

O PAPEL DO ARTISTA FRENTE A MORTE: UMA ANÁLISE ESTÉTICA DO FILME “O SÉTIMO SELO”

Alan Saraiva Claudino e Alex Carvalho Moreira

Apoio: PIBIC Mackpesquisa

RESUMO

O objetivo da pesquisa foi analisar o filme O Sétimo selo de Ingmar Bergman (1957). Focou-se nos episódios que narravam cenas nas quais artistas discutiam sobre a morte e o papel da arte. Os episódios foram construídos a partir da identificação da presença dos artistas e do modo pelo qual as imagens cinematográficas foram estabelecidas. Constatou-se que a arte aparece como atividade humana que fornece sentido à vida, ora enfatizando a beleza do momento presente, ora como possibilidade de permanência, isto é, de sua duração para além da vida humana mortal.

Palavras-chave: Arte; Morte; O sétimo selo

ABSTRACT

The objective of the research was to analyze Ingmar Bergman's film "The Seventh Seal" (1957). It focused on episodes that depicted scenes in which artists discussed death and the role of art. These episodes were constructed through the identification of the presence of the artists and the way cinematic images were established. It was observed that art emerges as a human activity that lends meaning to life, sometimes emphasizing the beauty of the present moment, and at other times, as a potential for permanence – that is, for its endurance beyond mortal human life.

Keywords: Art; Death; Seventh seal

1. INTRODUÇÃO

O sofrimento existencial ante a morte e a (im)possibilidade de estabelecimento de relação entre o ser humano e o divino são dramas que acompanham a humanidade no decorrer da história. Apesar de possuírem perspectivas e interpretações distintas a depender da sociedade e época pelas quais são abordados, são dramas comumente enfrentados e, por vezes, são representados e traduzidos de maneira tão profunda que perduram no tempo, conversam com seres de distintas épocas além de possibilitarem e promoverem a vivência da emoção artística (Vygotsky, 1999).

Uma dessas obras artísticas atemporais é “O Sétimo Selo” (1956), do diretor sueco Ingmar Bergman (1918 – 2007). O filme se passa na segunda metade do sec. XIV, época na qual a Europa foi tomada pela peste, fome e guerra, que caracterizaram o fim do feudalismo, e retrata o retorno de Antonius Block para casa, um cavaleiro cruzado que se depara com a morte após sua última viagem. O encontro entre as personagens abala a maneira como o homem entende a própria vida, sua existência e suas crenças. Temendo seu destino, Antonius a desafia para um jogo de xadrez, reivindicando para si o direito de viver eternamente caso ganhasse. Interessada, a morte aceita.

Ao longo da película o cavaleiro e Jons, seu vassalo, passam a receber a companhia de mambembes, uma trupe de atores composta por um autoproclamado diretor; um casal, cujo elemento masculino alega ter visões, e seu bebê. O grupo, que posteriormente ganha ainda outros membros, segue unido durante grande parte do longa-metragem, distanciando-se apenas nos minutos finais, quando os artistas seguem em direção à próxima cidade e os demais integrantes do grupo destinam-se ao castelo de Antonius.

Dessa maneira, Bergman preenche o filme com diversas representações históricas para expressar sofrimentos próprios da condição humana. Dentre as representações encontram-se, por exemplo, um pintor, monges católicos, uma garota tida como bruxa, a peste negra, entre outros. Usualmente, quando se refere a esta obra, as análises têm foco no conflito específico entre Antonius Block e a Morte, como por exemplo em “A finitude como consciência da morte em O Sétimo Selo de Ingmar Bergman” de Mussi e Côrte (2012) e, “O que ‘dizem’ os filmes sobre a morte - ensaios de análise fílmica” de Melo (2013). Por essa razão, propõe-se delimitar o foco do presente projeto às personagens e cenas referentes à trupe de atores.

Assim, o artigo teve pretensão de analisar através da psicologia da arte como a narrativa cinematográfica bergminiana, em função de seus elementos constitutivos (planos, movimentos de câmera e uso da escala de cinza, entre outros), trabalha a temática da finitude humana, em especial os diálogos que se estabelece entre artistas de uma trupe. Considera-

se que uma psicologia da arte é uma psicologia da forma, isto é, são os elementos de significação presentes em um filme que permitem uma análise de seus impactos ou reações psicológicas (Vygotsky, 1999). E, uma vez que se trata de uma reação a um filme, essa reação deve ser classificada como estética. Portanto, a psicologia tem grande papel a prestar ao tentar contribuir com a análise e compreensão de uma obra de arte.

Candido (2011, p. 177) expõe que arte pode ser compreendida como bem incompressível, isto é, um bem fundamental de se possuir e que não se pode negar a ninguém, do contrário, necessidades profundas não serão satisfeitas incorrendo em pena de desordem pessoal. Isso se dá pelo fato de que é indispensável para a humanização, uma vez que educa e transmite os valores e ideologias reafirmadas ou combatidas pela sociedade que a produziu, já que “a literatura confirma e nega, propõe e denuncia, apoia e combate, fornecendo a possibilidade de vivermos dialeticamente os problemas”. É, também, importante ressaltar que Candido, assim como outros autores que aqui foram citados, tratam em seus textos especificamente da literatura como forma de arte e as características que a torna tão fundamental, entretanto, estenderemos suas abordagens às demais formas de arte.

Dessa maneira, a função da arte age simultaneamente em três seguintes faces:

- (1) ela é uma construção de objetos autônomos como estrutura e significado;
- (2) ela é uma forma de expressão, isto é, manifesta emoções e a visão do mundo do indivíduo e dos grupos;
- (3) ela é uma forma de conhecimento, inclusive como incorporação difusa e inconsciente. (Candido, 2011, p. 178-179)

Dentre essas, Cândido, bem como Vygotsky (1999), dá destaque especial para a primeira, na qual a forma tem papel de suma importância, uma vez que a proposta de sentido da obra só se dá pela organização do material bruto, isto é, do conteúdo, permitindo a geração de efeitos unicamente possíveis através da disposição deliberada desses elementos, alcançando a forma adequada para qualificar o trabalho como arte na medida em que sente a combinação apropriada desses elementos em todas suas medidas. Dessa maneira, cria e evoca emoções e ideologias capazes de transcender o tempo e tocar o interlocutor em níveis conscientes e inconscientes, e “desenvolve em nós a quota de humanidade na medida em que nos torna mais compreensivos e abertos para a natureza, a sociedade, o semelhante.” (Cândido, 2011, p. 182).

Conclui o autor que:

[...] a literatura corresponde a uma necessidade universal que deve ser satisfeita sob pena de mutilar a personalidade, porque pelo fato de dar forma aos sentimentos e à visão do mundo ela nos organiza. Negar a fruição da literatura é mutilar nossa humanidade. (Cândido, 2011, p. 188)

Além disso, de acordo com Carvalho e Marques (2011), a disposição da forma permite identificação ou estranhamento, gerando não somente uma “dialética das emoções”, como também a dialética que nasce da relação entre o consciente e o inconsciente.

Dito isso, a arte assume posição de um fruto do psiquismo que organiza, elabora e sistematiza o campo das emoções e, portanto, tem ação fundamental na psicologia humana, uma vez que “o psiquismo do homem social é visto como subsolo comum de todas as ideologias de dada época, inclusive da arte.” (Vygotsky, 1999, p. 11) e, que intersecciona a psicologia social com a psicologia individual, revelando dramas dos mais diversos e abordando questões universais, indiretamente condicionadas pelas relações sociais. Leite (2002), em consonância, discorre quanto à permanência da obra como arte por “expressar, além das condições sociais em que apareceu, uma condição humana, válida em situações muito diversas.” (Leite, 2002, p. 32). Dessa maneira, estabelece a arte como forma de mediar relações sociais e econômicas através da expressão ideológica, porém, que não tem sua explicação limitada única e diretamente por tais relações, possibilitando que a arte transcenda sua época e meio social.

Desse modo, para que se desenvolva um estudo de maneira adequada sobre a estética, diz Vygotsky (1999), faz-se necessária a adoção de um método que não se resuma à mera análise da história ou técnica de elaboração, do período no qual foi realizada, ou ainda, do autor. Nem mesmo pode-se utilizar de análises reducionistas com premissas metafísicas ou construções especulativas. Para atingir tal resultado, assim como Candido, Vygotsky dá destaque à forma e a influência que tem sobre o conteúdo, pois um estudo psicológico do conteúdo seria apenas um estudo da psicologia do indivíduo, da história social ou da história estética.

[...] toda obra de arte é vista naturalmente pelo psicólogo como um sistema de estímulos, organizados consciente e deliberadamente com vistas a suscitar resposta estética. (Vygotsky, 1999, p. 26)

O método então proposto para a análise da Psicologia da arte reside em tomar por base a própria obra, entendendo-a como forma de pensar com sentido próprio, uma vez que “a arte é uma construção simbólica que possui autonomia, posto que existe em si e por si mesma”. O subentendido epistemológico desta proposição é: a arte não é uma representação ou cópia da realidade (Carvalho e Marques, 2011, p. 14). Vygotsky explica:

[...] o psicólogo é levado a recorrer mais amiúde precisamente a provas materiais, às próprias obras de arte, e com base nelas recriar a psicologia que lhes corresponde, para ter a possibilidade de estudar essa psicologia e as leis que a regem. (Vygotsky, 1999, p. 26)

No mais, a remontagem das respostas funcionais geradas pela organização dos elementos e da forma é capaz de evocar reações de maneira própria e independente, dessa

maneira, assim como para Cândido, a forma da obra "reorganiza os elementos da vida cotidiana, desviando-os de uma percepção automatizada para produzir novos sentidos para vida." (Carvalho e Marques, 2011, p. 14) possibilitando o efeito psicológico através de suas partes e do modo como se relacionam. Ou seja, refere-se à reação emocional desencadeada pelas contradições encontradas na maneira como a forma da obra revela seu conteúdo. Carvalho e Marques (2011), explicam o seguinte:

[...] a forma artística, isto é, a maneira como a autora costurou o texto, suscita emoções contraditórias, as quais são vivenciadas com toda força, mas que se realizam na fantasia. A especificidade da reação estética consiste exatamente no fato de ser produzida por um objeto artístico e por não se realizar no plano da ação concreta. Nela existe uma unidade entre percepção, imaginação e sentimentos, sendo que esses últimos acontecem no plano da fantasia que os retém, mas não os reprimem [...] deste modo, esta reação é, em primeiríssimo lugar, de cunho emocional e se realiza a partir da forma artística que, ao destruir o conteúdo, o ultrapassa na medida em que a técnica utilizada pelo autor revela ou põe à mostra elementos contraditórios não presentes em um tema ou assunto qualquer. (Carvalho e Marques, 2011, p. 16)

Vygotsky (1999) apresenta então o conceito de "emoção artística", revelando que a arte é forma de conhecimento que se dá apenas através da imagem mental criada ao observar a obra, isto é, o processo psicológico pelo qual se apreende o objeto acontece na dimensão da compreensão da relação que a imagem estabelece com o conteúdo, e estas, com o sujeito. Exemplifica ao demonstrar a diferença do campo semântico em torno de sinônimos, demonstrando que a substituição de palavras pode atribuir "poeticidade" e novo significado à obra e permitindo que se sinta e perceba a produção artística de maneira distinta. Consequentemente, põe a arte como processo psicológico, uma vez que a diferença entre o objeto artístico e a compreensão banal do objeto se dá apenas na "imagem mental" e emoções que este evoca.

Dessa maneira, permite reflexão objetiva do espectador através da representação histórica de acerca de dramas existenciais que, apesar de vividos e vivenciados de maneiras distintas, são experimentados com as mesmas emoções proporcionadas pela forma como se dá.

O usufruto das obras de arte em cada época é de caráter especial, que *A divina comédia* em nossa época tem função inteiramente diversa daquela que tinha na época de Dante; a dificuldade está em mostrar que o leitor, que mesmo hoje sente o efeito das mesmas emoções formais que sentia o contemporâneo de Dante, vale-se de modo diferente dos mesmos mecanismos psicológicos e vivencia a *A divina comédia* de maneira diferente. (Vygotsky, 1999, p. 48)

No mesmo passo em que descreve a objetividade, Vygotsky (1999) destaca também a impossibilidade da compreensão da obra que se olvida da subjetividade do espectador, uma vez que este encontra-se invariavelmente conectado às suas próprias concepções do objeto e das imagens, expressando então a relação dialética entre a grandeza subjetiva e objetiva.

Entretanto, ressalta que o artista, em seu domínio daquilo que produz, manipula a forma para que a imagem alcance o movimento desejado por ele, dessa maneira, não se compreende os elementos dispostos individualmente, o que exigiria demasiado "exercício mental", propositalmente evitado pelo autor. Entende-se, por isso, a necessidade de uma análise da forma em sua completude, porém a limitação de páginas exige que seja feita uma análise episódica, focando em momentos de maior expressão de determinado conceito ou signo.

A pesquisa se justificou do ponto de vista social uma vez que trata de uma forma de abordar a temática da finitude humana pela via do cinema, que se constitui como uma maneira de pensar colocada à disposição de muitas pessoas (Deleuze, 2005). Do ponto de vista psicológico, a arte em geral, e o cinema em particular, se apresentam como elementos pelos quais o desenvolvimento perceptual e cognitivo, além de emocional, podem ocorrer. Dito isso, objetivou-se analisar o que é expresso no filme "O sétimo selo" a partir do método objetivo-analítico proposto por Vygotsky para, dessa maneira, compreender as maneiras pelas quais a arte age frente à finitude humana.

2. DESENVOLVIMENTO DO ARGUMENTO

O início do filme, bem como o próprio título, é repleto de elementos que fazem menção à textos bíblicos utilizado com a função de localizar o espectador durante o apocalipse e confrontá-lo com a eminência do fim, como explica Nogueira (2022).

A primeira menção à trupe se dá aos 8 minutos, no caminho que Antonius e Jons tomam para voltar ao castelo. Aqui a câmera observa um vasto campo plano com uma árvore à esquerda, sob sua sombra repousa um cavalo, a dupla entra pela esquerda e a câmera acompanha seu movimento até revelar uma carroça coberta com uma lona decorada com a pintura de demônio tocando flauta, um cavaleiro montado, uma senhora feudal e um anjo. Ao desaparecer atrás da carroça acontece um corte seco que nos leva ao interior do veículo, onde vemos Mia, Jof e Skat dormindo. Jof tem seu sono perturbado por uma mosca, como a presença constante da morte que ronda a todos, mas que é, ironicamente, vencida pelo mambembe. O artista, então, sai cuidadosamente da carroça.

A sequência de planos que se segue, com início aos 8'56", mostra Jof no cenário bucólico que vimos anteriormente, porém de uma perspectiva diametralmente oposta, iniciando seu dia na medida em que pratica acrobacias. Direciona-se ao cavalo e diz:

Bom dia. Já tomou seu café da manhã? Pena que não consigo comer grama. Você pode me ensinar? Estamos um pouco em dificuldade agora. As pessoas nessas bandas não ligam muito para malabarismo.

O comediante senta-se sobre um tronco de árvore e começa a praticar malabarismo quando uma música lentamente é introduzida, um canto coral de vozes femininas. O próximo

corde revela a imagem da Virgem Maria ensinando um bebê a andar. A mulher está em uma clareira iluminada pelo sol, com árvores ao fundo e com enquadre circunscrito por elementos naturais como troncos e folhas, assemelhando-se a uma moldura. Volta correndo para contar à Mia. Esse é o primeiro momento em que podemos estabelecer uma relação entre a natureza, a divindade e a arte. Dando início à compreensão do divino inscrito na arte, como parte de sua prática e próprio do existir humano.

O plano seguinte revela novamente o interior da carroça, Mia e Skat dormem quando Jof entra animado, mas cuidadoso. Sacode Mia e iniciam um diálogo acerca de sua visão:

Jof: Mia! Acorde! Acorde! Preciso te contar o que vi!

Mia: Aconteceu alguma coisa?

Jof: Eu tive uma visão... Não, não era uma visão. Era bem real

Mia: Eu sei. Você teve outra de suas visões

Jof: Eu vi... a vi de verdade

Mia: Quem? Quem você viu?

Jof: A Virgem Maria

Mia: Você realmente viu ela?

Jof: Ela estava tão perto que podia tê-la tocado. Ela usava uma coroa de ouro e uma túnica azul com flores douradas. Ela estava com os pés descalços e nas suas mãozinhas ela estava segurando o menino e o ensinando a andar. Ela me viu olhando pra ela, e sorriu pra mim. Meus olhos se encheram de lágrimas. Quando eu os enxuguei, ela tinha sumido. E havia uma grande quietude em toda parte. No Céu e na terra. Você entende?

Mia: Essas coisas que você imagina

Jof: Sei que não acredita em mim, mas foi real. Não é a realidade que a gente vê, mas um tipo diferente

Mia: Como quando você disse que o diabo havia pintado de vermelho as rodas da carroça, usando seu rabo como pincel

Jof: Por que você sempre tem que tocar nesse assunto?

Mia: Aí achamos tinta vermelha embaixo das suas unhas

Jof: Talvez eu tenha inventado aquilo, mas só para você acreditar nas minhas outras visões. As reais.

Mia: Mantenha suas visões sob controle... ou eles pensarão que você é um tolo, o que você não é. Ao menos ainda não, até onde eu sei. Embora eu não tenha certeza

Jof: Eu não pedi para ter visões. Não é minha culpa se eu ouço vozes. E a Virgem aparece para mim, e anjos e demônios gostam da minha companhia

Skat: Já te disse de uma vez por todas: eu preciso dormir de manhã! Eu implorei mas de nada adiantou! Então agora eu digo: cale-se!

Ouve-se então o choro de um bebê, suspenso até então numa rede fora do alcance visual, Mia o toma ao colo.

Durante o diálogo, podemos estabelecer uma proximidade entre a Virgem Maria e Mia quando Jof diz “Ela estava tão perto que podia tê-la tocado”, ao mesmo passo em que se aproxima a ponto de quase tocar a parceira. Além disso, no trecho, o artista é tido como aquele capaz de vislumbrar o divino e o profano, de enxergar fragmentos de uma realidade que não necessariamente se sustenta em uma correspondência material, mas sim algo além daquilo que se pode ver, criando histórias que se mantêm na memória.

A próxima sequência apresenta Jof deitado na grama e de costas para a câmera. Mia coloca Mikael no chão e logo em seguida se deita ao seu lado. Jof incentiva Mikael a brincar com uma boneca de pano, os pais levantam-se um após o outro e deixam a criança, ele chora e ensaia engatinhar na direção de Mia, mas engatinha para trás.

Um diálogo entre o casal se inicia antes que o próximo plano surja. Só então vemos o casal sobre uma árvore conversando:

Mia: Eu quero uma vida melhor para Mikael
Jof: Ele será um grande acrobata. Ou talvez um malabarista... que conseguirá fazer o único truque impossível
Mia: E que truque é esse?
Jof: Fazer uma bola ficar suspensa no ar
Mia: Isso é impossível
Jof: Para você e para mim, mas não será para ele.

O diálogo trata do alcance do impossível através da arte. De superação da correspondência com a materialidade. Da capacidade que se expande em quando se transforma aquilo que é real e mundano em algo capaz de estabelecer o contato profundo com a humanidade. Durante uma peça, um filme ou qualquer outra obra de arte, pode-se representar uma bola suspensa no ar e acreditar em sua veracidade.

Até aqui, a montagem estabelece um paralelo entre o artista e a divindade, que pode remeter ao evangelho de Lucas, capítulo um. O autor do texto inicia revelando seu objetivo de manter viva a memória de histórias e mitos carregados pelas pessoas através do tempo, bem como anuncia o nascimento de crianças destinadas à grandeza. Que pode ser representado não só pela visão de Jof, mas também pelo choro de um bebê suspenso no ar, como o anúncio de uma criança vindoura.

Na sequência seguinte, 14'21" a 15'53", vemos Skat, outro artista, saindo pelos fundos da carroça, trajado com uma máscara de caveira e se queixando sobre seu papel. O ator se aproxima dos companheiros enquanto retira a máscara. Jof se aproxima pela esquerda, pega bolas de malabares e volta a praticar. Há uma porção do tronco da árvore que divide o espaço entre os dois, como se estivessem separados pela natureza. Os artistas permanecem andando sempre em oposição um ao outro, para frente e para trás. O diálogo que se dá segue:

Skat: Isso aqui é máscara para um ator? Estou perguntando. Se os padres não pagassem tão bem, eu me recusaria
Jof: Vai fazer a Morte?
Skat: Assustar pessoas decentes e suas inteligências com essa bobagem
Jof: Onde vamos nos apresentar?
Skat: No festival dos Santos de Elsinore... nas escadarias da igreja, nada menos que isso
Jof: Por que não algo obscuro? As pessoas preferem, e é mais divertido
Skat: Idiota! Dizem que uma peste perversa persegue o lugar. Os padres especulam em morte súbita e dor de barriga moral
Jof: Que papéis interpretaremos?

Skat: Um tolo como você pode fazer a alma do homem
Jof: Esse é um papel ruim
Skat: Quem manda aqui? Quem dirige essa trupe? Me diga?
Skat: “Diante dessa lei, ó tolo, não há reação
Sua vida está pendurada por um fio
Seu tempo é curto”.
As mulheres gostarão de mim nesse traje?

A arte, que a pouco fora atribuída à divindade, e ao próprio "espírito humano", ganha ares sombrios. Empregada pela igreja com o propósito de “amedrontar pessoas decentes”, a arte reproduz discursos que culpabilizam o ser humano pela expressão de sua naturalidade e de suas relações. Isto é, limitam a vida e o comportamento da população fazendo-os temer o ímpeto sexual e até a própria finitude, deliberadamente provocando medo na população e utilizando a arte como ferramenta de manutenção desse controle, que é exercido através promessas de sofrimento eterno e da consciência imobilizante da Morte. Assim, Bergman não exige o artista de sua contribuição com o controle social, mas justifica seus atos por estarem insertos na mesma sociedade em que o controle é exercido como forma de dar sentido à vida.

O diretor da trupe volta à carroça, antes de entrar apoia sua máscara num galho próximo à entrada do veículo. O corte seguinte mostra Mia e Jof vistos de cima (plongée), como se o espectador assumisse os olhos da máscara, da própria Morte, observando a todos incessantemente enquanto o casal ri e conversa tranquilamente. Jof volta a praticar malabarismo num enquadramento muito similar ao do plano em que presenciamos sua visão sobre a virgem Maria.

Mia: Jof
Jof: Bem, o que é isto?
Mia: Fique parado e não diga uma palavra
Jof: Silencioso como um túmulo
Mia: Eu te amo

Quando Mia diz que o ama, ouvimos um canto em coral de vozes femininas, similar ao escutado anteriormente. O conjunto da música, a atuação de Jof e a repetição do enquadramento, pode nos indicar que, para Bergman, há uma relação divina entre a arte e o amor. Onde a primeira, em vista da Morte, revela seu afeto simples e natural, com a valorização do presente, do outro e do próprio existir. O amor e a divindade são encontrados durante sua prática de malabares, como um reforço à leveza com que Jof encara a existência.

A imagem anterior desvanece e surge aos poucos o próximo corte (*fade in*) revela a primeira ocorrência de um ambiente largamente alterado pela humanidade. Jons e Antonius aproximam-se de uma capela cercada por muros que a isola das árvores. Deixam seus cavalos para fora dos muros, possivelmente como símbolo de que abandonam a natureza enquanto adentram a morada do deus católico. A sequência tem início aos 15'54". Um novo *fade in* revela Jons entrando por uma pequena porta na capela, inspeciona o lugar e questiona

o que está havendo. A câmera movimenta-se para diagonal superior e revela um pintor num andaime, na mesma altura em que a câmera. Ele trabalha em um afresco com a representação da Morte, um esqueleto trajando túnica preta, carregando uma foice e uma ampulheta.

Jons: O que é para ser isso?

Pintor: A dança da morte

Jons: Essa é a Morte?

Pintor: Sim, ela está dançando com eles

Jons: Por que pintar um absurdo assim?

Pintor: Para lembrar as pessoas que elas vão morrer

Jons: Isso não vai animá-las

Pintor: Por que sempre devemos animá-las? Por que não assustá-las um pouco?

Jons: Eles não olharam sua pintura

Pintor: Sim, olharam. Um crânio é mais interessante que uma mulher nua

Jons: Se você assustá-los –

Pintor: Eles irão pensar –

Jons: E se pensam...

Pintor: E ainda ficarão assustados

Jons: E correrão aos braços dos padres

Pintor: Isso não posso evitar

Jons: Acabou de pintar suas imagens

Pintor: Pinto as coisas como elas são. As pessoas fazem o que quiserem.

Jons: Alguns certamente o amaldiçoaram

Pintor: Bem, então eu pinto algo mais divertido. O homem precisa viver. Pelo menos até a peste o alcançar

Jons: A peste?... isso parece horrível

Pintor: Você precisa ver os furúnculos no pescoço... E precisa ver como o corpo encolhe e os membros se agitam como se fossem cordas enlouquecidas

Jons: Parece terrível

Pintor: Sim, é terrível mesmo

Pintor: Eles tentam arrancar os furúnculos da carne. Eles mordem as próprias mãos, se arranham até suas veias e gritam em direção ao céu.

Pintor: Está assustado?

Jons: Quem? Eu? Você não me conhece. Que escória é aquela ali?

Pintor: Surpreendentemente, os pobres desgraçados pensam que a peste é um castigo de Deus. Multidões de “pecadores” vagam pela terra chicoteando a si e aos outros para agradar ao Senhor

Jons: Eles se chicoteiam?

Pintor: Sim, é uma visão horrível. É melhor se esconder numa vala até que passem

Jons: Tem algum gin? Só tomei água o dia todo. Estou tão sedento quanto um camelo no deserto

Pintor: Acho que acabei assustando você.

Enquanto a dupla conversa sobre o mecanismo pelo qual o medo é utilizado para manipular os afetos, podemos ver apenas as pernas do pintor, que ainda se encontra no andaime, acima de Jons. Nesse trecho, é reforçada novamente a ideia de que a arte é profundamente determinante na maneira como o ser humano compreende a realidade, ao mesmo passo que a cena é complementar à de Antonius com a Morte, que é caracterizada como a “síntese entre um palhaço e uma caveira” (Junior, 2014). Enquanto o cavaleiro confessa sua indiferença quanto ao próximo, o escudeiro demonstra sua angústia na dor do

outro. Quando Antonius descobre a beleza na vida, Jons define e compreende a si mesmo de maneira descontraída e longe dos temores da “fé que oprime”, na prática cotidiana e descompromissada da arte. No último plano da sequência, Jons e o pintor estão sentados, bebendo, rindo e conversando enquanto o escudeiro pinta um pedaço de madeira, revela a figura e a explica:

Jons: Aqui você vê o escudeiro Jons. Ele flerta com a Morte, zomba do Senhor, ri de si mesmo e sorri para as garotas. Ele vive no mundo de Jons, crível apenas para si mesmo. Ridículo para todos, incluindo ele próprio. Sem sentido para o Céu e nenhum interesse para o inferno.

Durante este diálogo a câmera enquadra uma pequena janela entre a altura das cabeças das personagens, a luz se encontra direcionada ao escudeiro, recebendo iluminação durante a prática da arte. Além disso, faz paralelo ao afastamento de Antonius das sombras das grades do confessionário, iluminados por uma nova fonte.

A próxima sequência em análise começa aos 32'55” e é aberta com um *fade in* em um plano geral extremo. Vemos a trupe atuando em um vilarejo, entre eles e seu público há porcos e cavaleiros. É interessante destacar o detalhe de que a carroça não apenas é escondida pelo palco, mas também serve de base para este, acrescentando à ideia de que a carroça é apresentada não só um veículo literal, é também o meio/veículo de mensagens e histórias, reforçando também a ideia de sua presença como personagem. Além disso, na cultura ocidental o porco é comumente associado a pessoas de caráter falho.

Somos então apresentados a uma peça musical na qual a personagem de Mia trai um touro (Jof), com o galo (Skat), este último flerta com Lisa, uma das espectadoras, mesmo durante a peça, indicando para que ela fosse para trás do palco. Aos 33'48”, quando vai para os fundos da carroça, Lisa revela uma cabra presa ao veículo, como representação visual do pecado. Ao fim da peça a personagem de Mia fica entre o touro, derrotado, e o galo. Um dos cavaleiros joga um tomate no rosto de Skat e gargalham. Skat reclama com o público e com Jof, depois sai do palco.

No próximo ato da peça, Jof e Mia cantam sobre a Morte enquanto planos do encontro de Lisa e Skat são intercalados com os atores no palco. Lisa é vista enquadrada a todo momento rodeada por natureza, como a visão que Jof tivera no início do filme. Ela estende um pano e ajoelha-se sobre ele, alcança sua bolsa, tira um frango assado, um plano médio a enquadra enquanto ela morde lentamente a peça que come com deleite. Skat sorri com malícia para Lisa e se move confiante em direção a ela, nesse trecho, tanto a marcha de Skat quanto os cortes obedecem às batidas do tambor. Lisa é filmada então num plano geral ainda ajoelhada frente ao pano, novamente mordendo a coxa de frango e carregando outra parte do corpo do animal na mão esquerda. Skat entra pela esquerda com sua cabeça fora do enquadramento, sendo revelada apenas quando se ajoelha ao lado da moça, toma sua mão

e começa a beijá-la. A mulher deixa a comida cair. Ela arranca outra coxa e oferece a Skat sorrindo. Ele segura a peça, olha-a, a joga por cima do ombro e volta a aproximar-se de Lisa. O ator sussurra algo em seu ouvido, ela ri e tem sua gargalhada sincronizada com um cacarejo. Skat aceita sem hesitar o cantil que lhe é oferecido e bebe ao ponto de derramar pelos cantos da boca. Aqui, recusar a comida pode ser vista como uma renúncia à própria carne, uma vez que ele foi comparado a um galo nos planos anteriores, como se entregasse ao pecado. Ela se levanta e anda para trás de uma moita florida, Skat bebe novamente e a segue quando uma galinha sai de dentro da moita. Skat encontra o divino e o profano simultâneos em sua existência, no valor do momento que vive. A música de Jof e Mia acompanha a cena:

O cavalo senta-se na árvore e canta
Largo é o caminho, mas estreito é o portão
O Negro dança na praia
A galinha mia em um lago tão escuro
O dia está vermelho
Mas o peixe está morto
O Negro se agacha na praia
A serpente flutua alto no céu
A virgem está pálida, mas o rato está contente
O Negro corre na praia
O carneiro assobia através de seus dois dentes
A rajada é forte e as ondas quebram
O Negro faz esterco na praia
O cavalo senta-se na árvore e canta
Largo é o caminho, mas estreito é o portão
O Negro dança na praia
A galinha mia em um lago tão escuro
O dia é vermelho, mas o peixe está morto
O Negro se agacha na praia
A serpente flutua alto no céu
A virgem está pálida, mas o rato está contente
O Negro corre na praia
A porca põe ovos e o gato semeia
A noite é como fuligem e o escuro permanece
O Negro fica e fica, e fica e fica na praia

Aos 37 minutos, através de uma vista inferior (contra plongée) em plano geral médio, a dupla canta as palavras finais da música quando um coro de vozes os interrompe e aumenta gradualmente, ao mesmo passo que a câmera se move para frente enquadrando os rostos dos atores em primeiro plano, estes aproximam-se lentamente um do outro. Jof, apavorado, à frente de Mia, impassível. Um plano geral aberto nos mostra uma das procissões, das quais falava o pintor, entrando pelos limites do vilarejo. Caminham em direção à câmera, que está fixa na altura da cintura. Avançam sobre a objetiva com turíbulos, chicotes e flagelos enquanto observamos impotentes tão impotentes quanto a imagem de Jesus carregada pelos fanáticos. Durante a procissão, vemos primeiros planos estáticos da população ajoelhando-se, intercalados com planos em movimento para a direita. Dentre essas faces, vemos: aldeões; a Mulher Silente; Antonius e Jons. Jof e Mia aparecem juntos, acompanhados também da

imagem de Jesus. As imagens em primeiro plano mostram os sujeitos individualmente, ainda que estejam em multidão, reforçando a sensação de solidão e distanciamento do outro. Reforça também o desamparo do momento que, se por um lado duvida da existência divina, por outro atribui a ela a capacidade de conhecer todos os pecados humanos e, por isso, pune sua própria criação.

Um plano aberto extremo mostra a procissão alocando-se no meio da praça em que a peça era apresentada. No centro da tela vemos uma mulher com uma coroa de espinhos rezando, uma caveira sendo erguida sobre sua cabeça, na direção de seu rosto, e outra figura feminina com coroa de espinhos à direita. Como se Bergman representasse um quadro medieval no qual Jesus clama por sua morte. Ideia reforçada novamente no plano seguinte, onde a figura anteriormente central agora ocupa o canto inferior esquerdo. Ela é observada de baixo, num plano médio, muito próxima à tela e ainda rezando, no canto oposto vemos novamente o crânio e a segunda figura feminina alinhados à direção de seu rosto, como se rezasse para o objeto. Meio aos lamentos, um corte seco revela o palco visto de frente, a imagem de Jesus na cruz ao centro da tela, Mia e Jof sobre o palco. À direita um padre emerge de fora do campo de visão. A imagem sacra, com a face impotente e em agonia, tem o rosto virado em direção ao religioso, como se assistisse a cena com horror. Os gritos e murmúrios cessam e o padre começa um sermão:

Deus enviou Seu castigo sobre nós
Todos vocês perecerão da Peste Negra
Você aí, boquiaberto como o gado... e você sentado ali, em sua farta
complacência. Vocês não sabem que esta pode ser sua hora final?
A morte está montada em suas costas. Eu vejo o topo de sua cabeça
brilhando ao sol. A foice dela brilha acima de suas cabeças. Qual de vocês
ela derrubará primeiro?
Você aí, olhando como uma cabra... O anoitecer verá sua boca contorcida
em seu último e inacabado suspiro?
Você, mulher, florescendo de desejo por vida e prazer. Você ficará pálida e
murchará antes do amanhecer?
Você aí, com seu nariz bulboso e sorriso idiota. Você terá mais um ano para
contaminar a terra com seu lixo?
Vocês tolos obstinados não sabem que vão morrer?
Hoje, amanhã, no dia seguinte... todos estão condenados. Vocês me
escutaram?
Condenados! Condenados! Condenados!
Senhor, tende piedade de nós em nossa humilhação! Não desvie Seu rosto
com ódio e desprezo, mas seja misericordioso conosco
Em nome de Seu Filho, Jesus Cristo.

Nesse trecho, Bergman põe em paralelo o trio composto por Antonius, Jons e a Mulher Silente; e Jesus, Mia e Jof, espelhando suas posições e reações: o cavaleiro e Jesus assistem à cena horrorizados, impotentes e humilhados; Jons e Mia estão sérios e inabaláveis; a Mulher Silente e Jof se escondem atrás de seus pares.

Ao fim do sermão, por volta dos 41'12", é mostrado um plano geral extremo, novamente, remetendo a um afresco medieval. Uma das mulheres com coroa de espinhos está de pé no canto inferior esquerdo da tela, destacada pela fumaça dos turíbulos dos monges, que se posicionam entre a câmera e o resto do cenário. A mulher observa o monge praguejar com revolta no olhar. À direita, na porção superior, Antonius Block, separado do resto dos elementos da cena por uma árvore, como Jof no início.

O sermão é um espetáculo de raiva e desdém, muitíssimo similar ao discurso de Skat por volta dos 14'21", que humilhava a humanidade por sua condição finita. Próximo ao fim do sermão, aos 41'22", um plongée alto observa o padre centralizado na tela, com os braços esticados e gritando para os céus, dois monges católicos sustentando a imagem de Jesus na cruz, que ainda parece assistir horrorizada. Como uma indicação de que sustentam a humilhação e tortura, condenam a divindade natural da humanidade e, ao mesmo tempo, pedem o perdão. Por fim, a procissão se levanta e segue sua jornada de lamento e tortura, carregando a Morte e o fanatismo consigo, como numa cruzada. Além disso, as palavras do clérigo encontram ecos em desenhos, poemas e peças, educam a população e os condenam, fazendo-os conhecer a morte através da ideologia hegemônica que imputa sofrimento.

Somos transportados para dentro da taverna com um fade in em primeiro plano de um barril de cerveja. Um corte seco aos 43'14" mostra uma importante relação que se repete durante o filme, entre a naturalidade do ser humano enquanto animal e a subjugação da natureza pela humanidade. Relação na qual a dominação da natureza pelo humano implica na dominação da própria humanidade, já que esta última também é animal. Isso pode ser exemplificado com o porco sendo acariciado e alimentado por crianças, enquanto outro deles é assado com o torso oco. Perfeitamente alinhado ao buraco no peito do animal, algum tipo de caldo é despejado de um caldeirão para uma tigela, como fruto das entranhas que alimentaram os aldeões. A natureza dobrando-se sobre si mesma, como no ritual antropofágico católico, comendo a carne do próprio profeta e bebendo de seu sangue, a humanidade alimentando-se de seus semelhantes.

Durante a sequência, Plog, o ferreiro marido de Lisa e Raval, ex-seminarista que convenceu Antonius Block a participar da cruzada, têm conhecimento de que Jof não esteve com Lisa. No entanto, eles o torturam e fazem dele um espetáculo para a taverna. Plog agarra-o pelo colarinho, o sacode e o arremessa próximo a uma fogueira. Raval alcança um pedaço de lenha em chamas e usa-o para ameaçar Jof:

Raval: Levante-se e dance
Jof: Não posso
Raval: Imite um urso
Jof: Não posso imitar um urso
Raval: Vamos ver se não!

Bergman intercala planos conjuntos de pessoas gargalhando e batendo na mesa: planos de Jof sobre a mesa, onde podemos ver apenas a parte inferior de suas pernas e alinhado ao porco na fogueira enquanto ateiam fogo em seus pés; e contra-plongées de Jof girando em torno de si mesmo enquanto imita um urso. A iluminação remete aos focos de luzes de palco, em algo que poderia ser representado como a participação do público em seu próprio entretenimento, passando pelo processo de violação do artista, acentuado pelas pessoas apresentadas comendo as peças de carne.

A sequência analisada a seguir tem início com um plano geral onde vemos Antonius escorado numa encosta, com o tabuleiro à sua frente, ao fundo vemos árvores, o mar, o terreno inclinado e um cavalo solto. Num plano geral aberto, Mia está sentada num banco ao centro da tela com Mikael, ela o ajuda a ficar de pé e a andar em sua direção. Nos fundos vemos um cavalo solto e a carroça, com a máscara de caveira à esquerda e barras que prendem a carroça aos cavalos alinham-se com a cintura de Mia. Mais indicações de animalização. O terreno mantém o frequente nivelamento dos personagens artistas superior aos demais, se assemelhando com trecho dos atores no palco e do pintor no andaime. Além disso, a cena se assemelha à visão de Jof da virgem Maria.

Aos 50'49" vemos um plano geral que revela o declive em direção da câmera, a carroça à esquerda e um dos cavalos à direita, Jof aparece se escorando na carroça e chama Mia com voz fraca. Ela se assusta e corre preocupada em direção ao ator. Nessa dinâmica o casal assume posição semelhante a um cuidado maternal, na qual Jof se coloca como uma criança fragilizada que parece exagerar apenas seu sofrimento. Enquanto a preocupação de Mia se tornou quase irritação, como mãe que dá bronca.

Jof: ele é tão sólido. Você é fortão! Um verdadeiro acrobata

Mia: este é meu marido, Jof

Jof: Boa tarde

Antonius: Boa tarde. Você tem um bom filho. Ele lhe trará muitas alegrias.

Jof: Sim, ele é ótimo! Não temos nada para oferecer a ele?

Antonius: Não precisa, obrigado

Mia: Eu colhi morangos silvestres esta tarde. E há leite fresco da vaca.

Jof: Tivemos permissão para tirar. Ficaríamos honrados em partilhar essa humilde refeição.

Mia: Sente-se que eu vou trazer

A relação que as personagens estabelecem com a natureza é distinta e harmoniosa, uma marca da trupe que se repete durante o filme, em oposição à postura difusa na sequência da taverna.

Antonius e Jof se sentam. O cavaleiro pergunta para onde vão e, ao saber sobre Elsinore, alerta sobre a peste que se espalhou pelo Sul, convida-os para atravessarem a floresta juntos e, então, fiquem em seu castelo ou seguir pelo leste. Mia sai de trás da carroça com duas tigelas, num plano três quartos muito parecido com o plano em que Jof chega ao

local. A partir desse momento, as barras da carroça se alinham ao cavaleiro. A Mulher Silente e Jons chegam ao local e juntam-se ao grupo. Jof revela que o escudeiro o salvou e Mia também oferece morangos a eles. Mia se deita na grama:

Mia: Como isso é agradável

Antonius: Só por pouco tempo

Mia: Quase sempre. Um dia é igual ao outro. Não há nada de estranho nisso. O verão é melhor que o inverno, é claro, porque você não congela. Mas a primavera é a melhor de todas.

Jof diz que escreveu uma música sobre a primavera e se oferece para tocá-la, Mia parece não querer e diz que os companheiros podem não querer ouvir, mas Jons diz que ele mesmo compõe, incentivando Jof a pegar sua lira. Um plano médio mostra o ator sentado sobre um pequeno elevado de terra, toca a música que cantara no início do filme. Ao fundo está a máscara, sobre o ombro direito, e a carroça sobre o esquerdo. Antonius e Mia continuam seu diálogo:

Antonius: A fé é um fardo pesado, você sabe? É como amar alguém na escuridão, que nunca vem, não importa o quão alto se chame. Como tudo isso parece irreal agora, estando sentado aqui com você e seu marido. Que insignificante ficou de repente.

Mia: Agora você não parece tão formal

Antonius: Me lembrarei deste momento. A paz do entardecer...estes morangos silvestres, a tigela de leite... seus rostos à luz do entardecer. Mikael dormindo. Jof com sua lira. tentarei me lembrar do que falamos e vou manter esta memória em minhas mãos... como uma tigela cheia até o topo com leite fresco. E isto será um sinal para mim e fonte de grande satisfação.

Após a fala o cavaleiro se levanta e sai a procura de algo, como se de repente lembrasse de algo que tira a atenção do instante, o momento que se lembra de sua mortalidade por um novo prisma. A Morte o encontra novamente e voltam a seu jogo. Antonius agora assume nova postura, está confiante e sorri frente à Morte. Um plano médio mostra a dupla interposta pelo tabuleiro e, ao longe, a caravana acampada, perfeitamente alinhada ao tabuleiro enquanto seguimos ouvindo a música de Jof.

Morte: Eu estive esperando

Antonius: perdoe-me. Eu fui detido. Desde que entreguei minha estratégia, bati em retirada. Por favor. É a sua vez.

Morte: Por que está tão feliz?

Antonius: esse é meu segredo

Morte: É claro... Eu levo seu cavalo

Antonius: Do modo que deveria

Morte: Você me enganou

Antonius: Mas é claro! Você caiu na minha armadilha, agora é xeque

Morte: Por que você ri?

Antonius: Não se importe com a minha risada. Apenas salve seu rei.

Morte: Tem muita confiança em si mesmo

Antonius: Nosso jogo me diverte

Morte: Sua vez. E seja rápido. Tenho pressa

Antonius: Sei que você ainda tem muito a fazer, mas nosso jogo deve prosseguir no seu próprio ritmo

A nova postura, é representada não apenas com o diálogo, como também por sua armadilha que força a Morte a tomar uma nova posição, ou ainda, Antonius passa a encarar o jogo que define a duração de sua vida de uma nova maneira. Pode-se interpretar que o episódio na capela em que a morte descobre a jogada do cavaleiro fosse o momento em que ele nota o desamparo, que deus não o salvaria da Morte. A arte, entretanto, não assume posição de salvação da Morte, mas sua influência a faz assumir uma nova posição. A Música de Jof aos poucos torna-se inaudível até que a Morte pergunta a Antonius se ele escoltará os artistas pela floresta, agora como uma lembrança de que a mortalidade não é exclusiva do cavaleiro. No trecho seguinte do filme, a caravana retorna à taverna. Jons, no interior do estabelecimento a caminho da saída, depara-se com Plog em prantos, debruçado sobre a mesa. O ferreiro pede permissão para acompanhá-lo, já que teme virar motivo de piada.

Num plano geral aberto vemos novamente a lateral da taverna. A dupla sai do estabelecimento e Plog cai, emulando o momento em que Raval ameaça Jof, não apenas com a atuação, mas também com os elementos de cena.

A sequência entre 63'04" a 68'08" tem início com um *fade in* em plano geral extremo. A caravana anda em direção à esquerda. Meio à caminhada pela floresta, Plog avista Lisa e Skat nos limites da trilha, persegue Skat girando a marreta sobre a cabeça. Após três planos gerais de perseguição, vemos um plano geral aberto no qual o grupo se reúne por inteiro e os adversários se encontram frente a frente, se insultam e ameaçam. Mia e Jof questionam o motivo de Jons rir da cena que presenciam. Depois de compará-los a macacos, o escudeiro começa a descrever o diálogo de Lisa e Plog como se explicasse um filme que já viu. Jof observa maravilhado:

Lisa: Meu querido Ploguinho...

Jof: O que?

Lisa: Plog, meu querido, me perdoe por tudo!

Jons: Ela começará a chorar a qualquer momento

Lisa: Eu preciso chorar. É tudo muito terrível... Você não imagina quão horrivelmente esse homem me enganou...

A dinâmica entre o trio remete à peça que os atores encenavam em frente à taverna, onde animais em um relacionamento amoroso descumprem com a monogamia. Nessa ocasião, entretanto, Jof e Mia são substituídos por Plog e Lisa.

A próxima sequência, com início aos 79 minutos, começa com um *fade in* que revela primeiro uma fogueira no centro da tela, depois Jof e então a tela inteira, Antonius está sentado no chão, com o tabuleiro em sua frente e a espada apoiada no peito. Jof desce o

pequeno relevo em que estava a fogueira com uma de suas lenhas e caminha para a esquerda e a câmera movimenta-se lateralmente o acompanhando por um breve momento tirando o cavaleiro do enquadramento. Com o acampamento numa curva da estrada, meio à floresta, o grupo se divide, à esquerda estão a Mulher Silente, Jons, Plog e Lisa em volta de uma fogueira à direita, Lisa, Mikael e agora Jof à direita. Cada um dos três “subgrupos” da sequência é filmado individualmente. Alguém se aproxima fora de tela, Antonius é o primeiro a notar, mas ignora. Vemos os outros dois grupos em alerta e, por fim, Raval se revela por de trás de um grande tronco caído, contorcendo-se com a peste. Num plano geral aberto, o tronco preenche a porção direita da tela enquanto folhas cobrem uma faixa na esquerda. O ex-seminarista implora para que ao menos o consolem. A Mulher Silente tenta fazê-lo, mas Jons a impede. Insiste veementemente que é inútil e diz estar tentando consolá-la. Ele grita para o vazio em desespero, clama por resposta, assim como Antonius grita por Deus. Raval cai pela última vez. Pela manhã, a Morte reaparece para continuar o jogo com Antonius. Jof acorda, vê de longe o jogo e foge com sua família. Antonius os assiste ir embora e derruba as peças do tabuleiro, mas sua tentativa de vencer a Morte é frustrada, assim, o cavaleiro e seus companheiros têm seu fim definitivamente traçado. Na fuga dos artistas temos um plano médio da frente da carroça onde podemos ver apenas a família, as lonas da carroça, que lembram cortinas de teatro, e a corda que Jof usa para guiar o cavalo.

Mia: Que luz estranha
Jof: É a tempestade que cairá ao amanhecer
Mia: É outra coisa, algo horrível. Está ouvindo esse barulho?
Jof: É a chuva
Mia: Não é a chuva... Ela nos viu, está nos seguindo, e vai nos pegar

Iniciadas por um “rugido” da música que ganha intensidade, uma sequência de cinco planos menos saturados de árvores filmadas contra o céu dando destaque para as silhuetas de árvores ao vento contra o brilho acinzentado do céu. Quando a tempestade fica mais forte a família entra na carroça.

O grupo que seguiu com o cavaleiro chega ao castelo e encontram-no praticamente vazio, apenas Karin, mulher de Antonius, ficara. Em uma mesa de refeição ela retoma e dá continuidade ao trecho do apocalipse no início do filme quando a Morte os encontra pela última vez.

Nos últimos minutos, Jof descreve para Mia a visão que tem de seus companheiros aos 95'22”, num plano geral extremo com duração de 13 segundos onde podemos ver apenas as silhuetas das personagens e que desvanece novamente no primeiro plano que mostrava Jof:

Jof: Mia, eu os vejo. Eu os vejo. Sob o céu tempestuoso. Todos eles! O ferreiro e Lisa, O cavaleiro, Raval, Jons e Skat. E a severa mestre Morte os

convoca para dançar. Quer que todas deem as mãos para formarem uma longa fila. A Morte vai na frente com a foice e a ampulheta. Mas Skat vai atrás com sua lira. Eles vão dançando, se distanciando do sol, em uma dança solene. Dançam rumo à escuridão, e a chuva cai nos seus rostos, lavando as lágrimas salgadas da face
Mia: Você e suas fantasias

Nesse trecho sabemos apenas da morte de algumas das personagens, mas temos certeza da sobrevivência de Mia e Jof, que continuam a seguir seu caminho e difundir potencialidade, possibilidades do ser, e seguem marcados por tudo aquilo que presenciaram.

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Através da análise pode-se inferir que a arte faz parte da condição humana e se expressa na maneira de compreender o mundo, como numa visão divina, é uma realidade que não precisa corresponder à realidade material, e que não só pode superar o tempo de vida humano, assim como outros elementos da natureza, como o mar, o céu e as florestas, que estão presentes constantemente no filme, mas também 'encontrar um lugar na memória coletiva da posteridade e ajudar a manter a arte viva em tempos terríveis' (NOGUEIRA, 2003). São esses elementos que precedem e superam o tempo de vida do sujeito, contribuindo para a sensação de se perpetuar através da arte. É a divindade que reside no próprio existir e tem continuidade apesar da finitude do corpo como a família mambembe continuando a viagem mesmo após a morte de um dos integrantes.

Pode-se notar também que a multiplicidade de sujeitos e relações estabelecidas entre as personagens dificulta estabelecer polos fixos de equivalência ou oposição. Ora compara Jof a Antonius, ora o compara a Plog. Ora compara o cavaleiro à mulher silente, ora a Jons, ora a Jesus, assim por diante. Isso também pode ser expresso no tom cinzento do filme, que une a película toda em escala de cinza, agindo de maneira fundamental, pois, assim como a morte, iguala tudo o que é vivo num só rebanho de condenados.

Bergman assume a participação da arte e do artista nas ferramentas de manutenção do poder, o que ocorre por questões econômicas. Destaca o papel da arte nos períodos de dominação, considerando-a simultaneamente veículo e mensagem. Capaz de educar e transmitir um acúmulo de conhecimentos a todos que estiverem suscetíveis a ela. Dessa maneira, se torna forma de preservação de maneiras de pensar e compreender a realidade, por meio de canções, contos, filmes e demais formas de arte, que se mantém vivas através da coletividade e do compartilhamento e que carregam consigo a ideologia que forma o substrato do pensamento da época (Vygotsky, 1999). Assim, no filme de Bergman, a arte assume função de possibilitar novas formas de compreender a realidade, já que parece encontrar na visão existencialista europeia um sofrimento que deriva da angústia cristã ao se deparar com o silêncio de seu deus.

4. REFERÊNCIAS

BÍBLIA. Português. A Bíblia Sagrada. Tradução de João Ferreira de Almeida. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1993. Disponível em: <https://biblia.sbb.org.br/biblia/NAA/LUK.1/Lucas-1> Acesso em: 27 set 2022

CANDIDO, A. O direito à literatura. IN: **Vários Escritos**. Rio de Janeiro: Urso Sobre Azul, 2011. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/3327587/mod_resource/content/1/Candido%20O%20Direito%20à%20Literatura.pdf. Acesso em: 05 dez. 2021.

CARVALHO, A.; MARQUES, P.. Uma proposta metodológica para aproximação entre arte e psicologia: o método objetivo-analítico de Vigotski. IN: Flório, Marcelo, Filho, Roberto e Avelino, Yvone. **Olhares cruzados**: Cidade, História, Arte e Mídia. Curitiba: Editora CRV, 2011.

CARVALHO, A.; DANTAS, B. e RUSCHE, Robson. A camiseta: Memória, Religião e Preconceito no curta-metragem em Hossein Martin Fazeli. In: MONTEIRO, Arlete, GOMES, Edgar e AVELINO, Yvone. **Tecituras das cidades**: História, Memória e Religião. Jundiaí. Paco editorial, 2017.

DELEUZE, G. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2005. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/5153831/mod_resource/content/2/A%20imagem-tempo.pdf. Acesso em: 10 mar. 2022.

JUNIOR, E. A morte no imaginário coletivo medieval: o olhar contemporâneo de Ingmar Bergman no filme o sétimo selo. In: **Reunião Brasileira de Antropologia**, 29., 2014. Natal... Rio Grande do Norte: Universidade Federal do Rio Grande do Norte; 2014. p. 6-8

LEITE, D.. **Psicologia e literatura**. São Paulo: Unesp, 2002.

NOGUEIRA, P.; FILHO, J.. O Sétimo Selo, de Ingmar Bergman: Um Apocalipse contemporâneo. ESTUDOS TEOLÓGICOS, [S. l.], v. 62, n. 1, p. 10–31, 2022. Disponível em: <http://revistas.est.edu.br/index.php/ET/article/view/1357>. Acesso em: 2 jan. 2023. teste

MELO, A.. **O que "dizem" os filmes sobre a morte?: ensaios de análise fílmica**. 2013. 101 f. Tese (Doutorado) - Curso de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/47/47131/tde-08102013-150427/en.php>. Acesso em: 24 mar. 2022.

MUSSI, L.; CÔRTE, B.. A finitude como consciência da morte em O Sétimo Selo de Ingmar Bergman. MEMORANDUM, Ribeirão Preto, v. 23, p. 210-227, 1 out. 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/memorandum/article/view/6563/4144>. Acesso em: 24 mar. 2022.

YVGOTSKY, L.. **Psicologia da Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1999

Contatos: alansaraiva132@hotmail.com alexmoreira@mackenzie.br