Escudeiro: Olhe para os olhos dela, meu senhor. Sua pobre mente acaba de fazer uma descoberta. Vazio sob a lua.

Cavaleiro: Não.

Escudeiro: Ficamos impotentes, com os braços caídos ao lado do corpo, porque vemos o que ela vê, e nosso terror e o dela são o mesmo. Essa pobre criança. Eu não posso suportar, não posso suportar.⁵¹

Após a jovem acusada de bruxaria ser queimada, o cavaleiro confirma seu novo estado, ao que parece, sacrificando-se deliberadamente no jogo de xadrez para permitir que a pequena família escapasse da morte sem ser notada, cumprindo o seu desejo de realizar o “único ato

⁵⁰ GERVAIS, 1999, p. 54.

⁵¹ BERGMAN, 1969, p. 186.



significativo” que desmentiria a total futilidade da ação humana, da própria existência. Então, quase no final do filme, o cavaleiro e seu grupo – sem Jof, Mia e o bebê Mikael – chegam ao seu castelo e são saudados por Karin, a esposa do cavaleiro, que o esperava fielmente. Reunidos em torno de uma grande mesa, ela lê a mesma passagem do Apocalipse citada no início do filme, que descreve os males que ocorreriam na terra após a abertura do sétimo selo. Há uma interrupção, causada por uma batida forte nas portas do castelo: a Morte aparece para reivindicar suas vítimas. A jovem que fora salva por Jöns de Raval, até então muda, tem o rosto transfigurado numa exultação silenciosa e os seus olhos brilham numa espécie de iluminação. Não sabemos o que ela experimenta, mas ela repete as palavras de Cristo ao morrer na Cruz: “Está consumado!” Ela e a esposa do cavaleiro estão cientes de algo que as outras pessoas ignoram.

Enquanto eles se levantam ou se ajoelham para enfrentar o visitante severo, há outro debate entre o cavaleiro e o escudeiro. O cavaleiro está ao fundo, numa posição de oração, enquanto o escudeiro, inflexível em seu pensamento de que não há ninguém ali, é apresentado em primeiro plano junto com os demais personagens. O cavaleiro, tendo, aparentemente, perdido sua serenidade, esconde o rosto com as mãos:

Cavaleiro: Da nossa escuridão, clamamos a Ti, Senhor. Tem misericórdia de nós, porque somos pequenos, assustados e ignorantes.

Escudeiro: Na escuridão onde você deveria estar, onde provavelmente todos nós estamos... Na escuridão você não encontrará ninguém para ouvir seus gritos ou ser tocado por seus sofrimentos. Enxugue as suas lágrimas e espelhe-se na sua indiferença.

Cavaleiro: Deus, que estás em algum lugar, que deves estar em algum lugar, tem misericórdia de nós.

Escudeiro: Eu poderia ter dado a você uma erva para purificá-lo de suas preocupações sobre a eternidade. Agora parece que é tarde demais. Mas, de qualquer forma, sinta o imenso triunfo deste último minuto quando você ainda pode mover os olhos e os dedos dos pés.

Karin: Calados, calados.

Escudeiro: Eu ficarei em silêncio, mas sob protesto.

A jovem: Está consumado.⁵²

No epílogo, a Morte conduz seis vítimas na dança final, a Dança Macabra, distante no horizonte, mas a “sagrada família” segue o seu caminho, tendo escapado da dança final da Morte. Jof nomeia os participantes naquela dança que ele vê ao longe, no horizonte: o Ferreiro e Lisa, Block e Raval, Jons e Skat. Nem todos os que morreram naquela noite, nem mesmo no castelo, estão na lista de Jof ou participam da dança da Morte. Onde estão Karin, a esposa de Block, e a

⁵² BERGMAN, 1969, p. p. 200-201.



jovem, que aparentemente era muda, e Tyan, a jovem feiticeira?⁵³ Jof, então, aponta para o céu escuro, onde os relâmpagos brilham no horizonte:

Jof: Eu os vejo. Mia! Eu os vejo! Lá, contra o céu escuro e tempestuoso. Eles estão todos lá. O Ferreiro e Lisa, o Cavaleiro e Raval, Jons e Skat. E a Morte, mestra severa, os convida a dançar. Ela ordena que segurem as mãos uns dos outros e eles devem dançar em uma longa fila. Na frente, está a Morte com sua foice e ampulheta, mas Skat balança no final com sua lira. Eles dançam para longe do amanhecer, e é uma dança solene em direção às terras escuras, enquanto a chuva lava os seus rostos e limpa o sal das lágrimas de suas faces.

Mia: Você e suas visões e sonhos.⁵⁴

A “Dança da Morte” e a salvação da “sagrada família”, Jof, Mia e Mikael, constituem a resolução do filme e uma reformulação do Apocalipse. O arcanjo Miguel vencerá o Dragão, o Diabo, e, depois do dia do julgamento, Deus habitará com a humanidade. Ele “enxugará toda lágrima de seus olhos, e não haverá mais morte, nem pranto, nem clamor, nem dor. As primeiras coisas passaram” (Ap 21,4). Esta reformulação do Apocalipse indica uma visão mais humanista: o céu existe na Terra. A tempestade passou, a “sagrada família” é salva da morte, como José, Maria e Jesus foram salvos de Herodes. Mas é também devido à capacidade visionária de Jof – ele vê a “Morte” e o Cavaleiro jogando xadrez – que eles são “salvos”. As ações do cavaleiro são também importantes para a salvação da sagrada família, o que sugere que há uma verdade celestial na sua existência. Significativamente, o filme termina com anjos cantando *Soli Gloria Deo*, que ecoa o canto dos anjos à glória de Deus no Apocalipse e contrasta com *Dies Irae* do seu começo. A mudança da ameaça de julgamento iminente para celebração da glória de Deus e do mundo que Ele nos deu está englobada na própria celebração, que começa e termina com um apelo a Cristo por misericórdia e paz, para que as almas dos mortos sejam libertadas e passem da morte para a vida que ele prometeu. Esta estrutura de renascimento, de uma salvação que ultrapassa a morte terrena, é um eco das referências do filme ao Apocalipse de João, que também finaliza com um casamento sagrado na Nova Jerusalém⁵⁵.

Conclusão

O filme *O Sétimo Selo*, produzido num período de destruição e miséria, permite a Ingmar Bergman estabelecer um paralelo entre a sensibilidade medieval, nascida da Peste Negra, e seus efeitos na mente das pessoas, e a sensibilidade moderna, marcada pelas consequências das atrocidades da Segunda Guerra Mundial e da descoberta das implicações que as bombas atômica

⁵³ GERVAIS, 1999, p. 56; JESSE, 2003, p. 64, 66.

⁵⁴ BERGMAN, 1969, p. 201-202.

⁵⁵ HUBNER, 2007, p. 51-52; JESSE, 2003, p. 58-59.



e de hidrogênio poderiam ter para o futuro da humanidade. O que poderia ser mais representativo da Europa das décadas de 1940 e 1950 do que a vida como um jogo de xadrez entre o ser humano e morte? A morte estava em toda parte, não apenas como um personagem real da história, mas também na jornada dos protagonistas por meio de cenas repetidas de sofrimento, tortura e peste. Produzido num período de declínio do cristianismo na história ocidental e da perda de sentido de todo um sistema de símbolos, imagens, dogmas e ritos, o filme representa esta realidade, mas ao mesmo tempo constitui uma crítica à “religião” como instituição e à subserviência das massas ao medo gerado pela igreja. Quando Antonius Block descobre um significado para a sua vida, ele descobre também que a igreja que o enviou para a Cruzada não tem nenhum valor para ele. Diante da inevitabilidade da sua morte, ele vive um momento de lucidez e escolhe, como “um último gesto significativo”, salvar uma família de atores circenses. Na cena do piquenique com morangos silvestres e leite, uma versão da Eucaristia e um momento de graça, Antonius Block redescobre uma forma de comunhão com os outros⁵⁶, embora nos bastidores em que os protagonistas compartilhavam a comida e desfrutavam da paz daquele momento a máscara da morte estivesse presente, pendurada na carroça dos atores do circo, uma máscara branca de olhos vazios com um tipo de sorriso que parecia zombar da alegria do cavaleiro, que pensava ter finalmente encontrado um sentido para sua vida. A presença da morte é ainda mais importante simbolicamente nessa cena, pois naquele momento Block torna-se ciente de uma verdade simples e profunda: no final dos tempos, apenas sobreviverá o amor que compartilhamos uns com outros. Salvação é amor, comunhão e abertura sincera com o próximo. Nesse sentido, *O Sétimo Selo* reformula o Apocalipse e a “meia hora de silêncio” que se segue à abertura do sétimo selo e revela que o mistério a ser revelado é profundamente humano. O Apocalipse não significa somente a destruição do mundo, mas parece também indicar que a salvação está naqueles que continuam a história. Em meio às peregrinações e tribulações experimentadas pela humanidade, a salvação pode ser encontrada no poder criativo da arte e na comunhão sincera com a família humana.

Referências

BERGMAN, Ingmar. A Program Note to *The Seventh Seal*. In: STEENE, Birgitta (org.). *Focus on The Seventh Seal*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 1972. p. 71-72.

BERGMAN, Ingmar. *Images: My Life in Film*. New York: Arcade Publishing, 2011.

⁵⁶ JESSE, 2003, p. 60-61.



Estudos Teológicos foi licenciado com uma Licença Creative Commons –
Atribuição – NãoComercial – SemDerivados 3.0 Não Adaptada

- CÂLȚEA, Laura. The Apocalypse according to Ingmar Bergman: Have we loved or not? Polígrafo. s/d. Disponível em: https://www.academia.edu/5851085/Laura_Caltea_-_THE_APOCALYPSE_ACCORDING_TO_INGMAR_BERGMAN_HAVE_WE_LOVED_OR_NOT. Acesso em: 30 jun. 2021.
- CATENACI, Giovanni Felipe; NOGUEIRA, Paulo A. S. Cinema e religião: teorias de processos recursivos e de transformações. *Estudos de Religião*, v. 35, n. 2, p. 181-219, 2021.
- CROSBY, Megan. *The Last Horseman: Albrecht Dürer's Horsemen of the Apocalypse*. Submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Masters of Art in Art History. Hunter College, The City University of New York, 2021.
- BERGMAN, Ingmar. *Four Screenplays*. Translated from the Swedish by Lars Malmstrom & David Kushner. A Clarion Book Published by Simon and Schuster. New York, 1969. Disponível em: https://ia803109.us.archive.org/8/items/FourScreenplays_201807/Four%20screenplays;.pdf.
- GERVAIS, Marc. *Ingmar Bergman: Magician and Prophet*. London & Ithaca: McGill-Queen's University Press & Kingston, 1999.
- HART, Henry. Reviews. In: STEENE, Birgitta (org.). *Focus on The Seventh Seal*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 1972. p. 62-64.
- HUBNER, Laura. *The Films of Ingmar Bergman: Illusions of Light and Darkness*. New York: Palgrave Macmillan, 2007.
- JESSE, Kalin. *The films of Ingmar Bergman*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- JONES, G. William (ed.). *Talking with Ingmar Bergman*. Dallas: Southern Methodist University Press, 1983.
- LÖTHWALL, Lars-Olog. Ingmar Bergman and the Black Death. In: STEENE, Birgitta (org.). *Focus on The Seventh Seal*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 1972. p. 72-74
- LOTMAN, Yuri. *Estética e semiótica do cinema*. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.
- MACNAB, Geoffrey. *Ingmar Bergman: The Life and Films of the Last Great European Director*. London & New York, I. B. Tauris, 2009.
- PUA, Phoebe. *Compositions of Crisis: Sound and Silence in the Films of Bergman and Tarkovsky*. Thesis submitted for the Degree of Master of Philosophy. Australian National University, 2013.
- SARRIS, Andrew. The Seventh Seal. In: STEENE, Birgitta (org.). *Focus on The Seventh Seal*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 1972. p. 81-91.
- SCHMITT, Juliana. Às margens da cristandade: o imaginário macabro medieval. *Cadernos de Estudos Culturais* (UFSM), v. 8 n. 16, p. 165-176, 2016.



Estudos Teológicos foi licenciado com uma Licença Creative Commons –
Atribuição – NãoComercial – SemDerivados 3.0 Não Adaptada

SCHMITT, Juliana. O estudo das Danças Macabras medievais: entre o visível, o oculto e o destruído. *Revista ARA*, n. 3, p. 233-253, 2017.

SERAFIM, João Carlos G. A ideia da *Quotidiano Morior* nas Artes Moriendi jesuítas na Idade Moderna – a Satisfaçam de Agravos do Padre João da Fonseca, S. J. *Via Spiritus* 15, p. 35-52, 2008.

STAMMLER, Wolfgang *et al.* (ed.). *Die deutsche Literatur des Mittelalters*. Verfasserlexikon. 2. Aufl. Band 4. Berlin/New York: De Gruyter, 1983.

STEENE, Birgitta (org.). *Focus on The Seventh Seal*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 1972.

STEENE, Birgitta. The Seventh Seal: An Existential Vision. In: STEENE, Birgitta (org.). *Focus on The Seventh Seal*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 1972. p. 92-99.

VAN DYKE, Carolyn. *The Fiction of Truth: Structures and Meaning in Narrative and Dramatic Allegory*. Ithaca: Cornell University Press, 1985.

WOOD PAINTING: A MORALITY PLAY (Trälmålning, 1954). Trans. Randolph Goodman and Leif Sjöberg. Basis for The Seventh Seal. Reprinted in STEENE, Birgitta (org.). *Focus on The Seventh Seal*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 1972. p. 159-173.