

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO OESTE DO PARANÁ – UNIOESTE
CENTRO DE EDUCAÇÃO COMUNICAÇÃO E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO STRICTO SENSU EM LETRAS
NÍVEL DE MESTRADO EM LETRAS
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: LINGUAGEM E SOCIEDADE

AS VOZES DA MORTE EM *O SÉTIMO SELO*: APROXIMAÇÕES CULTURAIS

CASCAVEL – PR.
2009

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

SHEYLA SABINO DA SILVA MROGINSKI

AS VOZES DA MORTE EM *O SÉTIMO SELO*: APROXIMAÇÕES CULTURAIS

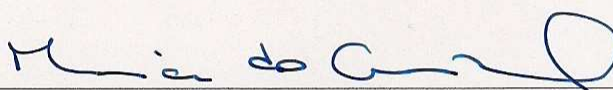
Dissertação apresentada à Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE, para a obtenção do título de Mestre em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras, área de concentração: Linguagem e Sociedade. Linha de pesquisa: *Linguagem Literária e Interfaces Sociais: Estudos Comprados*.

Orientador: Prof. Dr. Acir Dias da Silva.

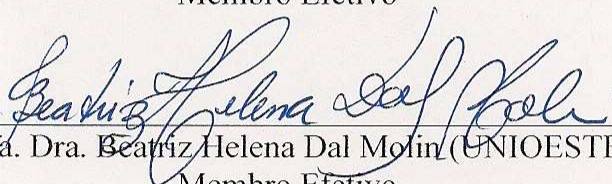
AS VOZES DA MORTE EM *O SÉTIMO SELO*: APROXIMAÇÕES CULTURAIS

Essa dissertação foi julgada adequada para a obtenção do Título de Mestre em Letras e aprovada em sua forma final pelo programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras, nível de mestrado da Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE, em 16 de abril de 2009.

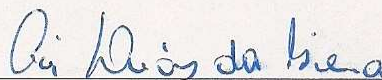
Comissão Examinadora integrada pelos Professores:



Profª. Dra. Maria do Céu Diel de Oliveira (UFMG)
Membro Efetivo



Profª. Dra. Beatriz Helena Dal Molin (UNIOESTE)
Membro Efetivo



Prof. Dr. Acir Dias da Silva (UNIOESTE)
Orientador

Cascavel, 16 de abril de 2009.

DEDICATÓRIA

Dedico estas páginas

- à minha mãe, luz do meu caminho, pois a claridade que dela emana jamais se extingue...
- à minha irmã, pois seu valor é superior ao das pérolas...
- ao meu esposo, guarda o meu coração e que caminha comigo aos meus sonhos.
- ao meu *orientador-diretor*, um ecoar de voz plácida enquanto dirigia esse filme. Ensinou-me tudo o que eu sei sobre cinema, e, mais do que palavras teorizadas em livros, ensinou-me o quão valiosa é a humildade, aprendizado eterno.

AGRADECIMENTOS

Agradeço

- a Deus, pela existência da vida.
- ao meu pai (*in memoriam*) – queria ter tido mais tempo contigo, pois devo muito do que sou a ti (saudade que não se cansa de doer).
- à profa. Dra. Rita das Graças Félix Fortes e à profa. Dra. Beatriz dal Molin, pelas contribuições durante a banca de qualificação, diálogos que deram nova luz às minhas letras.
- aos meus professores do mestrado, porque com eles muito compreendi.
- aos diretores e coordenadores, que sempre compreenderam as minhas ausências por motivo de meus estudos.
- aos meus amigos do mestrado, que sempre tiveram palavras de encorajamento.

RESUMO

Este estudo se propõe analisar o filme *O Sétimo Selo* (1956), roteiro e direção de Ingmar Bergman, tendo como recorte o tema “morte”. Considerando-se as interlocuções que a obra trava com outras formas de linguagem, esta pesquisa terá como foco a procura por perceber as inter-relações (do tema em discussão) no cinema, na pintura e na literatura. Esse assunto se faz onipresente nessa película, e Bergman oferece um material expressivo, entrelaçado por diálogos com outras formas de textos e com significativa força simbólica no que tange ao tema “morte”. O cinema, como manifestação artística, representa ações socialmente simbólicas, pensando-se que ele está atrelado ao imaginário presente na memória. A obra de arte é reflexo e espelho ao mesmo tempo e pode trazer as tensões, os desejos, os mitos e as alegorias materializados em formas plásticas e literárias, sendo que a representação desses símbolos se torna atuante na memória contemporânea. Enfim, a análise desses aspectos na produção cinematográfica pode permitir examinar questões referentes à sociedade, à arte e à linguagem.

Orientador: Prof. Dr. Acir Dias da Silva

Defesa: 16/4/2009.

PALAVRAS-CHAVE: Intertextualidade. Cinema. Pintura. Poesia

ABSTRACT

This study has as objective to analyze the movie *The Seventh Seal* (1956), screenplay and direction by Ingmar Bergman, having as a cut a death theme. Considering the interlocutions that this work deals with other forms of language, this research will have as focus the search for realizing the inter relations of the theme, in discussions, in the theaters, in the paintings and in the literature. This subject is omnipresent in this movie, and, Bergman offers an expressive material, interlaced by dialogues with other forms of texts and with significant symbolic strength in what calls attention on the theme of death. The cinema as an artistic manifestation, represents social symbolic actions, thinking that it is coupled to the imaginary present in the memory. The work of art is reflection and mirror at the same time, and, can bring the tension, desires, myths and the allegories materialized in plastic and literary forms, and the representation of this symbols become active in the contemporary memory. Finally, the analysis of this aspects in the film production can allow to examine questions that refers to the society, art and language.

KEYWORDS: Intertextuality. Cinema. Painting. Poetry

SUMÁRIO

LISTA DE ILUSTRAÇÕES.....	IX
MEMORIAL: <i>MASTER SCENES</i>.....	XI
FADE IN: A ABERTURA DOS SELOS.....	20
SEQUÊNCIA I: OS SELOS DA MORTE EM IMAGENS E SONS – INTERSECÇÕES.....	31
SEQUÊNCIA II: SETE SELOS EM UM: AS PASSAGENS SE CRUZAM NO CINEMA E NA PINTURA.....	64
SEQUÊNCIA III: SELOS CLAROS E ESCUROS - CONTRASTES E SEMELHANÇAS NA INTERTEXTUALIDADE POÉTICA E FÍLMICA.....	97
<i>FADE OUT</i>: É PRECISO SELAR.....	122
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	125
FILMOGRAFIA.....	129

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Ilustração 01: Décima terceira carta do Tarô de Marselha. Disponível em: <<http://www.geocities.com/programagartha/portugues/imagens/arcan13.jpg>>.

Ilustração 02: Décima terceira carta do Tarô. Disponível em: (Wikipédia) <<http://aindolente.blogspot.com/2006/11/nada-morre-verdadeiramente.html>>.

Ilustração 03: Os Quatro Cavaleiros do Apocalipse – Albrecht Dürer, 1497-1498. Disponível em: <semganas.blogspot.com/2006/12/evildoers-v.html>.

Ilustração 04: Décima terceira carta do Tarô. Disponível em: <<http://www.yhwh.com/images/Tarot13.jpg>>

Ilustração 05: *O Sétimo Selo* - Roteiro e Direção: Ingmar Bergman, Suécia, 1956.

Ilustração 06: *O Sétimo Selo* - Roteiro e Direção: Ingmar Bergman, Suécia, 1956.

Ilustração 07: *As Tentações de Santo Antão* - Hieronymus Bosch - Museu Nacional de Arte Antiga – Lisboa. In: Revista Brasileira de Arqueometria, Restauração e Conservação. Vol.1, No.6, p. 353 – 357.

Ilustração 08: *O Sétimo Selo* - Roteiro e Direção: Ingmar Bergman, Suécia, 1956.

Ilustração 09: *O Último Julgamento* ou *O Juízo Final* - Hieronymus Bosch - Áustria. Disponível em: <www.apocalyptic-theories.com/.../bosch%201.html>.

Ilustração 10: *Dia Sombrio* – Peter Bruegel – 1565. Disponível em: <www.ceja.educagri.fr/por/agriculture/a7/pe06.htm>.

Ilustração 11: *O Sétimo Selo* - Roteiro e Direção: Ingmar Bergman, Suécia, 1956.

Ilustração 12: *O Triunfo da Morte* – Peter Bruegel – cerca de 1562. Disponível em: <veja.abril.com.br/blogs/reinaldo/2006/07/foge...>.

Ilustração 13: *O Sétimo Selo* - Roteiro e Direção: Ingmar Bergman, Suécia, 1956.

Ilustração 14: *O Triunfo da Morte* – Peter Bruegel – cerca de 1562. Disponível em: <veja.abril.com.br/blogs/reinaldo/2006/07/foge...>.

Ilustração 15: *O Sétimo Selo* - Roteiro e Direção: Ingmar Bergman, Suécia, 1956.

Ilustração 16: *O Sétimo Selo* - Roteiro e Direção: Ingmar Bergman, Suécia, 1956.

Ilustração 17: *O Sétimo Selo* - Roteiro e Direção: Ingmar Bergman, Suécia, 1956.

Ilustração 18: *O Triunfo da Morte* – Peter Bruegel – cerca de 1562. Disponível em: <veja.abril.com.br/blogs/reinaldo/2006/07/foge...>.

Ilustração 19: *O Sétimo Selo* - Roteiro e Direção: Ingmar Bergman, Suécia, 1956.

Ilustração 20: *A lamentação de Cristo* – Giotto – 1305. Disponível em:
<www.auladearte.com.br/.../exposicao01.htm>.

Ilustração 21: *As três idades do homem e a morte* – Hans Baldung -1539. Disponível em:
<http://www.casthalia.com.br/a_mansao/obras/baldung_tresidades.htm>.

Ilustração 22: *O Cavaleiro, a Moça e a Morte* - Hans Baldung -1505. Disponível em:
<http://www.casthalia.com.br/a_mansao/obras/baldung_tresidades.htm>.

Ilustração 23: *O Sétimo Selo* - Roteiro e Direção: Ingmar Bergman, Suécia, 1956.

Ilustração 24: *Danse Macabre* – Hans Holbeins – SD. Disponível em:
<www.answers.com/topic/danse-macabre>.

Ilustração 25: *O Sétimo Selo* - Roteiro e Direção: Ingmar Bergman, Suécia, 1956.

Ilustração 26: *O Sétimo Selo* - Roteiro e Direção: Ingmar Bergman, Suécia, 1956.

MEMORIAL: *MASTER SCENES*

I

No hospital

O filme começa, exatamente, num dia ensolarado, aos 13 de agosto de 1975, na cidade de Assis Chatoubriand. A câmera *zoom-in* se aproxima do velho hospital e as imagens vão seguindo as paredes com a tintura desgastada, janelas de madeira. Ela entra num corredor longo e, em um dos quartos, *close* nos atores principais dessa história: eu e minha mãe. A objetiva se afasta e vão aparecendo os coadjuvantes: enfermeiras e o médico. Estão todos ocupados com o meu nascimento, ouve-se um chorinho de criança pelo hospital, a câmera então registra, em primeiro plano, com três quilos e duzentos gramas, a menina frágil e pequenina. Agora, em plano médio, uma das enfermeiras encosta-me no rosto de minha mãe, que ainda sentia os efeitos da anestesia, no seu olhar uma expressão quase indescritível, na fisionomia, uma emoção inexplicável. Então ela ri ao mesmo tempo em que lágrimas descem por suas faces, sentimento único. Mesmo com certa dificuldade, sua mão, com pele lisa e uniforme, com a força da juventude, passou pelo meu cabelo ainda molhado. A câmera corta para o lado de fora do hospital, da porta de um *Maverik*, amarelo-ouro, em primeiro plano, sai um outro ator, que também é um dos personagens principais. O homem anda apressadamente até a sala de espera, fala com a moça de tez pálida sentada atrás do balcão. Ela lhe alcança um papel e ele segue corredor adentro. Seu calçado faz barulho a cada passo. Então, meu pai, finalmente, me conheceu. Em plano médio, ele me colocou em seus braços, com uma expressão de felicidade no rosto, ainda vermelho, pelo calor que enfrentara dentro do automóvel há pouco. Olhou-me por longo tempo, procurando em mim alguns de seus traços. A iluminação é clara, o quarto resplandece à luz do dia, uma atmosfera emotiva toma conta dessa cena.

II

O primeiro dia de aula

O diretor do filme não sabe se classifica essa cena como gênero tragédia ou comédia. Eu, com quatro anos de idade, já precisava ir à escola. O fato é que eu não aceitei muito bem a separação entre mim e minha mãe. A cena tem início na parte comercial da cidade. A minha mãe andando apressadamente. Com o seu vestido branco de nervuras na saia, em plano geral, ela sai de uma loja com sacolas na mão. Era o meu uniforme: saia de pregas, de tergal marrom-escuro, camiseta bege, com gola marrom. Eu, no papel de atriz principal, não tinha sequer o direito de escolher a cor do meu uniforme. Então tive que colocar aquela roupa horrorosa. Ainda em plano geral aparece a entrada da escola religiosa. Ficava mais ou menos a umas cinco ou seis quadras de nossa casa. Foi escolhida por ser a mais próxima. Minha mãe entrou comigo. A câmera nos segue até o pátio da escola, estrutura foulcatiana, com arquitetura muito bem planejada para vigiar os corpos ali presentes. Comecei a ficar com medo, *close* no meu rosto, olhinhos enchendo d'água. A câmera se afasta, estou na fila, tomei distância do meu colega da frente, cantamos o Hino Nacional e recebemos as boas-vindas do grupo de professores. A cena agora é gravada em plano subjetivo. Fui entrando no corredor e a imagem da minha mãe foi desaparecendo. Agora filmagem em *contraplano*. Até que a sala de aula era bonita, toda enfeitada, mas eu não queria ficar ali. A professora colocou-me sentada numa mesinha azul de madeira, com mais três alunos – eu não queria conversa com ninguém. *Zoom* no meu rosto, expressão rugosa, não estava gostando daquela situação, toda aquela criançada gritando, correndo. Até ali éramos somente eu, minha mãe e meu pai. Eu queria continuar sendo a única atriz principal, mas o diretor achou que aquele era o momento para eu entender que o filme dali para frente seguiria com mais atores.

III

A fuga

A câmera, em primeiro plano, mostra o meu rosto, um olhar determinado. Comecei a pensar em uma forma de sair daquele lugar. Desse momento em diante optou-se pela câmera subjetiva até o final dessa sequência. Avistei a porta, estava aberta. Era a minha chance, não podia desperdiçá-la. Levantei-me e sai correndo. Tinha um plano de fuga perfeito em minha mente: correr e correr até chegar em casa. A professora viu e saiu atrás, gritando. Então começou um *zigue-zague*, desviei um, dois e, na porta da secretaria, única passagem para fora – os portões estavam fechados – encontrava-se o maior obstáculo: o diretor, no meio da porta. Eu não tinha muito tempo para pensar em outra estratégia, então continuei correndo, ele abriu braços e pernas para trancar a saída e eu passei pelo meio delas. Finalmente no portão. Pensei: direita ou esquerda... virei para o lado que mais me parecia familiar, e segui com meu plano, o de correr, sem olhar para trás. Consegui chegar em casa. A minha mãe estava fechando a porta. Alguém tinha ligado avisando. As lágrimas já escorriam pelo seu rosto e um monitor da escola foi chegando logo atrás. Ele estava me seguindo, mas eu nem havia reparado nisso. A minha mãe me abraçou, chorando, pediu desculpas para ele, e naquela tarde, pelo menos isso, eu não voltei mais para a escola. O sermão foi longo. Durante a minha jornada como estudante, por vezes, senti vontade de repetir o feito... olhava para a porta, lembrava daquela travessura, mas nunca mais o fiz novamente.

IV

A compra de materiais

A objetiva mostra apenas a imagem de uma capa de livro: *O Flautista de Amelin*, meu primeiro livrinho, presente do meu pai logo que aprendi a ler. Então a câmera faz um *zoom-in* e eu apareço, sentada na mesa da cozinha, lendo, pela milésima vez, aquele livro. As suas páginas, quando abertas, formavam paisagens em terceira dimensão. Eu estava fascinada pelo menino que tocava flauta mágica e que tinha o dom de encantar com a sua música. A objetiva

focaliza o meu pai chegando. Convidou-me para irmos à livraria... eu sempre estava presente no momento da compra dos meus materiais, que também era o momento no qual eu podia escolher um ou dois livros de leitura. O orçamento da casa era apertado, mas, para a minha educação, os meus pais não poupavam. Assim, na minha pequena biblioteca, esses livros existem até hoje – guardo-os com muito carinho para os filhos que desejo ainda ter.

V

O cinema

Eu tinha, mais ou menos, cinco anos, quando entrei numa sala de cinema pela primeira vez. Fui com minha tia. Câmera subjetiva – olhei ao redor, tudo era tão grande, tantos lugares para sentar, escuro. Ela comprou um pacote de pipoca e umas balinhas, eu, ansiosa, esperando o início do filme. Então, em meio a árvores e cipós, surgiu o Tarzan. Meu primeiro contato com o cinema. Foi mágico. Talvez o tamanho da tela, ou o som, não sei, mas algo fazia parecer que tudo estava realmente acontecendo ali, bem na minha frente. Não recordo o enredo, exatamente, contudo, jamais esquecerei da sensação daquela experiência. Em plano geral, eu saio de mãos dadas com minha tia, ainda maravilhada com tudo que tinha visto. A câmera segue em *zoom-in, close* no meu rosto – nele havia uma expressão de encantamento, aquilo era, de veras, impressionante. Em plano geral aparece a minha imagem, na sala de casa, contando sobre o filme, estava fascinada. Mais tarde tornei-me frequentadora assídua. Enquanto tinha sala de cinema na cidade, ia com os amigos.

VI

O Sítio do Pica-Pau-Amarelo

A minha infância foi tranquila. Viemos para Cascavel quando eu tinha apenas dois anos de idade. Essa sequência foi gravada na sala de minha casa, numa tarde de chuva. A objetiva faz um *travelling*, eu estava sentada no sofá de couro, vermelho escuro, as perninhas

curtas balançavam. O Sítio do Pica-Pau-Amarelo passava na TV. Eu tinha um medo insuportável da Cuca, personagem do referido seriado. A imagem dela ficou marcada em minha memória, pois assistia ao programa com o coração aos solavancos, desesperada. Adorava ver os episódios, mas o preço era alto: tinha que enfrentar a bruxa com forma de jacaré. Na minha infância houve muito lugar para a imaginação. Então, em plano geral, eu estava sentada, assistindo, a respiração estava ofegante, a câmera vai se aproximando, lentamente, do meu rosto, de repente a perversa verde apareceu, rapidamente peguei uma almofada para tapar meus olhos. Nova tomada: dessa vez, a sequência foi filmada em meu quarto. A Cuca participava, inclusive, dos meus sonhos, ou melhor, pesadelos. Estava muito escuro e só era possível ver o meu semblante por meio de uma réstia da janela, oriunda da luz de um poste. Eu estava dormindo e lá veio a malvada. Levei um susto tão grande que, no outro dia, acordei gaguejando e fiquei falando assim por vários dias. A minha mãe já estava muito preocupada quando resolveu apelar para as credices populares. Em plano médio, logo pela manhã acordou-me jogando em mim uma concha de água fria, depois bateu três vezes com esse mesmo objeto em minha cabeça. Santo remédio.

VII

As árvores

Essas cenas são externas e serão rodadas em *flashes*. Fui uma criança um pouco solitária, mas tinha muitas coisas que me faziam feliz, pois eu possuía um belíssimo imóvel, que ficava atrás de nossa primeira residência, uma casinha, embaixo de uma amoreira, feita pela minha mãe, com móveis e louças. Em plano geral, eu estava sentada na “cozinha” da “minha casa”. Era época das frutas, eu ali passei horas “cozinhando”, fiz bolinho de amora, suco de amora, chá de amora... Chegou o final de tarde, o sol já estava tímido, indo embora. Ouço a voz do meu pai, que chegara do trabalho, saí correndo dali. A câmera corta e surge a imagem de um caminhão, em plano geral. Os nossos móveis iam sendo colocados na sua

carroceria enquanto eu ficava observando com um de meus “filhinhos” nos braços, o Zico, meu bonequinho preferido. O caminhão foi ligado, eu estava no carro com meus pais, começamos a nos movimentar, câmera subjetiva, eu olho para trás e a imagem daquela velha casa de madeira vai diminuindo, fiquei observando as casas da rua, os amigos que ficariam para trás, a casa da esquina, com o varal cheio de roupas, comigo só estava levando a saudade. Chegamos ao nosso novo lar. Depois de descarregada a mobília, eu e minha mãe nos sentamos num sofá, que estava ainda na grama, *close* na sua mão delicada sobre a minha, pele macia e bem cuidada, a câmera sobe até o rosto da minha mãe, seu sorriso estava radiante, era nossa primeira casa própria. Nessa residência havia uma árvore, também criança, crescemos juntas, e seus galhos tomaram formas de braços, ora segurando meu balanço, ora aparando meus pés. Foi nela que esperei mamãe voltar do hospital com a nova personagem, que, inclusive, também teria papel principal nessa história. Novamente câmera subjetiva, o carro de meu pai entrou pelo portão, eu desci da árvore correndo e vi a minha mãe saindo do carro, lentamente, com um bebezinho no colo. Eu estava com oito anos e nunca mais senti solidão. Minha irmã nasceu forte, robusta, linda e o dia, então, ficou pequeno para mim.

VIII

A aventura

Dentre as cenas que mais estimo nesse filme estão aquelas nas quais o meu pai chegava com um olhar diferente, maroto, e dizia para mamãe: “Apronte a pequena, que eu vou levá-la”. Então, em plano geral, o meu pai guardou o carro, transformou-se em criança e saímos para passear de ônibus. Para mim começava uma aventura. Sorrindo e contentes, descemos já no primeiro bairro pelo qual passamos e o meu pai comprou-me um pacote, bem grande, com alguns doces. Depois disso, vieram muitos ônibus, vilas, mercados, bares e botecos e o pacote só ia enchendo de guloseimas. No final da tarde, voltamos para casa,

felizes e a criançada dos vizinhos seguindo-me para surrupiar os doces. Eu deixava com prazer, pois não era comilona.

IX

A morte

Entretanto, nesse filme não poderiam existir somente cenas felizes, porque na vida não acontece assim. A cena começa a ser filmada, no final da madrugada, eu estava dormindo no meu quarto e sonhei com o meu pai. No sonho, ele me abraçava como numa despedida. *Close* no meu rosto. Acordei assustada, olhei para um lado, depois para o outro. Algo não estava certo. *Close* nos meus pés andando descalços até o quarto dos meus pais, mas ele não estava lá. Perguntei à minha mãe onde papai havia ido – a resposta não me agradou. Fora até o hospital, pois sentia uma dor muito forte no peito. Câmera subjetiva. Não demorou muito, eu avistei, pela janela, um rapaz desconhecido entrando pelo portão. Fui até a porta, abracei-me nas pernas da minha mãe. Aquele jovem seria o portador da terrível notícia – papai havia sofrido uma parada cardíaca e não estava bem. Fiquei aguardando. Após algum tempo, a minha mãe voltou, olhou-me com os olhos cheios de lágrimas. Plano geral. Em silêncio nos abraçamos e, por alguns minutos, assim ficamos, choramos, sofremos juntas. O meu pai nos deixou quando eu tinha nove anos e minha irmã, sete meses. A personagem morte, por vezes muito severa, apresentou-se muito cedo para mim, levando consigo alguém que eu amava demais. Fui até o seu quarto, em contra-plano, em cima da cômoda estava a camisa que ele iria usar naquele dia. No chão, perto da cama, estavam os seus chinelos de pano com as marcas de seus calcanhares... Ele já estava comprometido com as suas responsabilidades diárias, porém a personagem que o tirou de cena não estava preocupada com os compromissos da sua vítima. A objetiva filma em plano geral. Depois do enterro, numa tarde ventosa do mês de agosto, subi na árvore e lá permaneci, por horas. Perdi a noção do tempo, não conseguia entender o que havia acontecido, o vento jogava meus cabelos contra meu rosto, as minhas

mãozinhas estavam geladas. Passados alguns dias, eu ainda o esperava, ouvia o motor do carro e o portão abrindo. Numa manhã, fria e com muito vento, fui mais uma vez olhar pela janela, na esperança de que tudo aquilo, na verdade, não passasse de um sonho mau. A câmera vai me seguindo... Passei pelo corredor e entrei no quarto, que outrora também havia sido dele. O som da ventania rompia o silêncio estarrecedor que pairava no ar. Ali, em pé, por instantes, senti frio. Câmera subjetiva... Inclinei o rosto, visualizei os meus pezinhos, descalços, gelados sobre o chão, levantei a cabeça novamente, ele não estava no portão. Ele nunca mais passou por ali. Muitos anos se passaram para que entendesse isso. Descobri que a saudade é dor física. Aprendi a conviver com ela, e descobri, também, que podia mantê-lo vivo somente na minha memória.

X

A adolescência

Essa sequência não possui mais o tom alegre da infância. As imagens ficaram um pouco turvas. Com um dos personagens principais retirados desse filme, esse trecho da história ficou um pouco conturbado. Com o passar do tempo descobrimos que muitos dos atores que contracenavam conosco tinham se afastado, penso que passaram a ter medo de que precisássemos deles, percebemos, eu e a minha mãe, que estávamos sós. Posso afirmar que essas cenas não foram fáceis de serem gravadas. A câmera, durante esse percurso da história, passou a filmar somente em plano geral, pois nos sentíamos muito pequenas diante da vida, todavia, havia muito ainda a ser filmado.

XI

Momentos

As filmagens não pararam, o diretor foi gravando, unindo os pedaços da longa película, editando essa história. Então, a câmera vai até o ginásio, e lá estão muitos estudantes, todos de beca. Graduei-me em Letras – lecionar é minha vocação. Em seguida, a

objetiva vai até a minha casa, onde moro com o meu marido e companheiro, aquele que divide comigo os meus bons e maus momentos e que, com paciência, soube entender a falta de atenção, durante esses dois anos, por motivo dos meus estudos. Agora saio da minha casa, a câmera me segue pela rua, o sol está quente e eu estou dando passos rápidos, viro uma esquina, ando mais duas quadras e chego a uma casa branca, com portão marrom. Abro uma porta e, sentada em uma cadeira, na mesa da cozinha, segurando uma cuia de chimarrão, está ela, que se levanta e vem sorrindo em minha direção, abraça-me, depois coloca a sua mão sobre a minha. Câmera subjetiva... Abaixo o meu rosto e vejo que a pele já não está mais tão lisa quanto antes, percebo algumas manchinhas, marcas do tempo, a mesma mão que me guiou em muitos momentos de minha vida. Sento-me e, enquanto minha mãe prepara o meu doce preferido, começo a me lembrar dos primeiros momentos em que tive contato com o meu orientador e com a disciplina que ele ministrava. Nas primeiras discussões sobre a linguagem cinematográfica, nas suas aulas, fiquei perdida. Aquele assunto era diferente de tudo o que eu havia estudado até aquele momento. Eu me sentia um peixe fora d'água, exatamente assim. Com o passar do tempo, fui entendendo melhor e admirando, cada vez mais, a linguagem do cinema. As minhas primeiras pesquisas sobre esse tema foram um desastre. Eu ficava envergonhada. Então o meu orientador foi me ensinando que a aprendizagem só poderia ser construída dessa forma e que sempre estaremos aprendendo. Nesse momento ouço uma voz me chamando... O meu pensamento está distante... Ela me chama novamente e, na terceira vez que pronuncia o meu nome, eu levanto os olhos, volto a minha atenção para as suas palavras e, assim, a câmera faz um *zoom-out* e vai se distanciando, enquanto eu e a minha mãe ficamos conversando.

FADE IN: A ABERTURA DOS SELOS

Vivemos uma relação paradoxal com a morte. Por um lado, não a queremos perto de nós, menos ainda daqueles a quem amamos; por outro, ela está estampada nos jornais, na televisão, e quantas vezes não paramos o que estamos fazendo para ver, na TV ou no jornal escrito, alguém morto pela violência, acidentes, tragédias aéreas, doença, enfim, ao mesmo tempo em que a rechaçamos de nossa vida, a aproximamos de nós pelas mortes dos outros:

[...] o que se esconde é a morte como um fenômeno a ser enfrentado pelo próprio eu, mas não as representações da morte dos outros. Muito pelo contrário, encontramos na TV e nos meios de comunicação em geral todo tipo de mensagens que atravessam nossa vida cotidiana, trazendo-nos abundantes representações da morte. Permanentemente estamos “vendo” e “escutando” à morte [...]. (LEIS, 2003, p.346).

De acordo com o autor, existem, grosso modo, três maneiras de se enfrentar a morte. Há religiões que veem a morte como uma passagem à outra vida. Também há a possibilidade de se encarar a morte, fitá-la diretamente nos olhos, assumir nossa finitude¹ como um dado fundamental da existência humana. Ou, enfim, podemos simplesmente excluí-la, evitar todo pensamento a seu respeito, numa tentativa de buscar a imortalidade – em outras palavras, os outros morrem, mas eu não. Berger (1986), ao discorrer sobre o modo como se enfrenta a morte, busca no *Man*, de Heidegger, a explicação para essa questão. Esse *Man* consiste num indivíduo representado por todos, tornando-se ninguém, assume uma identidade social generalizada, mas não toma para si uma identidade específica. Isso acontece como uma forma de fuga. Em relação à morte, para o mesmo autor, quem morre é um ser único, sozinho, porém a sociedade classifica aquela morte em categorias generalizadas porque, dessa forma, parece amenizar um pouco o horror daquele momento. Em suas palavras:

¹ “O ser humano é um ser-para-a-morte”, definiu Heidegger (1951 apud LEIS, 2003).

[...] um homem morre e dizemos: – Bem, todos nós temos de partir um dia. – Este todos nós representa uma versão exata do *Man* –. Trata-se de todo mundo, e por isso, de ninguém, e, ao nos colocarmos sob sua generalidade, ocultamos a nós mesmos o fato inevitável de que também morreremos, solitariamente.[...] Sob o aspecto do *Man*, vimos a sociedade como uma defesa contra o horror. (BERGER, 1986, p.163).

Nos sistemas sociais mais antigos, os vivos enterravam os seus mortos nas suas igrejas ou em cemitérios no meio das cidades – “vivos e mortos coabitavam” (REIS, 1991, p. 73). Nessas sociedades não havia divisão entre a morte e a vida. Naquele tempo, os vivos tinham mais medo dos mortos do que da própria morte e, por esse motivo, cuidavam muito bem deles, principalmente dos ritos funerários. Os místicos, como descrevem Chevalier e Gheerbrant (1999), perceberam que, no ser humano, em geral, em todos os níveis de existência, coexistem a vida e a morte, quer dizer, uma tensão entre duas forças opostas. Os cemitérios eram utilizados, mesmo de encontro aos preceitos da igreja, como um espaço de atividades do dia a dia da comunidade, mais ou menos como um salão comunitário ou um clube nos dias de hoje: “[os cemitérios] freqüentemente serviam como local para pastagem de animais, feiras, bailes, jogos, atalhos, depósito de lixo, sanitário público, namoros clandestinos e morada de mendigos” (REIS, 1991, p. 73).

Foi em meados do século XVII que os homens passaram a modificar o seu comportamento diante da morte. A medicina passou a conscientizar as pessoas de que a convivência direta com moribundos e mortos era extremamente prejudicial à saúde geral da comunidade. Passou-se, então, a realizar campanhas afirmando a necessidade de isolar os cemitérios, construindo-os fora da cidade e extinguiu-se a prática de executar enterros nas igrejas. Formaram-se alguns focos de resistência, que não foram significativos e, a partir desse momento, passou a existir uma separação entre os vivos e os mortos.

Enfim, as produções culturais suscitadas pela morte, como seus ritos e funerais, registradas em trabalhos e pesquisas de vários autores, nos revelam que há uma estreita relação entre o mundo dos vivos e dos mortos. Os cultos funerários de toda a história

demonstram as várias facetas da morte. Momentos de aflição, conversão², espetáculo (nos antigos cortejos fúnebres), divisão de classes sociais³, momentos de solidão.

Desse modo, esse tema espreita o imaginário humano, por vezes, rondando os nossos pensamentos, se não assombrando, pelo menos inquietando, e, assim, aparece em forma de imagens que agem tanto na memória coletiva, como na individual. Laplantine e Trindade (1941) defendem a ideia de que a imagem que temos ao ver um objeto não consiste no próprio objeto, e sim num dos lados do que temos conhecimento do seu exterior. Logo, as imagens não consistem em algo concreto, pois são oriundas da nossa ação de pensar. As significações ficam armazenadas no inconsciente humano, sendo que o homem revela tais significações por meio das formas nas quais essas imagens se expressam. Para os autores, as imagens dizem respeito a manifestações do sagrado, como também são produtoras e produto do imaginário. Este não significa a negação total da realidade, contudo se apoia nela com o intuito de deslocá-la para, a partir disso, criar novas relações no aparente real.

Nascer e morrer são certezas incontestáveis do ser humano – nascer e morrer é universal e comum a todas as culturas. Esta constatação nos conduz a reflexões e, quase sempre, nos deixa perplexos e incomodados. Quando a morte aparece, não há distinção de raça, de sexo ou de poder aquisitivo, pois ela iguala a todos. A crença num *além* se tornou um mistério, uma dúvida, que está sempre presente na memória humana, remetendo-nos ao imaginário. A memória contribui, não obstante, para a construção das imagens sobre esse tema nas produções artísticas. São reminiscências do passado agindo nas memórias do presente.

² Conforme Reis (1991), aqueles que podiam se preparar para a morte, por motivo de doença, procuravam atitudes de redenção. Há registros, em cartórios, de donos de fazenda que libertavam escravos ao descobrirem que iriam morrer, como também algumas pessoas faziam doações em dinheiro, acertavam suas dívidas e até mesmo se reconciliavam com amigos e parentes antes de seu passamento.

³ “O funeral vitoriano representou o julgamento que a sociedade fazia de seus mortos, significava uma celebração de sua posição econômica, seu prestígio social, ou sua projeção política; ou significava uma representação da insignificância do morto” (REIS, 1991, p. 80).

É de outrora o interesse pelo estudo da memória, *a priori*, ligada ao estudo da Arte da Retórica. Para Aristóteles, ela pertence ao passado. Túllius, Cícero, Quintiliano, entre outros, como escreve Yates (2007), já discorriam sobre a memória natural e artificial, afirmando que a última suscitou muitas obras de arte. Túllius apontou que o processo da reminiscência surge pelas rememorações de lugares onde algo foi pronunciado, pensado ou feito, afirmando, assim, que a memória depende da imaginação de uma disposição sequencial de lugares, nos quais as imagens devem estar dispostas em uma ordem cronológica. Yates (2007) diz, ainda, que faz parte da fraqueza humana conseguir lembrar somente das coisas visíveis. Então, para lembrar das “coisas sutis e espirituais”, ela recomenda seguir as orientações de Túllius, que consiste em ligar essas “coisas” a imagens, ou seja, as produções artísticas para a memorização das virtudes e dos vícios. Muitos desses autores propunham que, se temas religiosos estivessem presentes nas artes, as pessoas memorizariam o que é certo ou não. Romberch, que possuía uma concepção de memória predominantemente didática e teológica, sugeriu usar os símbolos do Zodíaco, por eles oferecerem uma sucessão ordenada de lugares fáceis de memorizar, pois “[...] pode se supor que a ordem das constelações, enquanto sistema de lugares de memória, deveria ser utilizada por pregadores para lembrar a ordem de seus sermões sobre virtudes e vícios no Paraíso e Inferno” (YATES, 2007, p. 154).

Agostinho (2001) assegura que na memória estão os conhecimentos, tudo o que a pessoa aprendeu e não esqueceu, e que tais aprendizados ficam ocultos num lugar muito íntimo.

As noções de literatura, de dialética, as diferentes espécies de questões e todos os conhecimentos que tenho a este respeito existem também na minha memória, mas de tal modo que, se não tivessem a imagem, deixaria fora o objeto. Neste caso sucederia como à voz que ressoa e logo passa, deixando nos ouvidos a impressão de um rasto que no-la faz recordar, como se continuasse a ressoar quando na realidade já não ressoa. [...] Finalmente como acontece a qualquer objeto que o corpo sente pelo tato e que a memória imagina, mesmo quando afastado de nós. (AGOSTINHO, 2001, p. 227).

Para o autor, as realidades não penetram a memória, pois somente as suas imagens é que são coletadas rapidamente e organizadas em células, das quais podem ser retiradas pela lembrança. Os entendimentos não são alcançados pela porta da carne, mas pelo espírito, que, pela vivência das emoções, sente-as e entrega-as à memória, ou a própria memória as arquivou sem que ninguém as oferecesse a ela.

Na atualidade, os autores defendem a ideia de que o que está em nossa memória atual é dependente do que vivemos anteriormente, ou seja, o presente se faz pelo passado. Ao olharmos para uma pintura, o que vemos é a sua tradução, nos termos da nossa experiência, pois conseguimos ver somente aquilo que, em alguma forma, já tínhamos visto antes. “Só podemos ver coisas para as quais já possuímos imagens identificáveis” (MANGUEL, 2001, p. 27). Assim, a nossa memória individual se constitui a partir do que vimos, experimentamos, já sentimos, enfim, se forma concomitantemente ao nosso viver, e, desta forma, então, compõe não só a nossa história, como também a nós mesmos, pois são nossas memórias, cada momento e experiências vividas, o que também nos define como sujeitos.

A lembrança recoloca a esperança na capacidade de recuperar alguma coisa que se possuía, um tempo que se esqueceu. Nesse sentido, a memória precede cronologicamente a lembrança e pertence à mesma parte da alma a que pertence a imaginação. Ela passa a ser uma coleção ou recolhimento de imagens com o acréscimo de uma referência temporal. Nesse sentido, a reminiscência não é algo passivo, mas sempre uma tentativa de recuperação de um conhecimento ou sensação já existente anteriormente. (TEDESCO, 2004, p.36).

Para o mesmo autor, a memória coletiva reafirma sua força por meio da narração, pois, para que um fato permaneça na recordação, se faz necessário que cada geração o transmita para as gerações futuras. Logo, novas vidas serão inseridas nas tradições comuns. “Sentir e contar histórias em comum significa dar possibilidade de criação e fortalecimento comunitário” (TEDESCO, 2004, p. 36). O ato narrativo, tendo em vista a possibilidade de

elaboração e de apropriação, edifica uma consciência de identidade coletiva do grupo, contribui para que o grupo se conheça e ajude na organização das suas relações internas.

Voltando ao tema desta pesquisa, e com base no exposto até aqui, infere-se que as imagens da morte podem ser construídas na nossa memória pela morte dos outros, pelas manifestações artísticas que circundam esse tema, entre outros. Yates (2007) dispõe que a memória e a imaginação ocupam o mesmo lugar da alma, sendo que a primeira consiste num conjunto de imagens mentais que emerge de impressões sensoriais. Isso deixa entrever que a arte nos carrega ao mundo da imaginação, e, desta forma, nos alcança a alma. Assim torna-se também responsável por formar, na nossa memória, as imagens sobre o tema em discussão nesse escrito, que, se não incomoda, pelo menos inquieta a nossa sociedade dita ocidental.

Costa (2003), ao questionar sobre o que há depois da morte e o que já pensamos a respeito disso, observa que a Idade Média teve os seus pensamentos voltados intensamente para esse campo subjetivo, e, ao citar Áries e Patlagean, afirma que ela “criou imagens que forjaram nossa cultura ocidental e muitos de nossos conceitos, [...] essa geografia do além delimitou nosso imaginário, circunscreveu nossas atitudes, ocupou nossos sonhos e pesadelos [...]” (COSTA, 2003). O autor propõe que as atitudes populares religiosas estão arraigadas às preocupações com o destino das almas, pois a crença, ou descrença, em uma vida após a morte pode suscitar modificações no comportamento humano, ou seja, “[...] quando não se acredita numa outra vida há um determinado tipo de atitude diante das situações do cotidiano; quando se acredita também [...]” (COSTA, 2003). Se as imagens da morte, que atuam em nosso imaginário, podem ser uma herança da cultura da Idade Média, então estudar a obra *O Sétimo Selo* poderá nos fazer entender um pouco melhor como as imagens sobre este tema se formaram na nossa memória atual, visto que esse filme se atém exatamente a esse momento da história. Trata-se do passado que oferece símbolos e significações atuantes no nosso

presente. Daí a importância da escolha desta narrativa fílmica, pois delinea a sociedade contemporânea, marcada pelos rastros deixados por uma história cultural ocidental.

Seguindo esses matizes, vale salientar as intertextualidades presentes nas produções artísticas, pensando-se que inexistem obras que não carreguem consigo uma gama de outros textos. Bakhtin (2000), ao propor que a língua se constitui a partir de um processo dialógico, afirma que os enunciados sempre estão envoltos por ecos e lembranças de outros enunciados, isto é, nossa fala é impregnada pela fala dos outros, o que possibilita pensar que, nas produções artísticas, enquanto formas de linguagem, também ocorre essa ação dialógica. Os textos conversam entre si, um chama pelo outro, entrecruzando-se em diferentes formas de linguagem: “[...] a expressividade do nosso enunciado é determinada não só pelo teor do objeto do nosso enunciado, mas também pelos enunciados do outro sobre o mesmo tema, aos quais respondemos, com os quais polemizamos” (BAKHTIN, 2000, p. 317). Isso pode significar que essa expressividade se manifesta mais pela relação do autor com os enunciados alheios do que pela própria relação com o objeto do enunciado. O objeto do discurso, então, seja qual for, não o é pela primeira vez... tampouco o seu locutor é o primeiro a pronunciá-lo. Na verdade, esse objeto já foi mencionado, questionado ou discutido, e até julgado e esclarecido, de várias maneiras. Esse é o lugar onde se transpõem, onde se encontram ou onde se desunem diferentes pontos de vista: “O locutor não é um Adão, e por isso o objeto de seu discurso se torna, inevitavelmente, o ponto onde se encontram as opiniões de interlocutores imediatos” (BAKHTIN, 2000, p. 319).

Nessa perspectiva, a opção pela linguagem cinematográfica ocorreu considerando-se que esta possui elementos variados, que podem enriquecer a sua análise. “O cinema, num sentido amplo, tem desfrutado do privilégio de se valer de diversas formas visuais, narrativas, culturais, estéticas e científicas, como nenhuma outra forma de expressão” (SILVA, 2004, p. 113). A decisão pelo estudo da produção *O Sétimo Selo* também decorreu do fato de o tema

“morte” se fazer onipresente nessa película e em razão de o escritor e diretor Ingmar Bergman nos oferecer um material expressivo, entrelaçado por diálogos com outras formas de textos e com significativa força simbólica no que tange ao tema “morte”.

Destarte, a sociedade contemporânea é, sobretudo, visual. As imagens nos informam, assim como as histórias. Aristóteles, citado por Manguel (2001), propôs que elas circundam toda a esfera do pensamento. É por meio das imagens que o espectador é chamado a usufruir os significados visuais compostos em uma trama. Por conseguinte, “[...] a imagem tem, portanto, seus próprios códigos de interação com o espectador, diversos daqueles que a palavra escrita estabelece com o leitor” (PELLEGRINI, 2003, p. 16).

Essa forma de narrativa, construída por imagens e sons e que nos é contada pelas telas da TV ou do cinema, pode nos remeter a outros mundos. Em poucos instantes, estamos em meio a guerras medievais, em lugares que nem existem mais, ou em lugares do nosso cotidiano, porém a nós mostrado por outros olhos. Somos levados a um mundo no qual a própria morte conversa conosco. Estamos na frente da tela, mas também participando daquela história, rindo com o mocinho, chorando com a donzela largada no altar, correndo com o larápio, e até saltando de um prédio altíssimo. Em outras palavras, “[...] *nós estamos no filme*, a linguagem fílmica revelou novas dimensões, que estavam escondidas até em então, como a alma dos objetos, o ritmo das multidões, a linguagem secreta das coisas” (XAVIER, 1983, p. 84). Ainda: “[...] o abismo no qual o herói despenca, se abre aos nossos pés e as alturas que ele deve escalar se estendem para os céus diante de nossos rostos” (XAVIER, 1983, p. 97).

O cinema, como manifestação artística, representa, simbolicamente, ações sociais, pensando-se que ele está entrelaçado ao imaginário presente na memória coletiva. A obra de arte, de acordo com Almeida (1999), é reflexo e espelho ao mesmo tempo e pode trazer as tensões, os desejos, os mitos e as alegorias materializados em formas plásticas e literárias, sendo que a representação desses símbolos se torna atuante na memória contemporânea.

Mediante isso, este escrito tem por finalidade refletir sobre o tema “morte” e de que forma ele se entrecruza em diferentes produções artísticas, tomando-se como condutor das reflexões o filme *O Sétimo Selo*⁴, autoria e produção do cineasta sueco Ingmar Bergman. Pretende-se, também, pensar as intertextualidades presentes no referido filme em relação à pintura e à literatura. Pellegrini (2003) afirma que diferentes linguagens artísticas travam entre si um diálogo constante. Essa autora comprova essa ideia no livro *Literatura, Cinema e Televisão*, citando o exemplo do sistema cubista das múltiplas perspectivas no cinema.

No primeiro capítulo, *Intersecções: Os Selos da Morte em Imagens e Sons*, haverá um estudo das representações da morte, seguido de explicitação teórica sobre esse tema no filme *O Sétimo Selo* e de descrições de reações e crenças diante da cessação da vida que desvelam as marcas deixadas pelo cristianismo. Trata-se da contemporaneidade engastada pela cultura cristã, ou seja, o término da vida suscitando um imaginário ainda marcado por séculos de domínio da cultura ocidental. Nesse capítulo discute-se como a cultura, a imagem e a memória são materializadas na composição de Bergman, a fim de perceber algumas possíveis significações apontadas em relação à morte e como elas são construídas por meio de imagens e textos. A morte, de acordo com abordagens mais recentes, permeia a esfera do obscuro e do silêncio. Na modernidade, este tema vem sendo “calado” ou, velado. *O Sétimo Selo* vem trazê-la como uma alegoria da luta interior do ser humano contra ela mesma, e como um fenômeno a ser enfrentado pelo próprio “eu”. Nesse capítulo, então, busca-se perceber os

⁴ Sinopse: Esta história retrata a época medieval, durante o trinômio guerra, fome e peste. Dois cavaleiros, Antonius e Jons, voltam das cruzadas seguindo para suas cidades de origem. No caminho, a morte vem buscar Antonius, que a desafia para um jogo de xadrez com o intuito de prolongar um pouco mais a sua vida a fim de tentar adquirir maiores conhecimentos sobre a existência humana. Faz questionamentos sobre o porquê e para que existimos. A viagem prossegue e Antonius conhece um casal de atores, com o pequeno filho Mikael, resolve oferecer salvo-conduto aos saltimbancos para atravessarem a floresta que antecede a cidade mais próxima. No trajeto conhecem mais algumas pessoas que prosseguem com eles, o ferreiro e sua esposa e uma moça salva por Jons. A morte aparece esporadicamente para dar continuidade à partida de xadrez proposta pelo cavaleiro. O cavaleiro perde e, no final, somente o casal de saltimbancos sobrevive. Os demais são arrebatados pela severa morte e levados por ela na cena mais impressionante do filme. No decorrer da narrativa, muitos temas polêmicos vão emergindo, como o medo da morte, questionamentos sobre a religião e a existência humana.

diálogos entre distintas formas de linguagem, ou seja, como a morte é representada nas narrações bíblicas, mais especificamente no texto do Apocalipse, no Tarô e na música medieval de Carmina Burana.

No segundo capítulo, *As passagens se cruzam: Pintura e cinema*, intenta-se analisar as correlações das representações da morte, entre pinturas de Peter Brueghel, Hieronymus Bosch, Giotto, Hans Baldung, Hans Holbein, *A Dança da Morte* (de um autor desconhecido) e as imagens do filme em questão, na busca por identificar aspectos relevantes do diálogo entre cinema e pintura, perceber os lugares em que se entrecruza o tema “morte” nas referidas obras artísticas. Muitos autores, ao escrever sobre pintura, têm voltado as suas atenções para a interpretação da arte. “A imagem de uma obra”, escreve Manguel, “existe em algum local entre percepções” (MANGUEL, 2001, p. 29). Dito de outra forma, entre a percepção do pintor que a imaginou e do que a pintou; entre aquela nomeada por nós e a nomeada pelos contemporâneos do pintor, enfim, para o mesmo autor, a tentativa de leitura de uma pintura pode nos levar a um precipício de incompreensão ou a um mundo de ninguém, composto por múltiplas interpretações. A discussão proposta nesse momento apontará, também, um outro olhar para a obra, que é o de buscar nela seus pontos de interlocução com outras formas de linguagem, pois “[...] a literatura, o cinema e a televisão são sistemas (ou subsistemas) integrantes do sistema cultural mais amplo, estabelecendo diversas relações com outras artes e memória” (SILVA, 2007, p. 2).

No terceiro capítulo, *Contrastes e semelhanças sobre intertextualidade literária, fílmica e artística*, busca-se perceber as ligações que o tema “morte” tece entre o filme *O Sétimo Selo* e a poesia de Paul Selan. Procura-se pensar o poema como uma forma estética que nos conduz a caminhos nunca antes percorridos, pois cada pessoa construirá as suas imagens de acordo com a sua memória individual. Parafraseando Bachelard (2001), o poema é, essencialmente, uma aspiração a imagens novas. Ele também compara um belo poema ao

ópio ou ao álcool, que leva a uma indução dinâmica. Laplantine e Trindade (1941) explicam esta questão pela psicanálise freudiana, afirmando que ela concebe o imaginário e os símbolos fundamentados nos significados contidos na história coletiva e individual. Para esses autores, os símbolos possuem sentidos afetivos. Assim, nesse capítulo, pretende-se rastrear os pontos de encontro do tema “morte” entre a linguagem literária e a fílmica, pelos símbolos e pelas significações que esses textos fazem emergir da memória individual e/ou coletiva.

Em suma, esta pesquisa terá como foco a procura por perceber as inter-relações do tema, já mencionado, no cinema, na pintura e na literatura.

SEQUÊNCIA I: OS SELOS DA MORTE EM IMAGENS E SONS - INTERSECÇÕES

Há uma lenda, muito antiga, na qual um rei, cujo nome era Schahriar, pela infidelidade da sua mulher, mandou matá-la e resolveu passar cada noite com uma esposa diferente, que mandava degolar na manhã seguinte. Recebeu, então, por esposa, uma moça muito bela, a Sherazade. Ela, em suas núpcias, iniciou um conto que despertou o interesse do rei em ouvir-lhe a continuação na noite seguinte. Sherazade, por artificiosa ligação dos seus contos, conseguiu encantar o monarca por mil e uma noites e foi poupada da morte. A arte de contar histórias é, então, muito antiga, vem resistindo ao tempo, reconstitui e, em certa medida, até perpetua acontecimentos, fazendo parte do nosso cotidiano. No decorrer do tempo, esse contar e ouvir histórias foi assumindo novas formas. A narrativa oral abriu espaço também para a visual e, na verdade, a sociedade moderna é uma sociedade visual. Assim, as narrativas foram remodeladas e hoje temos uma nova cultura oral, mais abrangente, “Alargando o mundo dos objetos dos quais tomamos conhecimento, tanto no sentido visual como no auditivo, o cinema acarretou, em consequência, um aprofundamento da percepção” (BENJAMIM, 1995, p. 22).

A cinematografia nos trouxe concomitantemente o som e a imagem, e cada filme rememora o passado, materializa-se por meio de símbolos, produz sentidos e cabe aos leitores, desta nova forma de narrar, buscar tais significações, pois deve-se primar pela “[...] tentativa de ver no cinema um sistema simbólico de produção/reprodução de significações acerca do mundo” (ALMEIDA, 2001, p. 28). Para Martin (2007), algumas vezes o significado de algumas imagens ou da montagem escapa do espectador. É necessário, portanto, aprender a ler um filme, conseguir decifrar os sentidos das imagens da mesma maneira que se decifra o das palavras. É preciso, enfim, entender as sutilezas da linguagem cinematográfica. O cinema é, então, pensado como arte da memória, que produz, reproduz e rememora imagens e formas da representação do real. Nesse ínterim, são memórias que

vinculam presente e passado; que se entrecruzam: as do autor, as de outras manifestações artísticas, as do leitor. Tendo em vista que,

[...] os estudos de memória, especificamente, estão auxiliando tanto as análises acerca do vivido presente/cotidiano quanto de fatos e tempos passados; estão se apresentando, em sua maior parte, como uma forma de fazer o tempo passado se presentificar analítica e oralmente; de construção e reconstrução social de vividos; de entender formas e representações simbólicas históricas e educacionais; de entender tempos e espaços que necessitam de valores e significados culturais nem sempre em harmonia entre vividos e concebidos, expressos nas condições de existências passadas, atuais e projetivas. (TEDESCO, 2004, p. 29).

Na tela, constituem-se, significativamente, personagens e lugares da memória. Almeida (1999) articula que o cinema se faz pelo passado, pelo presente e pelo futuro. O passado consiste na narração, em que o tempo real da filmagem não é o mesmo da projeção. A película, por meio do movimento, confere alma aos seres e lugares que já deixaram de existir. Enquanto isso, o presente se opera pelo espectador, por sua história e por sua vida. E, enfim, o último, o futuro, surge, ao fim do filme, na alma do espectador, que está repleta de novas imagens agentes para recordar, levando consigo um conjunto abstrato de valores, sonhos e ideologias para rememorar, ou seja, a reminiscência como algo natural e imutável. Para o autor,

Os filmes mais populares, de grande sucesso comercial, por utilizarem sempre o mesmo esquema dramático e formato narrativo, são os que fazem mais perfeitamente o ciclo lembrança/reminiscência/recordação/lembrança... Educação social e emocional de valores conservadores reiterados pela sempre mesma estrutura fílmica. Através das IMAGENS AGENTES morais constroem o espectador e reforçam seu gosto, suas atitudes, sua alma política... (ALMEIDA, 1999, p. 63).

A montagem compõe o fundamento mais específico da linguagem fílmica, tendo em vista que expressa a “[...] organização dos planos de um filme em certas condições de ordem e de duração” (MARTIN, 2007, p. 132). O autor distingue montagem narrativa e montagem expressiva. A primeira faz a união dos planos, numa sequência lógica ou cronológica, com intuito de contar uma história, planos que têm individualmente um conteúdo fático, contribuindo, deste modo, para que a ação se desenvolva do ponto de vista psicológico: o

entendimento do drama pelo espectador; e, do dramático: o seguimento dos elementos da ação, de acordo com uma relação de causalidade. A segunda se baseia em justaposições de planos com objetivo de lançar um efeito direto e preciso pelo embate de duas imagens, isto é, procura exprimir por si mesma uma ideia ou um sentimento. Quando um filme tem objetivo expressivo, e não somente descritivo, uma função importantíssima da montagem consiste em confrontar elementos distintos da massa do real e fazer brotar um sentido novo desse cotejo. Pudovkin (apud MARTIN, 2007) expõe que “[...] fotografar sob um único ângulo qualquer gesto ou paisagem, tal como poderia registrá-los um simples observador, é utilizar o cinema para criar uma imagem puramente técnica, pois não devemos nos contentar em observar passivamente a realidade (Op. cit., p.145). Apenas olhar não é o suficiente. É necessário examinar; ver, mas também inventar; aprender e, também, compreender. Isso é possibilitado pelos procedimentos de montagem. Deste modo, “A montagem representa um novo método, descoberto e cultivado pela sétima arte, para precisar e evidenciar todos os vínculos, exteriores ou interiores, que existem na realidade dos diferentes acontecimentos” (MARTIM, 2007, p. 145).

Como em qualquer texto narrativo, no cinema as montagens irão ordenar o discurso cinematográfico, que foi, a princípio, produzido fragmentariamente. Assim Almeida (2001), ao dizer que a montagem de um filme consiste em uma operação semântica, explicita que essa montagem poderá ocorrer de diversas formas: por analogia, utilizando cenas que vão se entrelaçando devido à semelhança de conteúdo, o que compõe um todo harmônico nas seqüências; por sincronismo, quase sempre presente em filmes que retratam a vida contemporânea, passando cenas e seqüências associadas, numa série dinâmica; por paralelismo, mostrando ações que transcorrem em locais diferentes, um discurso de alternância e que recorre à memória descritiva do telespectador e tem como recurso introduzir histórias diferentes; e por antítese, cujas cenas e seqüências são realizadas por contraposição –

montagem essa utilizada, principalmente, em filmes históricos, com conflitos de ações e de ideias e que possuem forte conotação moral. Esta última forma de montagem está presente, de maneira significativa, em *O Sétimo Selo*, pois é filme montado por contraposições: Deus e o Diabo, a crença religiosa de menino e um rude racionalismo de adulto, vida e a morte. Um filme pode aplicar mais de uma forma durante sua montagem e estes “[...] são recursos também da linguagem, na fala e na escrita, e compõem o universo comum das narrativas na sociedade” (ALMEIDA 2001, p. 49).

Pensando-se em um dos aspectos da montagem, um filme pode ter movimentos rápidos, isto é, cenas passadas de forma mais brusca, com muito som e tumulto. Pode, ao contrário, exibir menor velocidade no andamento das cenas, ser mais silencioso. O primeiro, de acordo com Almeida (2001), é feito para satisfazer a sociedade moderna e capitalista. Grandes produções, que lotam enormes salas de cinema, muita ação e pouca reflexão, muito lucro e pouco conteúdo, histórias que logo “passam da moda” e que precisam ser substituídas por outras para, assim, obter novos lucros. Cenas rápidas, como o consumismo que o capitalismo gera. Nas palavras de Berman:

[...] tudo que é sólido – das roupas sobre nossos corpos aos teares e fábricas que as tecem, aos homens e mulheres que operam as máquinas, às casas e aos bairros onde vivem os trabalhadores, às firmas e corporações que os exploram, às vilas e cidades, regiões inteiras e até mesmo as nações que as envolvem – tudo isso é feito para ser desfeito amanhã, despedaçado ou esfarrapado, pulverizado ou dissolvido, a fim de que se possa ser reciclado ou substituído na semana seguinte e todo o processo possa seguir adiante, sempre adiante, talvez para sempre, sob formas cada vez mais lucrativas. (BERMAN, 1986, p. 97).

Nessa forma de fazer cinema, segundo Almeida (2001), encontram-se aqueles cuja leitura é extremamente enfraquecida. Temos, nesse caso, o cinema para grandes massas. Nele, as pessoas não concebem a leitura, escrita e cinema como arte. Seguem, apenas, ideias que a sociedade oferece sob muitos aspectos: ambição, competição gratificada pela destruição do

outro, cálculo, relações de interesses, desejo de poder, controle, entre outros. Enredos que são facilmente encontrados na produção massificada.

Por outro lado, em números bem menores, como a obra em discussão, são produzidos filmes que não são assimilados pelas grandes massas, ou seja, menos ação, sequências mais lentas, menos apelos e uma linguagem mais sutil. De acordo com Adorno (1980), as obras de arte possuem grande valor por permitirem falar aquilo que é camuflado pela ideologia. Dessa forma, “[...] seu próprio êxito, quer elas o ambicionem ou não, passa além da falsa consciência” (ADORNO, 1980, p.195). As memórias que *O Sétimo Selo* suscita, ao serem entrecruzadas com outras formas narrativas, podem revelar uma cultura estilhaçada pela cultura ocidental cristã. Não é um filme para as grandes massas, tampouco uma grande produção. Consiste apenas numa produção riquíssima em detalhes, produzida sem tantos aparatos tecnológicos como existem atualmente, e que possibilita uma leitura reflexiva, sendo que “[...] o cinema e a televisão não são feitos só do que objetivamente vemos estampado nas telas, mas também do que ficou disperso no mundo não representado” (COUTINHO, 2001, p. 113). Sumariamente, a arte carrega dentro de si alegorias a serem analisadas, considerando a alegoria como uma forma de interpretação, uma leitura que permite atingir um sentido mais profundo. É ir além das imagens e das palavras, ou seja, “[...] o sentido literal não é o sentido verdadeiro. Deve-se aprender uma outra leitura que busque sob palavras do discurso seu verdadeiro pensamento” (GAGNEBIN, 1994, p. 38). Para a mesma autora, é a interpretação alegórica que torna clara a ligação entre a historicidade e a significação, tornando-a uma maneira privilegiada de conhecimento.

Em relação aos personagens, eles necessitam ser moldados pelo diretor do filme. É ele quem coordena seus movimentos; como devem seguir suas falas, os gestos, os olhares, enfim, tudo é orientado, visto e revisado pelo diretor. Com isso é possível inferir que ele seja o “coração” da arte cinematográfica. A objetiva registra pelos olhos do diretor, sendo cada

característica dos personagens minuciosamente construída por essa direção. O entendimento é o de que “Um personagem é uma criação artística, em literatura, em cinema, complexa como um ser humano [...] Num personagem, um pequeno detalhe de expressão facial pode significar muitas coisas, detalhe que a câmera vai captar no todo do seu corpo” (ALMEIDA, 2001, p. 86).

Personagens têm os gestos criteriosamente definidos, os olhares, as vestimentas, as caricaturas, como a da morte e a dos saltimbancos, tudo definido num conjunto harmonioso, detalhadamente construído. A maquiagem impressiona e, muitas vezes, os atores aparecem machucados, desprovidos de qualquer regra de higiene atual, o que dá mais realismo ao filme. A figura da morte, mesmo se tratando de um personagem totalmente fictício, é montada conforme a sua significação sugere em outras manifestações artísticas, isto é, com o olhar misterioso, um ar sombrio, com uma capa preta, um jeito de falar vagaroso e sempre à espreita de alguém. Foi escolhida a figura humana para representá-la nesta película. O diretor sueco afirmava que pensou na morte como um homem vestido de preto e com maquiagem branca, como a de um palhaço, talvez para tentar amenizar um pouco a imagem aterrorizante que a ideia da morte, por vezes, provoca. São imagens construídas a partir da conexão com outras imagens, todavia é construção elaborada sob o olhar do autor, responsável por paráfrases, por encontros e desencontros, por citações literais ou não, enfim, por textos que absorvem outros textos, imagens que se fazem na nossa memória pela interação com outras formas de representação.

A imagem institui a base da linguagem cinematográfica, podendo-se nela pensar como sendo a matéria-prima do filme. A gênese da imagem, de acordo com Martin (2007), é assinalada por uma ambivalência profunda, pois deriva da atividade automática de um aparelho técnico apto de reproduzir exatamente e de forma objetiva a realidade que lhe é apresentada. Em contrapartida, essa atividade se guia no sentido exato aspirado por aquele

que a realizou. Sendo assim, “A imagem fílmica restitui exata e inteiramente o que é oferecido à câmera, e o registro que ela faz da realidade constitui, por definição, uma percepção objetiva” (MARTIN, 2007, p. 21). Nesse sentido, a imagem fílmica é, portanto, realista, ou, pelo menos, composta de todas as aparências da realidade. Para o autor, o movimento consiste no aspecto mais relevante e específico da imagem fílmica e o som também é um elemento significativo, por restituir o ambiente dos seres e dos objetos percebidos na vida real, isto é, “[...] nosso campo auditivo, com efeito, engloba a todo o momento a totalidade do espaço ambiental, enquanto que nosso olhar não consegue cobrir mais de sessenta graus de uma só vez, sendo que apenas trinta de maneira atenta” (MARTIN, 2007, p. 22). Todavia, faz-se necessário considerar que também há, no filme, a subjetividade de quem o produziu, ou seja, a sua visão particular, suas interpretações do mundo, mesmo que inconscientes. O realismo aparente da imagem fílmica é, então, dinamizado pela visão artística do diretor. Em certa medida, “[...] cada imagem supõe uma composição plástica e mostra, em duas dimensões, um mundo tridimensional, fruto do ponto de vista do aparelho e do diretor da obra” (SILVA, 2004, p. 30).

O cinema apreende o real e o devolve aos olhos dos espectadores numa forma de real transfigurado por uma nova linguagem, que poderia ser nomeada como linguagem do real. A sua eficácia política e visual é atingida, sobretudo, por se tratar de uma arte na qual o real está representando a si mesmo, criando um efeito de realidade. Em outras palavras, tudo o que é visto no momento em que o filme está sendo passado parece estar acontecendo de verdade: os locais e as pessoas parecem existir mesmo, e as ações parecem ser verdadeiras. Isso assim parece porque pessoas, objetos e espaços foram realmente filmados, em locais existentes ou fabricados – estúdios e cenários. Desse modo, “[...] vestida de perspectiva e adormecida no escuro da câmera, a Realidade revela-se, ao despertar em banhos químicos, no filme, ou em impulsos eletrônicos” (ALMEIDA, 1999, p. 136).

A imagem, segundo Paz (1982), colhe e enaltece todos os valores das palavras sem exclusão dos significados primários e secundários. Em *O Sétimo Selo*, as imagens remetem a sentidos, exaltando o valor da palavra, numa linguagem de cores, formas e sons. Esse filme foi produzido em 35 dias com somente três tomadas exteriores – o restante dentro do estúdio. Estreou em fevereiro de 1957 e o autor dizia que essa obra se espalhara pelo mundo como um incêndio florestal. Afirmava também que algumas pessoas lhe confessavam que essa obra tratava de angústias e dúvidas que elas próprias sentiam.

O filme nasceu de uma peça de teatro – “Retábulo da Peste” – escrita pelo diretor para os alunos da Escola de Teatro de Malmö, na qual ele era professor. Trata-se de uma obra, enquanto produção artística, que trava um diálogo expressivo com outros textos, tendo em vista que o tema da morte tem instigado a existência de muitos trabalhos e obras de arte. Uma das inspirações dessa história, de acordo com Bergman, partiu de uma cantata de Carmina Burana⁵, cujas canções tinham como base os viajantes medievais, nos anos da peste e da guerra, na época em que muitas pessoas, sem teto, percorriam o país, entre eles, estudantes, monges, padres e saltimbancos – alguns deles compunham músicas que eram ouvidas em festas religiosas e feiras.

A idéia desta gente que vivia a queda da civilização e da cultura, criando contudo, novas canções, achei ser matéria sedutora e, um dia, escutando o coro final de Carmina Burana, veio-me esta idéia: meu próximo filme tratará deste tema! Depois pensei: E como ponto de partida usarei meu Retábulo da Peste. (BERGMAN, 1996, p. 230).

Lopes (2006) assevera que o homem medieval viajou muito (isoladamente ou em grupo), percorreu caminhos da cristandade ocidental para trocar saberes, experiências,

⁵ Essas composições trazem a denominação *Carmina Burana*. São escritos – músicas e poemas – medievais que foram reunidos por Carl Orff para uma Cantata. Esses textos pertenceram a poetas itinerantes, maioria letrados. Em contato constante com o povo e com as populações do campo, com a natureza, mas também frequentando centros universitários, palácios, essa classe serviu de contato entre a poesia folclórica e a poesia burguesa. Trata-se de uma confraria dos estudantes e clérigos que, por muitos séculos, rumaram pelas estradas da cristandade européia, sustentando-se com apresentações de canções amorosas, satíricas e boêmias.

conhecimentos e ideias. O autor relata que muitas das viagens da Idade Média originaram testemunhos escritos, os chamados *livros de viagens medievais*.

Os longínquos e árduos deslocamentos da ordem franciscana ao Oriente mostraram que o mundo medieval não foi um mundo fechado, mas percorrido incessantemente, portanto “nem a ausência de comodidades, nem o medo do mar ou de dormir em paragens distantes e desconhecidas impediram os missionários, os peregrinos e os mercadores de se porem ao caminho[...].” (LOPES, 2006).

Assim, percorre-se por uma intertextualidade com o gênero musical – que, para Oliveira (2003), tem estreita ligação com a literatura –, com as narrações bíblicas e com a imagem da décima terceira lâmina da carta de Tarô. São imagens que se cruzam, por vezes, como forma de afirmação, outras, como refutação, enfim, são textos que travam entre si diálogos, tensões, visões próximas ou divergentes – memórias e lembranças que se encontram nas salas de cinema de uma forma interdisciplinar.

O filme circunda a cultura da Idade Média, seus medos, como o da morte e das doenças que quase exterminavam uma cidade; o problema das guerras, representado pelos cavaleiros; a tirania da religião; e como as manifestações artísticas, na maioria das vezes, estavam relacionadas a temas religiosos. As apresentações de arte popular, o teatro na praça, com suas demonstrações do grotesco. De acordo com Bakhtin (1999), “[na cultura popular] o que predominava eram, sobretudo, as paródias e travestis laicos que escarneciam do regime feudal e sua epopéia heróica. É o caso das epopéias paródicas da Idade Média que põem em cena animais, bufões, malandros e tolos” (BAKHTIN, 1999, p. 13). Isso é representado por uma trupe, com três atores, percorrendo as cidades para mostrarem suas peças. Em um dos espetáculos, um musical, o marido traído – o tolo – não percebendo a traição bem à sua frente, a sua esposa tendo um caso com um malandro, um belo conquistador, na cabeça do marido um chapéu com chifres enormes, expressão parva no rosto, a atriz dança com os dois, abraça o

marido, depois o amante, enquanto as pessoas, que assistem à peça, deleitam-se em meio a gargalhadas. As demais apresentações também seguem esse percurso narrativo, com danças engraçadas, imitações de animais, bufões e cenas representadas pelo grotesco.

Nesse contexto, as imagens, no texto fílmico, também são atravessadas pelas imagens presentes nas letras da cantata de Carmina Burana⁶. Na película, o grupo de teatro rememora alguns traços dos poetas itinerantes medievais: artistas viajantes, nômades, sem rumo certo, apenas apresentando suas produções como forma de garantir seu sustento. A trupe está chegando à cidade. Skat, que se considerava o diretor, aparece com uma máscara em forma de caveira e descreve o próximo espetáculo, cujo tema era a morte. O companheiro, Jof, fica chocado com a demonstração e alega que o público ficaria muito assustado ao ouvir falar da morte em um momento em que a peste estava assolando cidades inteiras. Skat responde que os padres pagaram bem pelo espetáculo e para que apresentassem uma peça sobre a morte, por isso ele não alteraria o roteiro. Os cantores e artistas da Idade Média, como os Carmina Burana, recebiam para realizar suas apresentações de acordo com o que era solicitado, por vezes, pelo próprio clérigo, que pagava por apresentações nas quais a morte era enfatizada como uma forma de punição e castigo de Deus. Assim, muitos artistas, daquela época, compunham as suas produções de arte relembrando essas questões por encomenda de religiosos. Trata-se das lembranças da morte e os temores que ela suscita, ou seja, da educação cristã agindo na memória.

Esses artistas possuíam um repertório de canções amorosas – nelas havia a representação da morte por amor –, satíricas e boêmias. No filme, a esposa do ferreiro está olhando para Skat, um dos saltimbancos, que retribui o olhar e faz sinal para se encontrarem atrás do *palco-carroça*, ela vai e decidem fugir. O marido traído, logo que sente a falta da

⁶ Nesta pesquisa utilizou-se a tradução de Maurice van Woensel, do livro Carmina Burana, pensando-se que a transposição de um texto poético para outra língua se depara com uma perplexidade: traduzir poeticamente ou em prosa. Wonsel traduziu nas duas formas, porém, nesse trabalho optou-se pela forma poética, para que não se perdesse o encanto de ler um texto sob a forma poética, com ritmo e rimas, não sendo a precisão de conceitos a prioridade nesse momento.

esposa, fica desesperado e descobre na taberna que ela havia fugido com um dos atores. Inconformado com a atitude leviana da companheira, promete vingança, chora, quer matá-la ao mesmo tempo em que a quer de volta – sofrimento por amor e a presença da morte como uma questão de honra. Na música *Exiit Diluculo – Uma jovem pastora*:

[...] Ai de mim, o que fazer?
 Pra que na França viver?
 O amor perderei
 Da queridinha?
 Triste me mandarei desta terrinha.
 Quando ali estiver de volta,
 Um rival decerto a escolta,
 Mas fiel não lhe há de ser.
 Pobre de mim:
 O amor me faz sofrer
 Dores sem fim.
 Enfado-me, noite e dia,
 Pois tudo me contraria;
 A voz de uma guria
 Faz-me chorar,
 Leva-me a suspirar,
 E arrepiar.
 Meus amigos, podem brincar,
 O que sabem, revelar,
 Mas queiram me poupar,
 Em minha dor,
 Venham me aconselhar
 Com pundonor.
 Por tua honra, te imploro,
 Amiga, sofro tanto e choro;
 Meu rosto revela quanta dor
 Causa o amor,
 Meus amigos, vou fugir,
 Deixem-me partir!

(CARMINA BURANA, 1994, p. 53).

As viagens medievais ultrapassavam as preocupações e necessidades profanas. Mesmo que elas estivessem presentes, misturavam-se com intuítos de ordem espiritual e religiosa, e, desta forma, fazia “[...] com que o caminhante encarasse os itinerários como uma demanda do sagrado e a possibilidade de assim ver perdoados os seus pecados e de salvar sua alma” (LOPES, 2006). Os cavaleiros, ao voltarem das cruzadas, tornaram-se homens com conflitos

internos à procura por “algo”, de uma razão para a existência, de fortificar a fé. Desse modo, passaram boa parte de suas vidas viajando, nas cruzadas, lutando *em nome de Deus*, na tentativa de, antes que a morte viesse buscá-los, serem perdoados e salvarem suas almas, e, assim, acabam não constituindo família, nem residência, como no trecho da música *Estuans Interius* - Arde no meu coração:

Arde no meu coração
 Um fogo permanente,
 Uma amarga obsessão
 Domina minha mente;
 O homem foi tirado da cinza,
 É meu elemento,
 A toda hora sou levado,
 Tal a folha no vento.
 Quando o sábio fundamenta
 Sua nova morada,
 Na pedra dura a assenta,
 A areia não lhe agrada.
 Já disseram que me pareço
 Com as águas do rio,
 No mesmo lugar não permaneço,
 Flutuo anos a fio [...]

(CARMINA BURANA, 1994, p. 87).

Temos aí imagens que produzem e rememoram conhecimentos reais e práticas de vida. São textos que se entrecruzam projetados na tela, rememoração dos conflitos humanos. Dessa forma, “[os personagens] aparecem em diferentes momentos e espaços de suas vidas. Expressando valores e mensagens diversas, participam, cada um à sua maneira, da grande construção mítica da sociedade contemporânea”(ALMEIDA, 1999, p. 58).

O enredo do filme evoca, desde o início, questões sobre a morte, o apocalipse, a religião e segue assim durante toda a trama. Bergman era filho de um pastor luterano e teve uma educação rígida, marcada por castigos, tanto psicológicos como corporais. Em suas palavras, “Eu fazia uma idéia da minha pessoa a partir da pessoa que meu pai era [...]” (BERGMAN 1996, p.17). Ainda: “[...] nesta obra encontram-se muitas recordações de minha infância [...] por vezes acompanhava meu pai quando ele ia pregar em alguma igreja da

província” (BERGMAN, 1996, p. 229). Ricoeur (2007), ao discorrer sobre memória individual e coletiva, afirma que a última (a coletiva) é inerente ao ser humano, pois existimos a partir do contato e do que herdamos do outro. O autor exemplifica com o aprendizado e utilização da própria língua, pois, recebe-se a mesma do outro, “[...] a experiência de outrem é um dado tão primitivo quanto a experiência de si [...] Acreditamos na existência de outrem porque agimos com ele e sobre ele e somos afetados por sua ação” (RICOEUR, 2007, p.139). Assim, percebe-se que são suas memórias sendo passadas para as telas do cinema. Bragg (1995), em sua pesquisa sobre Bergman e o referido filme, propõe que

[...] a guerra rodeava-o, mas à distância – como a peste rodeava o Cavaleiro em *O sétimo Selo*. As forças da opressão e do autoritarismo eram implacáveis, como a igreja em *O Sétimo Selo*. Sexo e dinheiro estavam ausentes da família de Bergman como estavam da vida do Cavaleiro e sua dama no filme. O silêncio - que ele descreve como outra punição cruel que lhe era infligida pelos pais -, o silêncio de Deus em *O Sétimo Selo*. (Op. cit., 1995, p. 58).

Durante toda a trama, então, o filme possui passagens que revelam uma religiosidade confusa, que desperta mais medos do que acalento. O medo da morte é evidenciado nessa obra. Em relatos sobre sua vida, o diretor deixa registrado que passou quase toda a sua juventude com um horror terrível, quase insuportável da morte. A ideia de que, ao morrer, haveria algo do outro lado que ele não conhecia e que não poderia controlar ou prever tornou-se, para Bergman, uma fonte permanente de medo. Ele afirmava que esse sentimento estava diretamente ligado às suas concepções religiosas. Percebe-se, então, que o próprio Bergman recorre às suas memórias, rememora o vivido e traz essa reminiscência para a sua obra artística.

A história inicia com referência à parte da Bíblia que descreve o apocalipse. Primeiramente aparece um céu coberto por nuvens – somente fios de luz solar em pequenas fendas dentre as nuvens. O espaço é uma praia, as ondas estão batendo nas pedras e, de

repente, um corvo surge nessa fotografia e fica pairado no ar, por algum tempo. Entra o som de um coro musical e um trecho da música *Dies Irae*⁷, que traz, na sua tradução, os acontecimentos narrados no livro do apocalipse. A câmera se afasta, primeiro plano, aparece Antonius, um cavaleiro que retorna das cruzadas e encontra a sua cidade assolada pela peste e pela fome, pois “[...] a Idade Média era época de insegurança endêmica” (GOFF e SCHMITT, 2002, p. 473).

Na cena ocorre somente o som das ondas batendo nas pedras. O cavaleiro levanta-se e inicia uma oração, mas não consegue terminá-la. Em seu rosto uma expressão de desencanto, como se não tivesse mais afinidade com Deus, como se Ele não lhe respondesse, simplesmente nem o ouvisse. Ao levantar, depara-se com a figura de um homem, rosto branco, vestindo uma capa preta. Esse homem apresenta-se afirmando ser a morte, que veio para buscá-lo. O cavaleiro diz que o seu corpo está pronto, mas a sua alma não, e, assim, propõe um jogo de xadrez. Se vencer o jogo, a morte o deixaria em paz, e, enquanto o jogo não terminasse, teria mais um tempo para resolver algumas questões pessoais que considerava pendentes na sua vida. Muitas pessoas, de acordo com pesquisas, ao tomarem conhecimento de uma doença e de que a sua morte está próxima, utilizam, dentro das possibilidades, os seus últimos sopros de vida para tentar “consertar” atos que consideraram falhos. Reis (1991) assegura que, no passado, as pessoas se preocupavam muito com a própria morte. Uma boa morte significaria que o indivíduo não teria o seu fim arrebatado, de surpresa. Pelo contrário, ele teria tempo suficiente para prestar contas aos que ficavam, para instruir sobre o que fazer com o seu corpo, com a sua alma, enfim, para morrer em paz era necessário um tempo, e, desse modo, poder se preparar melhor para aquele momento.

⁷ De acordo com o texto de Bourdakain, no site *speculum*, crê-se que os versos em latim de *Dies Irae* foram compostos por Tomaso de Celano, amigo e biógrafo de São Francisco de Assis, por volta de 1250. Foram acrescentadas duas estrofes às 17 originais, para que fosse adaptado o poema para uso litúrgico, sendo permitida sua utilização na missa Réquiem. Nesta tradução encontram-se versos como: “Dia de ira aquele em que o universo será reduzido a cinzas, segundo as predileções de Davi e Sibila/ qual não será o terror dos homens quando o soberano Juiz vier perscrutar todas as suas ações com rigor!/ O som estridente da trombeta acordará os mortos/ A morte e a natureza ficarão estupefatas quando a criatura comparecer para ser julgada pelo Juiz...”

Voltando à primeira cena do filme, a morte aceita o desafio feito pelo cavaleiro e então o jogo se inicia. No sorteio das peças, a morte fica com as pretas e Antonius com as brancas. O autor deixa entrever, nesse trecho, sua visão da morte como algo que remete à escuridão – cor das peças estabelecidas no sorteio – e, em vários momentos da história, há menção à morte como algo que vem nos buscar com o intuito de nos levar para o obscuro, como uma das falas entre a morte e o cavaleiro, na qual, ela diz que as pessoas quase nunca pensam na morte e o homem responde que um dia na vida terão de olhar para a escuridão. A própria fotografia do filme, em preto e branco, e a maneira como o diretor jogou com essas cores, revelam a ideia da morte relacionada à treva.



Ilustração 01: 13ª carta do Tarô de Marselha.

Numa outra perspectiva, a décima terceira Lâmina das cartas de Tarô esculpe a imagem da morte como renovação, não só material, mas, sobretudo, espiritual. De acordo com Gheerbrant e Chevalier (1999), ela constitui uma cesura, pois as duas cartas que a antecedem possuem um caráter menos celeste do que as lâminas que a seguem. Nichols (SD) postula que essa carta sugere uma renovação, o que é possível inferir pelo nascimento de plantas novas e, também, pelo fato de o pé do esqueleto estar plantado no solo, como uma planta que brota para uma nova vida. Para o autor, as pessoas desmembradas embaixo da terra representam o momento em que “a pessoa se vê feita em pedaços – espalhada – com a velha personalidade e os modos quase irreconhecíveis de tão mutilados” (NICHOLS, SD, p. 228). A separação dos membros pode ser compreendida, psicologicamente, como um processo transformativo.



Ilustração 02: Décima terceira lâmina de Tarô. A morte.

O esqueleto, cor de carne, com o pé afundado na terra, carrega, na mão esquerda, uma foice, de cabo amarelo e lâmina vermelha, cor de sangue e de fogo, talvez para avisar que esta morte não significa a individual, mas a destruição que ameaça a existência espiritual. O solo é escuro, com plantas azuis e amarelas, sob o pé do esqueleto está uma cabeça de mulher, e, ao lado da ponta da lâmina, está uma cabeça de homem com uma espécie de coroa; três mãos, um pé, dois ossos se espalham por ali. Para Gheerbrant e Chevalier (1999),

[...] as cabeças conservam sua expressão, como se permanecessem vivas. A da direita traz uma coroa real, símbolo da realeza, da inteligência e da vontade a que ninguém abdica quando morre. Os traços do rosto à esquerda nada perderam de seu charme feminino, pois as afeições não morrem e a alma ama além do túmulo. As mãos que surgem da terra, prontas para a ação, anunciam que a Obra não poderá ser interrompida e os pés... oferecem-se para fazer avançar as idéias em marcha... Nada cessa, tudo continua! (GHEERBRANT e CHEVALIER, 1999, p. 622).

No Tarô, a morte é representada pela imagem de um esqueleto, que significa o recôndito, o invisível sob a carne: “[...] podemos tocar a pele, as unhas, os cabelos, os dentes, mas não podemos tocar os ossos. Normalmente nunca os vemos; entretanto, como o inconsciente profundo, são o nosso verdadeiro eu” (NICHOLS, SD). Bergman preferiu a forma humana para representar a morte, talvez para torná-la mais visível, mais concreta, ou menos assustadora, pois é mais fácil lidar com aquilo de que temos mais conhecimento do que com o que é mais desconhecido. Nesse caso só podemos vê-lo em circunstância de morte. No filme, a morte vem para arrebatá-los quase todos, sem piedade e independente de classe social ou de raça. No filme, a morte é representada como um fim, enquanto que, na lâmina do tarô, a morte sugere uma renovação. São textos e distintas formas de linguagem que revelam diferentes facetas da morte, pois às vezes ela é representada como destruição, outras como transformação. Enfim, são figuras e representações que povoam o imaginário, produzindo significações.

Em *O Sétimo Selo*, as imagens são construídas com ausência de vegetação, em preto e branco, a paisagem urbana se faz pelos restos de uma civilização, casas demolidas ou em ruínas, poucos habitantes, pois grande parte da população daquele lugar havia sido devastada pela peste. Fotografia apocalíptica, uma produção, tomando as palavras de Silva (2004), “animada” por fragmentos das narrações bíblicas, suas alegorias, seus mitos e sentidos, anseios de materialização das imagens cristãs em formas literárias e plásticas, presentes no programa visual do cinema e na configuração histórica desses códigos agentes na memória contemporânea. Uma voz pronuncia no início da história: “*Quando o cordeiro abriu o sétimo selo houve um silêncio no céu por cerca de meia hora. Eu vi sete anjos diante de Deus e a eles foram dadas sete trombetas*”. No decorrer do filme, durante a noite na floresta, antes do início de uma terrível tempestade, durante a qual quase todos são levados pela morte, no diálogo: “As árvores estão silenciosas”. “Porque não há vento”. “Ele quer que elas fiquem em silêncio”. “Não há um sequer”. “Se pudéssemos ouvir uma raposa, ou uma coruja”. “Ou uma voz humana... além das nossas”. “Sentimos que algo irá acontecer, mas não sabemos o que é”.

“Apocalipse” é a transcrição de uma palavra grega que significa *revelação*. Todo apocalipse pressupõe, pois, uma revelação de coisas ocultas que Deus fez aos homens e só conhecidas por Ele, especificamente acontecimentos futuros. Preparado pelas visões de profetas como Ezequiel ou Zacarias, o gênero apocalíptico desenvolveu-se no livro de Daniel e em numerosas obras apócrifas, escritas em torno da era cristã. O novo testamento guardou, em seu cânon, apenas um apocalipse cujo autor menciona seu próprio nome: João, que escreveu na ilha de Patmos, ali exilado devido à sua fé em Cristo.



Ilustração 03: Apocalipse.

O título, da obra em análise, é a primeira referência a essa passagem da Bíblia, pois, na narração de João, as portas do céu se abriram, ele avistou alguém sentado em um trono, envolvido por um arco-íris, com reflexos de esmeralda. Aquele sentado no trono estava segurando um livro com sete selos, porém, dentre todos os anjos, somente um cordeiro era digno de abrir tal livro. Cada selo aberto prenunciava alguma catástrofe montada a cavalo e enviada à Terra para a sua destruição. Cada cavalo possuía uma cor diferente: o primeiro era branco e seu cavaleiro tinha um arco; o segundo era vermelho e tinha o poder de tirar a paz da terra, para que os homens se matassem entre si; o terceiro, negro, cujo montador possuía uma balança; o quarto, esverdeado, seu cavaleiro chamava-se “Morte”, foi lhe concedido o poder

de exterminar pela espada, pela fome e pela peste; o quinto selo trouxe muitas almas imoladas, por causa do testemunho prestado à palavra de Deus; no sexto selo aberto “houve um grande terremoto e o sol tornou-se negro como um saco de crina e a lua inteira como sangue” (APOCALIPSE, 6,12).

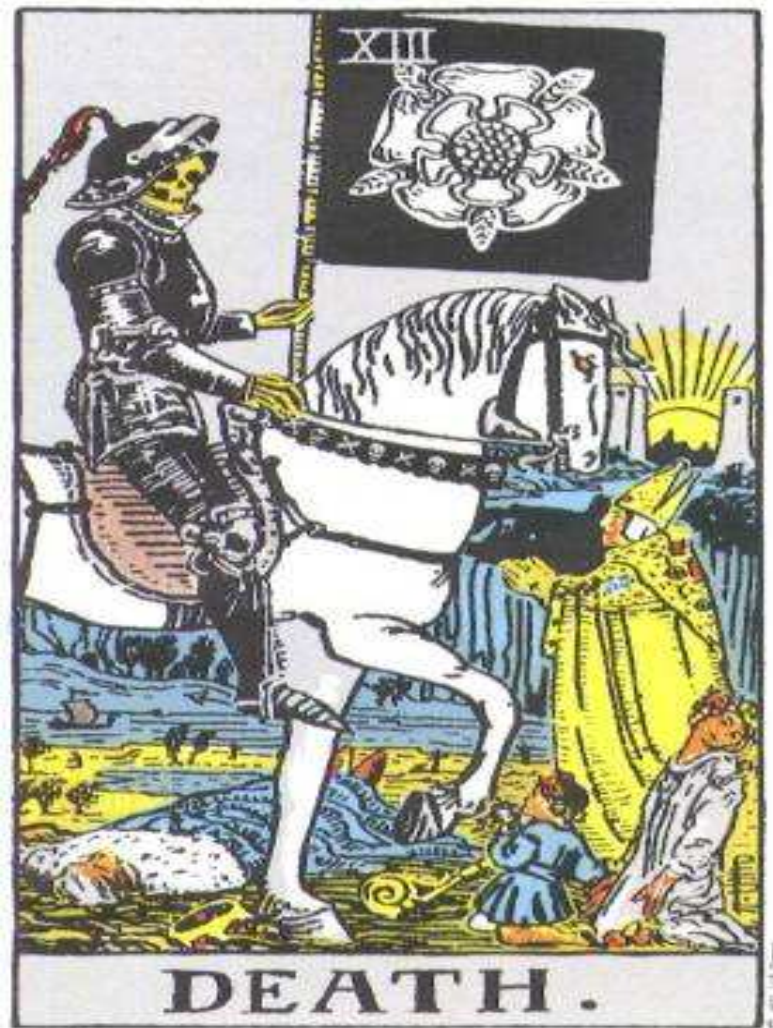


Ilustração 04: Décima terceira lâmina do baralho de Tarô.

É com a abertura do Sétimo Selo que o apocalipse se inicia, isto é, quando este se abre aparecem sete anjos, com sete trombetas. A narração segue,

Quando o Cordeiro abriu o sétimo selo, houve no céu um silêncio durante cerca de meia hora... [...]. Os sete anjos com as sete trombetas se preparam então para tocar. E o primeiro tocou... Caiu então sobre a terra granizo e fogo, misturados com sangue: uma terça parte da terra se queimou, um terço das árvores se queimou e toda vegetação verde se queimou. E o segundo

Anjo tocou... Algo como uma grande montanha incandescente foi lançado ao mar: uma terça parte do mar se transformou em sangue, pereceu um terço das criaturas que viviam no mar e um terço dos navios foi destruído. E o terceiro anjo tocou... caiu do céu uma grande estrela, ardendo como uma tocha. E caiu sobre a terça parte dos rios e sobre as fontes. O nome da estrela é “Absinto”. A terça parte se converteu em absinto, e muitos homens morreram por causa da água, que se tornou amarga. E o quarto anjo tocou... um terço do sol, um terço da lua e um terço das estrelas foram atingidos, de modo que a terça parte deles se ofuscou: o dia perdeu um terço da sua luz, bem como a noite [...]. E o quinto anjo tocou... Vi então uma estrela que havia caído do céu sobre a terra: foi-lhe entregue a chave do poço do Abismo. Ela abriu o poço do Abismo, e dali subiu uma fumaça, como a fumaça de uma grande fornalha, de modo que o sol e o ar ficaram escuros por causa da fumaça do poço. E da fumaça saíram gafanhotos pela terra, [...] E o sexto anjo tocou... Ouvei então uma voz que provinha dos quatro chifres do altar de ouro, colocado diante de Deus, e dizia ao sexto anjo: Liberta os quatro anjos que estão presos sobre o grande rio Eufrates. Os quatro anjos foram então libertos para matar a terça parte dos homens [...] Não haverá mais tempo! Pelo contrário, nos dias de em que se ouvir o Sétimo anjo, quando tocar a trombeta, então o mistério de Deus estará consumado, conforme anunciou *aos seus servos, os profetas*. (APOCALIPSE, 8, 9, 10).

Assim, o texto do apocalipse narra o aniquilamento da Terra, em que, a cada trombeta tocada por um anjo, uma parte dela é exterminada, toda vegetação queimada, mares e rios transformados em sangue e absinto, tudo destruído até a sétima trombeta. As imagens construídas no filme vão, sempre, remetendo a uma visão apocalíptica, elas foram retratadas de uma maneira mais árida, percorrendo vastos campos vazios, onde se encontram, perdidos neste ambiente, poucas moradias, muitas em ruína, tudo fotografado em branco e preto, o que subentende um mundo no apocalipse: devastado, sombrio, na solidão e silêncio.



Ilustração 05: A viagem dos cavaleiros



Ilustração 06: Os cavaleiros chegando à cidade.

As narrações bíblicas, imagens do passado, se entrecruzam com as do cinema, pois são memórias e reminiscências “animadas” nas telas, sons e imagens em movimento (re)produzindo significações, as imagens do passado no presente como uma forma de inclusão de novas e velhas temporalidades culturais e artísticas num entrelace de tempos dos interstícios das imagens da memória.

São *Imagens agentes*, tanto as do cinema como as das narrações bíblicas. De acordo com Yates (2007), a arte da memória ou a memória artificial nasceu da preocupação com a retórica e era um recurso fundamental para um orador. A partir do século XIII, ela transmigra para uma ideia religiosa severa. Seus precursores foram Tomás de Aquino e Alberto Magno. Essa transferência ocorreu pensando-se da seguinte maneira: acreditava-se que a memória se situava na parte irracional, sensitiva e, conseqüentemente, não era um hábito moral, enquanto que a prudência era um hábito moral, e, portanto, racional. Todavia, a memória também participa da reminiscência, localizada na parte racional da alma, logo, ela poderia ser um hábito moral quando empregada para recordar as coisas passadas, buscando uma conduta prudente no presente para o futuro. “A memória artificial é, desde já, demonstrada um *habitus* e pertence à parte racional da alma, conectando-se com o que Aristóteles chama de reminiscência” (YATES apud ALMEIDA, 1999, p. 47). Em frente à tela, na produção de Bergman, em frente ao texto bíblico, o apocalipse, imagens agentes presentes nas telas do cinema, cenas da destruição, a morte impiedosa lembra que a prudência, ou melhor, que a falta dela pode nos fazer sofrer as conseqüências. Na literatura apocalíptica, a fé num julgamento iminente do mundo é uma imagem eficaz para distinguir os bons e os maus. Em outras palavras, “[...] a advertência é para os integrantes da comunidade empenharem-se na construção de boas virtudes e hábitos [...]”. (SILVA, 2004, p. 87).

No filme, e em trechos das músicas da cantata *Carmina Burana*, revela-se uma crítica a alguns membros da Igreja. Na tela do cinema, a imagem do prelado aparece como aquele que

exerce seu poder pelo medo, ou seja, mantém os féis obedientes e submissos, utilizando a morte e o medo que as pessoas possuem em relação a ela. Na Igreja, entram os dois cavaleiros, cansados, estampada nas faces a desilusão provocada pelos vários anos lutando nas cruzadas. São expressões de conflito e de dúvida sobre a própria existência e do real motivo daquela guerra. Os dois homens olham para as paredes, os afrescos, tinta ainda molhada, o pincel contornando traços da morte, da peste, da dança macabra⁸. Ao questionarem sobre o porquê da escolha de figuras tão assustadoras, a resposta imediata do artista: encomenda do vigário, para que os fiéis jamais esquecessem o que poderia acontecer a eles. É a cultura cristã apoiando-se na arte da memória artificial, ou seja, memorizar o que pode levar ao inferno.

Em seguida, após saírem da igreja, os cavaleiros chegam a uma casa abandonada – um cadáver no chão, acometido pela doença negra. Ouvem um barulho, escondem-se, então visualizam um homem que rouba a casa e os objetos no corpo do defunto. Entra uma moça, provavelmente parente do morto – o bandido tenta violentá-la. O cavaleiro enfurecido a protege, afasta o ladrão e, ao fitá-lo, reconhece-o. Trata-se do religioso que há dez anos havia convencido seu patrão a lutar nas cruzadas e ele, como fiel escudeiro, fora acompanhá-lo. Na tela, a narrativa apresenta um membro da Igreja que busca persuadir os homens a lutar em nome de Deus, que isso é o correto. Na prática, porém, este assalta os mortos, tenta violentar moças indefesas, não tem caridade, preocupa-se somente consigo, prega sobre a importância dos bens espirituais, enquanto prioriza somente os materiais. Religiosos utilizam a morte para amedrontar as pessoas, empregando o conselho da Prudência, mantendo viva na memória a

⁸ De acordo com Visalli (1999), o século XIV testemunhou a queda da produção agrícola, o que, conseqüentemente, provocou a fome. Surgiram muitas doenças, em especial a peste negra, que ocasionou a morte de grande parte da população medieval, sendo que a Guerra dos Cem Anos piorou o quadro devido à desorganização da economia. Este contexto acabou fomentando a produção artística da época, isto é, houve uma grande produção, tanto na literatura como na pintura, que ressaltava os horrores da morte, da dor e do sofrimento. A autora afirma que “a vulnerabilidade do homem frente ao destino foi ainda explorada pela encenação e representação em pintura da chamada dança macabra. Nela, a própria morte é apresentada junto a suas vítimas e, nesse caso, é interessante que se perceba, não há origem social que as proteja: ricos e pobres, nobres e camponeses, reis e vassallos estão expostos à morte e dançam convidados por ela” (Op. cit. p. 3).

imagem da morte, impondo um discurso no qual é melhor possuir boa conduta para não falecer com pecados e contas a acertar. No filme, crítica ao prelado; na canção *Dic Christi Veritas – Diga, cristã verdade*: sátira ao alto clero.

Diga, cristã verdade,
 Fale, cara raridade,
 Fale rara Caridade,
 Onde fica sua mansão?
 Fica no Vale da Visão?
 Com Faraó reinando?
 Ou com Nero Mandando?
 Na ermida de Teão?
 No berço flutuando,
 Com Moisés chorando?
 Na vaticana mansão
 Com Bulas castigando?
 Disse a caridade:
 Homem, por que duvidas?
 Por que me perguntas?
 Em vão me procuras,
 No Euro ou no Austro,
 Na praça ou no claustro,
 Na roupa fina ou batina,
 Na bula ou carnificina;
 De Jericó cheguei,
 O assalto ajudei,
 Dois levitas passaram,
 O olhar desviaram.
 (CARMINA BURANA, 1994, p. 63).

Em Roma, a compilação de cinco escritos sobre memória - inventio, dispositio, elocutio, memoria e pronunciatio - originou o *Ad Herennium* ou *Caium Herenniu*. Este nome ficou conhecido por ter sido dedicado a Caio Herênio. Nesse livro, a memória é entendida como um “tesouro das invenções”, sendo que “a natural é nata, juntamente com o pensamento, e a memória artificial é aquela potencializada ou consolidada com a Educação” (ALMEIDA, 1999, p. 47). Esse manual propõe regras para a memorização de locais e as imagens a serem neles inseridas. Sugere que se deve pensar em locais que sejam fáceis de permanecer na memória, como um arco ou uma casa, por exemplo. Também afirma que, quanto mais coisas há para serem memorizadas, mais locais será necessário criar. Aconselha,

ainda, a marcá-los de diferentes formas, como, por exemplo, a cada quatro ou cinco locais assinalá-los com marcas características – o quarto com uma mão de ouro, o décimo com a face de uma pessoa que tenha esse nome, e assim por diante. Assim,

A arte da memória é como uma escrita interior [...] Porque lugares são como tábuas de cera ou como papiros, as imagens são como letras, o arranjo e a disposição das imagens são como a escrita, e o fato de pronunciar é como a leitura. Se queremos nos lembrar de muitas coisas, precisamos nos prover de um grande número de lugares. É essencial que esses lugares formem uma série e sejam lembrados em uma ordem determinada, de modo que se possa partir de qualquer lócus da série e avançar e retroceder a partir dele. (YATES, 2007, p. 23).

O *Ad Herennium*, segundo Almeida (1999), demonstra que o preenchimento da memória artificial pressupõe a utilização de locais – espaço – com formatos arquitetônicos típicos, ou seja, um espaço artificial, mas real, “ [um cenário] a ser montado com preocupação quanto à iluminação, distâncias, foco, ângulos, formas de objetos” (ALMEIDA, 1999, p. 51). Assim, percebe-se a presença dessa arte da memória nas narrações do Apocalipse, com cavalos com cores diversas e cada cor representando uma forma diferente de morte e de destruição – um texto com imagens agentes e para uma memorização mais eficaz. Assim é a montagem de um filme, com os planos, a disposição das imagens, os personagens com caracterizações típicas – como a figura da morte em *O Sétimo Selo*. São imagens que nos remetem ao *Ad Herennium* e aos lugares da memória artificial. No Apocalipse, a disposição de imagens, coisas, pessoas, animais e locais servem para a memorização de um discurso religioso severo, como forma de fixar o que atitudes sem prudência podem significar na hora da morte. Ali estão imagens da humanidade pagando pelos seus pecados. São imagens que se entrecruzam e agem na educação visual de seus espectadores.

A partir disso, faz-se necessário entender que memorizar não significa rememorar. Ao contrário, são termos distintos. Memorizar, conforme define Ricoeur (2007), consiste em formas de aprender que envolvem saberes, habilidades, “[...] poder-fazer, de tal modo que estes sejam fixados, que permaneçam disponíveis para uma efetuação [...]”. (RICOEUR,

2007, p. 73). Ou seja, pela perspectiva do autor, pode-se entender memorização como uma configuração da memória-hábito, um processo especificado pela construção das maneiras de aprender, tendo em vista uma efetuação mais fácil, a arte da memória, já proposta no *Ad Herennium*. Em contrapartida, rememorar exprime um “[...] retorno à consciência despertada de um acontecimento reconhecido como tendo ocorrido antes do momento em que esta declara tê-lo sentido, percebido, sabido” (RICOEUR, 2007, p. 73). A marca temporal do antes compõe, assim, o traço peculiar da recordação, uma forma de evocação e de reconhecimento que arremata o processo de recordação. Por conseguinte, as narrações bíblicas, também o cinema, fazem parte da arte de memorizar e constroem imagens para que as pessoas memorizem tais representações e, por conseguinte, conduzam as suas atitudes de acordo com os preceitos de uma ideologia. No filme de Bergman está presente toda essa mnemotécnica – ali estão as imagens do pecado, das virtudes e dos vícios inculcados na memória coletiva. O diretor traz para a sua obra essas rememorações e coloca-as à prova, questionando essa ideologia, na qual a morte é usada para incutir medo, sendo que é por meio dele que algumas pessoas dominam outras, pois muitos agem conforme esses discursos que se sustentam pela imposição do temor. Nessa perspectiva, entrecruzam-se as rememorações de Bergman com a arte de memorizar das narrações bíblicas. O diretor do filme, trazendo suas rememorações para sua produção artística, traz memórias de uma educação rígida e de uma religiosidade imposta. São rastros e lembranças da infância sobrepostos à linguagem do cinema.

O julgamento do ser humano também encontra lugar tanto no filme, como nas narrações bíblicas e, ainda, em trechos das músicas de Carmina Burana, discursos encravados na memória, segundo os quais a morte é vista como castigo. No Apocalipse, as imagens do julgamento são construídas por meio de revelações como “Temei a Deus e tributai-lhe glória, pois chegou a hora do seu julgamento” (APOCALIPSE, 14, 7), ainda, “[...] o mar devolveu os mortos que nele jaziam, a Morte e o Hades entregaram os mortos que neles estavam, e cada

um foi julgado conforme sua conduta” (Op. cit, 20, 13). Dessa forma, são imagens que agem, não pelo belo, mas pelo grotesco e assustador – são imagens das condutas da humanidade que podem promover um terrível julgamento, imagens de ações que podem conduzir ao inferno. Boncompagno, conforme Yates (2007), visualizava as virtudes e os vícios como signos da memória, isto é, “[...] as imagens agentes precisam adquirir um cunho moral, transformando-se em belas ou horríveis figuras humanas [...], dotadas de *intentiones* espirituais – ganhar o Paraíso e evitar o Inferno – e memorizadas por meio de uma disposição ordenada em alguma construção solene” (YATES, 2007, p. 103). No enredo de *O Sétimo Selo*, o cavaleiro, ao se deparar com seu destino inevitável, passa a ter dúvidas sobre a existência de Deus e deseja mais um tempo na terra para adquirir mais conhecimento. Tem medo de morrer sem ter conseguido adquirir certos saberes sobre a existência, sobre a real situação humana. Ele chega a procurar o Diabo, deduzindo que este saiba lhe fornecer informações sobre Deus. Desta forma, se aproxima da mulher que será queimada na fogueira, acusada de ter tido relações com o próprio *Demo* e ter sido este o fato desencadeador da peste naquele povoado, ou seja, Deus estaria castigando-os por aquele ato devasso. A morte é concebida como castigo de Deus pelas ações infames cometidas pelos homens. São imagens que se atrelam ao trecho da música *Ecce Sonat in Aperto – Soa alto em campo aberto*. O castigo de Deus por atitudes que estão em desacordo com os Seus ensinamentos:

Soa alto, em campo aberto,
 A voz que clama no deserto:
 Somos nós esse deserto:
 Deus castiga, isso é certo!
 A salvação é ignorada,
 Toda alma é condenada.
 Todos nós culpa temos
 Porque a Deus não tememos;
 Ninguém carrega sua cruz:
 Quantos seguem a Jesus?
 Quem é leal, ilibado,
 Quem imita o crucificado?
 Vou dizendo, resumindo:
 A punição já está vindo [...]

(CARMINA BURANA, 1994, p.29).

A questão da morte e do julgamento vem sendo discutida por vários autores, sugerindo que esses dois elementos se encontram atrelados no imaginário humano. Muitas pesquisas sobre as atitudes diante do fim da vida, em diversas culturas, revelam que a ideia da morte traz consigo a ideia de ser julgado naquele momento, ou seja, “[...] a morte foi doravante pensada como uma separação instantânea da alma e do corpo, seguida pelo julgamento imediato e particular de cada defunto” (GOFF e SCHMITT 2002, p. 243). Este pensamento se evidencia em vários trechos do filme, como na cena em que surge, na floresta, o ex-padre, um homem que assaltava cadáveres, o mesmo que convencera os cavaleiros a irem lutar nas Cruzadas. Seu semblante demonstrando dores agudas, acometido pela peste, falece diante de todos, pedindo ajuda, gritando de agonia, sofrimento e dor. A morte destinada àquela pobre criatura foi terrível e cruel, deixando as pessoas que visualizaram aquela cena agonizante estáticas por alguns segundos e demasiadamente horrorizadas com o que acabavam de presenciar. Uma morte à altura de seus pecados! Julgado! Condenado! Também no meio da floresta morre o artista fugitivo, desesperado pelo flagrante, em companhia da esposa do ferreiro e na presença de seu marido, num rompante, resolve escapar pela floresta e lá a morte o espera, cerrando o galho da árvore no qual está sentado. Ele escapou do julgamento das pessoas, mas não conseguiu fugir do julgamento da morte.

Há um momento em que Jons, escudeiro de Antonius, conta que ouviu falar sobre estranhos acontecimentos na cidade⁹, retomando novamente passagens apocalípticas, revelando o medo que, no passado, as pessoas tinham de que o mundo acabasse, conforme descreve a Bíblia, no livro do apocalipse escrito por João. Nessa obra cinematográfica, a religião é mostrada como principal fomentadora desse temor do fim do mundo, como também do medo da morte e, a partir disso, põe seus fiéis ao seu dispor, torna-os dependentes para

⁹ Durante um diálogo entre Antonius e Jons, este último diz: *Em Fargestad falavam de coisas horríveis. Dois cavalos comeram um ao outro. À noite, os túmulos foram abertos e os restos dos cadáveres espalhados por toda a parte. Ontem foram vistos mais de um sol no céu...*

alcançar a salvação. Esta só seria conquistada por intermédio do clérigo e dos ritos religiosos. As pessoas buscavam o auxílio da Igreja na hora da partida, pois acreditavam que seriam julgadas por seus atos na terra. “Ao mesmo tempo, a angústia diante da morte física e o medo do julgamento da alma foram explorados em uma perspectiva penitencial, enquanto que a descrição da morte corporal era a ocasião de denunciar as realidades terrenas, de suscitar o desprezo do mundo, de provocar uma conversão” (GOFF e SCHMITT 2002, p. 246). Para os mesmos autores, a Igreja tornou-se um intermediário obrigatório entre os vivos e os mortos.

No texto apocalíptico, as imagens são dispostas numa ordem mnemônica, em que as virtudes e os vícios representam atitudes que podem levar ao paraíso ou ao inferno. No texto de Bergman, memórias e lembranças são imagens que remetem a trechos das narrações bíblicas, como a iminência da morte, castigo e julgamento. Outras representações que também se cruzam com o trecho bíblico são: “As nações tinham-se enfurecido, mas a tua ira chegou, como também o tempo de julgar os mortos, de dar recompensa aos teus servos, os profetas, aos santos e aos que temem o teu nome [...]” (APOCALIPSE, 11-18). Assim, presencia-se a arte didática cristã, que expõe os seus ensinamentos de maneira memorável, que precisam impressionar ao “mostrar as coisas” que levam a condutas virtuosas ou desvirtuosas. Isso, de acordo com Yates (2007), talvez se deva às regras clássicas, com suas *imagens agentes* impressionantes.

O enredo de *O Sétimo Selo* se desenrola em torno também de outros personagens, como o casal de saltimbancos com seu filho Mikael. Jof e Mia faziam parte de uma trupe, eram viajantes e moravam na própria carroça, na qual se locomoviam até as cidades para apresentarem os seus espetáculos teatrais. Eles se encontraram com Jons e Antonius na estrada, antes de chegarem ao vilarejo mais próximo. Tratava-se de casal simples, com poucos recursos financeiros, porém eram muito felizes com o pouco que tinham. Jof era um homem bom e tinha visões de figuras divinas, mas ninguém acreditava que ele possuísse esse dom.

Antonius ofereceu salvo-conduto aos atores e seu bebê, e, numa noite, na floresta, enquanto fazia a última jogada com a morte, Jof, que tinha o dom de ver além das coisas materiais e terrestres, visualizou-a na partida de xadrez com o cavaleiro, ficou amedrontado, acordou Mia e decidiu fugir com sua família, para que não fossem arrebatados pela morte. Assim, seguiram viagem, contudo passaram por muitas dificuldades naquela noite. Devido à tempestade estrondosa, quase morreram, porém, em meio a tantos reveses, foram os únicos do grupo que conseguiram sobreviver.

O apocalipse também utiliza essa mesma estrutura narrativa. O tempo transcorre linearmente, como no filme. Primeiramente ocorrem as imagens que atordoam, a violência, e a presença muito próxima da morte. Depois acontece a separação dos bons e dos maus, o julgamento final para recompensar os justos e castigar os que possuem má índole, como na obra em questão, pois somente o casal foi merecedor de escapar da morte. Na bíblia, após o aniquilamento de quase toda a humanidade, são construídas imagens de paz somente para aqueles que merecerem viver num mundo novo. Toda tristeza, dor e sofrimento serão apaziguados só para os virtuosos. A narrativa fílmica em análise também segue essa seqüência, ou seja, uma noite tempestuosa, avassaladora, representando a destruição, na qual o casal com o pequeno filho não tinha certeza de que escaparia com vida. A tempestade, no filme, rememora leituras das imagens bíblicas, como no trecho “O templo de Deus que está no céu se abriu, e apareceu no templo a arca da sua aliança. Houve relâmpagos, vozes, trovões, terremotos e uma grande tempestade de granizo” (APOCALIPSE, 11-19). Então amanhece na narrativa fílmica e as nuvens se dissipam dando lugar ao sol, tudo silencioso e calmo. Voltara, portanto, a tranquilidade depois de uma noite turbulenta, como se a vida estivesse recomeçando naquele momento. Trata-se de uma fotografia que remete às imagens pós-apocalipse: “Vi então um céu novo e uma nova terra – pois o primeiro céu e a primeira terra se foram” (APOCALIPSE, 21, 01).

Na tela do cinema ou no texto bíblico aparecem imagens agentes que se revelam como arte da memória. Para Yates (2007), essa arte está arraigada à formação de um sistema de imagens e tem as suas raízes na Idade Média, pois nessa época se encontra um passado venerável. “De tais origens, profundas e misteriosas, ela se propagou pelos séculos seguintes, ostentando a marca de um fervor religioso estranhamente combinado com a particularidade da mnemotécnica que lhe foi impingida na Idade Média” (YATES, 2007, p. 138). Bergman, retratando essa época, suscita as memórias, sobre a morte, que foram muito bem incutidas pela mnemotécnica das narrações apocalípticas. São memórias, lembranças, discursos e imagens que se cruzam na educação visual do cinema.

Assim, toda forma artística “[...] projeta uma visão particular da experiência, uma ‘aparência primária’, que pode se manifestar secundariamente em outro sistema, possibilitando os paralelos entre eles” (OLIVEIRA, 2003, p. 19). Não existe texto único, casto e original, pois nele há sempre a presença de outros textos, isso porque o homem não é um ser isolado, é resultado da interação no meio social em que vive. Bakhtin (2000) afirma que, mesmo a invenção de algo novo, faz parte de algo pré-existente. Em suas palavras, “[...] qualquer coisa criada se cria sempre a partir de uma coisa que é dada (a língua, o fenômeno observado na realidade, o sentimento vivido, o próprio sujeito falante, o que é já concluído em sua visão de mundo, etc.). O dado se transfigura no criado” (BAKHTIN, 2000, p. 348). Para esse autor, os textos dialogam, um discurso retoma outro para ratificá-lo ou refutá-lo. Bergman, em *O Sétimo Selo*, utiliza-se do discurso religioso em relação à morte, contudo não o faz com a intenção de ratificá-lo, ao contrário, utiliza-se dele com o objetivo de questioná-lo, de colocá-lo à prova e de refutá-lo – em outras palavras, constrói um discurso com o objetivo de desconstruí-lo. Faz isso por meio de suas lembranças e memórias, rastros do passado, marcados no presente, estampados na tela do cinema, para atuar no futuro.

Os lugares da memória, o *Ad Herennium*, gênese teórica da memória artificial, são *imagens agentes* na educação visual contemporânea, ambos tecendo uma trama paradoxal, o velho e novo, textos que se enlaçam, locais fantásticos resididos por imagens inesquecíveis em movimento. A educação visual está presente, hoje, nos *locais* e imagens em movimento do cinema. É o *Ad Herennium* presente na produção cinematográfica, reforçando o conselho da Prudência, ao reconstruir incansavelmente a nossa memória, edificando imagens que educam a memória futura, recordada em meio aos sentimentos do momento. O cinema, incrível arte da memória artificial, consiste, entre outras coisas, numa versão atual do *Ad Herennium*.

SEQUÊNCIA II: SETE SELOS EM UM - AS PASSAGENS SE CRUZAM NO CINEMA E PINTURA

A atividade humana possui carga expressiva, pensando-se que as produções trazem consigo uma espiritualidade e personalidade de quem as fez. Assim, “[...] toda obra humana é como o retrato de quem a realizou” (PAREYSON, 1997, p. 23). Nesse sentido, a arte também possui um caráter expressivo, pois, enquanto forma, exprime a personalidade do seu autor, visto que é nela que se revelam, mais do que em qualquer confissão, as partículas, até ínfimas, acerca de quem a executou: “A forma é expressiva enquanto o seu *ser* é um *dizer*, e ela não tanto *tem* quanto, antes *é* um significado” (PAREYSON, 1997, p. 23). Ainda para o autor, a arte consiste em conhecimento, não ela própria, mas qualifica a contemplação e a visão, ou seja, freqüentemente revela um sentido das coisas e faz com que um particular se expresse de modo novo e inesperado, ensina uma nova forma de olhar e ver a realidade. Esse ver, no olho do pintor, já é um pintar, é, então, revelador. A execução e invenção da arte cursam adjacentes, são inseparáveis, de tal modo que “A arte é um fazer em que o aspecto realizativo é particularmente inventivo [...] a atividade artística consiste propriamente no ‘formar’, isto é, exatamente num executar, produzir e realizar, que é, ao mesmo tempo, inventar, figurar, descobrir” (PAREYSON, 1997, p. 26).

Gombrich (1986), na sua pesquisa sobre a arte e a ilusão, discorre que o primeiro preconceito a ser combatido pelos professores de apreciação da arte consiste na crença de que se adquire excelência artística somente por meio da exatidão fotográfica. O autor afirma que a arte primitiva tem início com símbolos de conceitos, comparando-a com a arte infantil, como, por exemplo, no desenho de uma casa: um quadrado representa sua estrutura, pequenos círculos ou retângulos simbolizam as janelas. Assim, gradativamente, o simbolismo se aproxima da feição verdadeira, todavia “Os hábitos conceituais, necessários à vida, dificultam muito, mesmo para artistas, descobrir como são efetivamente as coisas para um olho

imparcial. Com efeito, levamos desde o Neolítico até o século XIX para aperfeiçoar essa descoberta” (GOMBRICH, 1986, p. 255).

Platão concebia a arte como uma cópia imperfeita de arquétipos, ou seja, o universal é a ideia, ou seja, o exato arquétipo de árvore existe em algum lugar além do mundo visível. Com base nesse pensamento, Platão negou validade à arte. Afirmando-se nesses mesmos fundamentos, o neoplatonismo¹⁰ procurou colocar a arte em um novo lugar, valendo-se da argumentação de que o pintor, ao oposto dos mortais comuns, possuía o dom divino de perceber os próprios arquétipos na sua eternidade e não o mundo evasivo e imperfeito dos indivíduos, ou seja, “[...] cabe-lhe [pintor] purificar o mundo da matéria, obliterar suas falhas e aproximá-lo da idéia”, ainda, “retratar simplesmente seria subalterno e vulgar. É preciso recriar a natureza” (GOMBRICH, 1986, p. 136 e 137). Alberti (1999) entendia a pintura como algo muito sublime, muito além da realidade das coisas do mundo, ou seja, “[...] não se pode conceber nada tão precioso que não tenha se tornado muito mais caro e gracioso pela pintura. O marfim, as gemas e outras coisas caras do gênero tornam-se mais preciosas pela mão do artista” (ALBERTI, 1999, p. 102).

A representação não é, pois, uma réplica, não necessita ser igual ao motivo e a eficácia da imagem não está na sua semelhança com o natural, mas no contexto de ação, pois ela pode ser parecida com o natural, se isso for significativo para sua força, porém, em outros contextos, o mínimo esquema será suficiente para a sua compreensão, desde que detenha a natureza eficaz do modelo. Assim, a arte pode ser criação e recriação, pode nos oferecer uma ideia de algo real, mas em si não é o real, apenas o representa e consiste na visão que o artista tem do seu modelo. Não existe cópia fiel, sempre há ilusão na obra artística, pois, quando se pinta uma paisagem, por exemplo, a própria escolha dos elementos a serem representados, o

¹⁰ O neoplatonismo foi uma corrente de pensamento iniciada no século III que tinha como base os ensinamentos de Platão e dos Platônicos, contudo interpretando-os com uma visão bem diferente.

recorte feito dentro daquela imagem torna o quadro uma ilusão do real e revela o olhar do artista em relação ao seu modelo e ao mundo real.

Não existe arte objetiva. É a subjetividade do seu autor que a torna única. É possível fazer uma cópia de um quadro, mas o olhar, certas expressões só serão conseguidas pelo original. Mesmo que se vá a um museu e se retire uma fotografia de um quadro, a própria luz do local já bastará para modificar um pouco a pintura, pois não terá mais a luz, a tonalidade retratada pelo seu autor – a hora do dia que o pintor escolheu para representar seu desenho, por exemplo.

Para Gombrich (1986), o ponto de partida para a representação será sempre o familiar, mesmo que seja para pintar algo desconhecido, pois o artista traz consigo, inevitavelmente, as suas memórias, lembranças de outras obras de arte, ou seja, as produções artísticas carregam traços e lembranças de outras obras. Elas dialogam. O autor, ao refletir sobre a questão do modelo ideal de Platão, conclui que “O arquétipo que eles [pintores] encontram para além do mundo visível não é aquele depositado no céu, mas as formas apreendidas na juventude e guardadas na memória” (GOMBRICH, 1986, p. 137). Cita o pensamento de Wolfflin e afirma que todas as pinturas devem mais a outras pinturas do que à observação direta. Ele confirma isso com um exemplo de Constable, que, ao pintar o *Wivenhoe Park*¹¹, escreve de sua terra natal dizendo: “[...] é uma paisagem absolutamente deliciosa para um pintor. Vejo um Gainsborough em cada sede e em cada oco de árvore” (GOMBRICH, 1986, p. 276). Entretanto, de acordo com o autor, uma produção é retomada ao mesmo tempo em que lhe é acrescentada algo novo. É necessário que se tenha um ponto de partida, o artista não pode largar do zero, deve experimentar as interpretações de seus predecessores, mas experimentá-las de maneira crítica, recorrendo a variações.

¹¹ Quadro pintado em 1816 e retrata a propriedade de um dos primeiros clientes de Constable.

Nessa perspectiva, entrecruzam-se, da mesma forma, as memórias do autor com as do espectador. Na obra há um decalque invisível da experiência do autor em relação a outras produções, aos seus conhecimentos e vivência, igualmente, aquele que para em frente a uma obra também a completa com as suas experiências, como, por exemplo, um quadro pode nos revelar imagens familiares, nos lembrar de algo acontecido, conforme Gombrich (1999), que declara o seguinte: “[...] alguém pode gostar de certa paisagem porque esta lhe recorda a terra natal ou de um retrato porque lhe lembra um amigo. [...] Todos nós, quando vemos um quadro, somos fatalmente levados a recordar mil coisas que influenciam nosso agrado ou desagrado” (GOMBRICH, 1999, p. 15). Almeida (1999), ao analisar os diálogos entre as imagens da Cappella degli Scrovegni e o cinema, certifica que as características da arte dessa pintura – afresco – são insuficientes para explicar a cena, pois, em verdade, o entendimento é possível a partir do conhecimento prévio, não somente do tema da Anunciação ou da história sagrada, mas também o conhecimento visual de outras representações, que faz parte da educação política e religiosa da memória. Isso também ocorre no cinema, em que um filme pode trazer lembranças de momentos vividos e de obras já vistas.

Desse modo, infere-se que cinema e pintura, como produções artísticas, conjugam um intercalar dinâmico de sentidos, considerando que são linguagens que se unem num universo em que pessoas e história constituem um mundo significativo. As imagens permeiam o universo humano, os signos participam da constituição do homem, sendo que, a todo o momento, imagens e palavras, símbolos do real, penetram no nosso corpo e se transformam em realidades interiores, emoções, reações, rejeições, alegrias, risos ou bem-estar. O homem nunca viveu sem a imagem, tendo em vista que uma das primeiras formas que o ser humano encontrou para deixar os seus vestígios foi a pintura. A arte rupestre consistiu na maneira utilizada para ilustrar sonhos e cenas do cotidiano. Símbolos da vida, da morte, do céu e da terra foram encontrados nas paredes das antigas cavernas. Talvez isso denote a inerência da

arte na vida humana, como também a necessidade de deixar gravada a sua história. Para Panofsky, “o homem é, na verdade, o único animal que deixa registros atrás de si, pois é o único animal cujos produtos chamam à mente uma idéia que se distingue da existência material destes” (PANOFISKY, 2007, p. 23). O autor lembra que outros animais utilizam signos e projetam estruturas, mas fazem isso sem perceber a relação de significação e planejam estruturas sem notar a relação da construção. Alberti (1999) afirma que o quadro possui “[...] a força divina de fazer presente os ausentes; mais ainda, de fazer dos mortos, depois de muitos séculos, seres quase vivos, reconhecidos com grande prazer e admiração para com os atífices” (ALBERTI, 1999, p.101).

Manguel (2001) afirma que a alma não consegue pensar sem uma imagem mental e, “[...] para aqueles que podem ver, a existência se passa em um rolo de imagens que se desdobra continuamente, imagens capturadas pela visão e realçadas ou moderadas pelos outros sentidos” (MANGUEL, 2001, p. 21). Isso, para o autor, configura uma linguagem feita de imagens reveladas em palavras e de palavras manifestadas em imagens, por meio das quais se busca entender e cingir a existência. As imagens que compõem o mundo são símbolos, sinais, mensagens e alegorias, ou, quem sabe, somente presenças vazias, lacunas, que findamos com nossos desejos e vivências. Desse modo, “As imagens, assim como as palavras, são a matéria de que somos feitos” (MANGUEL, 2001, p. 21).

No cinema, apagam-se as luzes e na enorme tela as imagens começam o seu movimento, em que o espectador é apenas conduzido por elas. Na pintura, o observador é quem age para ver, o seu olhar deve traçar as linhas de visão. Não obstante, são textos que se aludem e se entrecruzam. Sendo o cinema objeto de pluralidade e polifonia de distintos pontos de vista, trata-se de construção e de diálogo. Produções artísticas e memórias são envoltas pelo cinema fazendo parte de um sistema cultural mais amplo. O olhar do homem contemporâneo está impregnado por imagens, algumas estáticas, outras em movimento, com

ou sem som, enfim, a sociedade é, sobretudo, visual. “Cinema e pintura. Ambos são representações – no sentido de tornar presente algo ausente e, por isso, fazem parte do universo dos signos, como também a linguagem – representações num plano de duas dimensões, a tela da pintura, a tela do cinema” (ALMEIDA, 1996, p. 25).

Trata-se de diferentes formas estéticas com alguns pontos em comum e outros divergentes. A primeira distinção é a presença de movimento no filme, enquanto que a cena aparece congelada no quadro. Na pintura há a ausência de um antes e um depois e nela a natureza e os seres ficam estáticos no tempo. Entre as afinidades encontra-se o que Aumont chama de quadro. Ele divide esse termo em três segmentos: *quadro-objeto*, *quadro-limite* e *quadro-janela*.

O quadro-objeto consiste no enquadramento material, físico, da tela pintada, a cornija de madeira dourada, aquele objeto que faz com que haja moldureiros. Para esse autor, “ele [o quadro] rodeia a obra, fabrica um entorno para ela. Ao mesmo tempo, sob a forma, a um só tempo banal e emblemática, da moldura dourada e esculpida, ele está ligado à mobilização da imagem: a seu devir-móvel, a seu devir-objeto [...]”(AUMONT, 2004, p. 112). O quadro-objeto pode significar, na forma clássica, que a imagem está à venda e se destina a ser levada. Por muito tempo, o seu uso foi quase obrigatório, e, para o autor, ele pode transformar a percepção da tela pintada, isto é, a moldura dourada ou em pátina, por exemplo, é tudo menos inocente. O dourado pode remeter à tela uma luz suave e amarelada, inunda a imagem sem sufocá-la. O visual jamais vem sozinho, pois traz efeitos simbólicos, assim o ouro do quadro-objeto sugere riqueza, ele ostenta a obra. Presente no quadro, ele também está fora dele, na forma real (no mobiliário) e na forma simbólica, inclusive, por vezes o ouro também se encontra dentro do quadro, significando quase um prolongamento material e espiritual do real. “Cabem ao quadro-objeto todos os valores que marcam a força da instituição pictórica em

todos os seus estados: status do quadro, status do artista, status social do possuidor...” (AUMONT, 2002, p. 117).

O quadro-limite é percebido se retirada a moldura, pois fica a borda da tela, o limite visual e material da imagem, limite que define as proporções e dimensões da tela. O olho é o aparelho que contempla a relação das massas visuais, seu afastamento do centro ou dos centros. É nesse jogo que o quadro-limite marca o terreno. Os sentidos do quadro estão presentes, a um só tempo, na própria tela e devem ser lidos a partir de seu lado de fora. A tela pintada, enquanto enunciado e como significação, é produzida e lida a partir de um espaço que não é o da ficção, mas um espaço discursivo, um *fora-de-quadro*.

O quadro-janela, para Aumont, incide na abertura sobre a vista e o imaginário. A escolha por esse termo aconteceu porque “[...] janela dá a entender que há, atrás dela, esse algo que se vê, ao menos se tomamos totalmente ao pé da letra essa metáfora tradicional.[...]. Alberti não ignorava que o mundo sobre o qual se abre a janela não é o nosso, mas em parte, ao menos, o do símbolo” (AUMONT, 2004, p.115).

No cinema, o quadro-objeto não é tão perceptível quanto na pintura, pois é abstrato e pode ser encontrado no escuro da sessão cinematográfica, sendo ele que torna a tela visível. É a escuridão que materializa a parte de mistério e de sombra da sessão. O escuro faz com que os fantasmas existam sobre a tela. “A aura da obra fílmica é noturna: nada mais aqui da ostentação luminosa do quadro (moldura) dourado” (AUMONT, 2004, p. 118). O escuro do cinema encaixa a imagem, apresenta-a, enquadra-a tanto material como simbolicamente. O autor afirma que o quadro-limite e o quadro-janela podem ser considerados juntos, sendo que o quadro-limite pode abrir ou fechar a obra, ou forçar o olhar a percorrê-la ou, ainda, encaminhar para um além de suas fronteiras. A imagem pictórica e a fílmica jogam com os dois: limite e janela. A história da pintura tem muitos casos, nos quais o limite se transforma em janela e vice-versa. Isso ocorreu, especialmente, do século XV ao XVII. A partir do filme

houve o entendimento de que o fora-de-campo pode ser a simples continuação do campo para respondê-lo, confirmá-lo, mas também pode transformá-lo.

As linguagens da pintura e do cinema possuem uma forma própria e elementos que as constituem. A linguagem da arte, mais do que uma metáfora, procura descrever o mundo visível em imagens e, para isso, se utiliza de um esquema que existe a partir de experiências anteriores, vivências, conhecimentos e até de outras obras já vistas. As produções artísticas têm origem na mente humana, nas reações ao mundo mais que no mundo visível em si. Sem algum ponto de partida, sem algum esquema inicial não é possível captar o fluxo da experiência. Assim, “O ponto de partida de um registro visual não é uma certeza, mas uma conjectura condicionada pelo hábito e pela tradição” (GOMBRICH, 1986, p. 78). Para o autor, a forma de uma representação não pode estar separada da sua finalidade e das exigências da sociedade na qual a linguagem visual dada tem curso. Desse modo, pintura e cinema são artes ligadas à subjetividade do autor, à visão que o mesmo possui em relação ao seu motivo, às suas memórias, como também ao estilo e até, por vezes, aos desejos do seu comprador. Constituem, dessa forma, uma linguagem própria, na qual, memórias se cruzam num contínuo processo dialógico. Infere-se, então, que a memória também faz parte da arte e, portanto, as imagens da morte presentes nas produções artísticas podem ser construídas a partir da visão que o artista tem sobre esse tema ou em outras produções que retratam esse mesmo assunto, considerando a pintura e o cinema como artes da memória.

Assim, a representação da morte vai se constituindo em frente aos olhos do espectador pela visão estética do artista. Traços, rascunhos, películas segmentadas, cenas que, unidas, compõem a sequência, ou seja, são fragmentos que vão passando pela montagem e se transformando em obras prontas. Dessa forma, emoldurada por tons de ouro ou pela escuridão, na imagem (na tela da pintura ou na do cinema), a morte aparece com suas formas

e cores, com ou sem som e sob seus movimentos se escondem crenças, rastros culturais, receios e memórias.

Muitas culturas possuem a crença numa vida posterior à morte. Como afirma Grof (1980), para os hindus, a vida constitui apenas um momento de separação, desengano e reclusão, enquanto que a morte representa a reunião, o despertar e consiste, de fato, numa libertação espiritual. A morte, assim concebida, significa uma chance de a personalidade individual fugir da ilusão do mundo para experimentar a sua natureza divina. “Em religiões como o hinduísmo, o budismo, o jainismo e o tantrismo tibetano, nas quais a reencarnação desempenha um papel fundamental, morrer pode ser considerado algo mais importante do que viver” (GROF, 1980, p. 6). Já na visão newtoniana-cartesiana do mundo, a consciência é produto do cérebro e, por conseguinte, cessa com a morte física, ou seja, não há um depois.

As imagens do além, de acordo com alguns estudos comparativos sobre a concepção da outra vida, têm revelado similaridades consideráveis entre grupos étnicos e religiosos. Para Grof (1980), há repetição clara de alguns temas, principalmente quando se trata das duas imagens opostas da vida após a morte: o céu ou o paraíso – morada dos justos – e o lugar dos maus ou o inferno. O autor segue afirmando que

As características básicas do céu e do inferno são sempre as mesmas: alegria e felicidade eternas no céu e torturas sem fim no inferno, embora existam muitas variantes que vão desde representações concretas, que se assemelham à vida na terra a imagens metafísicas e muito abstratas. Nem sempre é fácil saber se tais imagens, suficientemente concretas para serem representadas em desenhos, devem ser interpretadas como descrições literais e exatas das experiências da outra vida, ou como metáforas de estados mentais que não podem ser produzidas através da arte. (GROF, 1980, p.13).

A “morada” dos mortos, em representações artísticas, possui uma natureza antitética que surge tanto na atmosfera geral como em cada detalhe específico. Assim, as figuras dos reinos celestiais são caracterizadas pela sua magnitude, por uma sensação de liberdade e luminosidade. Em contrapartida, as imagens do inferno proporcionam uma sensação de

claustrofobia – são obscuras e opressivas. Na análise de Grof, os seres divinos possuem beleza extraordinária, são translúcidos, fulgentes e contornados por auras iluminadas, demonstrando benevolência, alento e proteção. Os seres das trevas remetem à ideia de escuridão e maldade, e têm aparência terrífica. Perversos representam as forças dos instintos à solta. São representações presentes na memória, quiçá herança cultural com resquícios das imagens incutidas pela arte didática cristã.

Bosch traz essas imagens em algumas de suas pinturas. Nelas as imagens propõem o dualismo: céu e inferno. No Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa encontra-se a tela *As Tentações de Santo Antão*, em forma de um tríptico, no qual a história da vida do santo é apresentada em três painéis. Utilizando-se dos vários motivos da lenda ligada a esse santo, como aponta Ferreira (2002), “Bosch reúne uma série de temas que lhe são característicos: os horrores do inferno, as imagens grotescas do pecado, e, por outro lado, a resistência do santo, que consegue conservar-se imune às tentações mundanas e demoníacas” (FERREIRA, 2002, p. 9). Resquícios do pensamento medieval ainda são encontrados na produção de Bosch.. Ele viveu no final dessa época. Para os contemporâneos de Bosch, os horrores do Juízo Final eram mais assustadores, pois havia a convicção de que esse dia se aproximava. Sempre houve profetas a proclamar a proximidade do Fim do Mundo, mas raramente mereceram tanta atenção como nos finais do século XV. “Bosch viveu no final da Idade Média, em vésperas do Renascimento, em tempos de obscuridade e religiosidade fervorosa [...]. O homem medieval deu lugar ao homem tecnológico. Contudo, os desejos e os medos continuam a ser os mesmos, nada mudou no subconsciente humano nestes cinco séculos” (FERREIRA, 2002, p. 03). Ele mostrou que as tradições desenvolvidas para representar a realidade de forma mais convincente também podiam ser invertidas, formando imagens de figuras que nenhum olho humano jamais vira. Desse modo,

Pela primeira e talvez única vez, um artista conseguiu dar forma concreta e tangível aos medos que obcecavam o espírito dos homens

na Idade Média. Foi uma façanha que talvez só fosse possível nesse momento exato, quando as antigas ideias ainda possuíam vigor, enquanto o espírito moderno propiciava ao artista os métodos para representar o que via. Supomos que Jerônimo Bosch poderia ter escrito em uma de suas pinturas do inferno o que Jan van Eyck escreveu em sua pacífica cena dos esposais dos Arnolfinis: eu estava presente (GOMBRICH, 1999, p. 359).



Ilustração 07: Painel central de As Tentações de Santo Antão – Hieronymus Bosch.

Bergman também faz referência a seres e demônios e constrói uma simbologia apocalíptica nos diálogos das personagens. O casal está conversando com o cavaleiro, estão sentados na relva com o pequeno Mikael, Antonius, então oferece salvo-conduto a Jof, Mia e o bebê. Ela responde: *seria bom sermos escoltados pela floresta. Ouvi dizer que está cheia de fantasmas e demônios*. Diálogos que se referem a símbolos do apocalipse são encontrados com muita ênfase nessa obra de Bergman. Há vários momentos, nos quais personagens relatam que ouviram histórias sobre estranhos acontecimentos nos arredores dos vilarejos.

No canto esquerdo do quadro, no painel central, encontra-se uma imagem que remete a uma visão apocalíptica com muito fogo e destruição. Paisagem devastada, pouquíssima

vegetação e ausência de qualquer tipo de vida, imagens também encontradas em O Sétimo Selo.



Ilustração 08: A viagem dos cavaleiros retornando para suas casas.

Há predominância de imagens demoníacas no painel central, na tela de Bosch. Somente nas ruínas de uma capela, ao centro, os demônios não entram. Assim, percebe-se, mais uma vez, a presença da educação visual didática cristã, isto é, a alegoria do homem sempre sofrendo pelas tentações mundanas. No painel direito, uma mulher nua toma banho e tenta seduzir o Santo, que vira a face para outro lado e vê um grupo de seres tentando aliciá-lo com bebidas, comidas e fumo. Alegoria do pecado, os prazeres da carne, imagens agentes construídas pela Igreja. É a arte da mnemotécnica mais uma vez para lembrar as virtudes e os vícios. No meio do painel central está o santo ajoelhado em frente ao altar da capela, rezando

e olhando para o espectador – a única maneira de não se entregar aos pecados e aos vícios é pela fé e pela religião. A imagem da morte e da destruição da humanidade estão bem demarcadas para que as pessoas jamais se esqueçam de que somente pelo caminho virtuoso é que se encontra a salvação. É possível atribuir a Bosch uma intenção moralizante: a representação das tentações do santo deveria atemorizar o espectador para não cometer nenhum pecado; a figuração dos terrores do inferno poderia conduzir ao céu. Sob essa ótica, a arte de Bosch se perfilha à dos escultores da Idade Média que ornamentavam fachadas de catedrais com atemorizantes cenas de pecado. Bergman explora muito essa questão no seu filme, como, por exemplo, no momento em que os cavaleiros chegam à cidade e entram numa igreja. Nela há um artista pintando um painel sobre a morte e explica aos dois viajantes que estava pintando a pedido do clérigo e, ao ser questionado do porquê de imagens tão assustadoras sobre a morte, o pintor responde que era para amedrontar o povo, para que eles soubessem o que os esperaria se vivessem em pecado. São imagens que educam, tanto as da pintura como as do cinema.

Na tela *O Juízo Final*, Bosch também apresenta o dualismo céu e inferno. Em suas pinturas há, ainda, traços da cultura medieval, como o medo da extinção do mundo. Ao olhar a tela de Bosch, vê-se a imagem apocalíptica, como no filme de Bergman. A imagem da ruína, cidades e povos sendo dizimados, a morte arrebatando a todos e na hora do julgamento os justos serão separados dos maus. O medo desse momento aparece em cenas do filme, nos diálogos. As imagens do filme caracterizam um pós-apocalipse.



Ilustração 09: *O Último Julgamento* ou *O Juízo Final* - Hieronymus Bosch – Áustria.

Essa pintura traz a representação de um excerto das narrações bíblicas, história sagrada, construção mitológica. Não consiste somente em uma narração, mas também na produção de uma visão de mundo que se ecoava em inúmeros outros locais e momentos da vida cotidiana medieval. Almeida (1999), na sua análise da Cappella degli Scrovegni, diz que “[...] não é só uma imagem a ser contemplada. É uma narração a ser acompanhada. [...] As cenas, representadas como núcleos, correspondem à escolha deliberada do pintor” (ALMEIDA, 1999, p. 36). Uma opção representada não só pela individualidade do autor, mas também e por meio dele, uma escolha, por vezes, do cliente, ou do grupo dominante naquele tempo e lugar, ou da Igreja, entre outros. Outrossim, tendo uma longa história para pintar somente em três painéis, Bosch, como um diretor-editor de cinema, precisou realizar cortes,

escolhendo, assim, de forma consciente ou inconsciente, as cenas mais representativas da sua crença ou da ideologia político-religiosa dominante e, ainda, aludindo à possível compreensão do espectador. Em outras palavras, “compor – editar – uma história entendida como uma narração e ao mesmo tempo uma celebração visual de um modo de ver e estar no mundo” (ALMEIDA, 1999, p. 36). Trata-se de enxergar e entrever diferentes mensagens existenciais, políticas, religiosas e morais – imagens que são também mensagens, que se configuram em formas e cores.

Voltando ao quadro, além das figuras estranhas, como em toda obra de Bosch, em primeiro plano ocorre a hora do julgamento, em que a população sendo aniquilada. Ainda em primeiro plano, na parte inferior do quadro, as pessoas morrem, estão nuas, pois na hora do julgamento não há vestimentas, não há nada que acoberte o ser humano e ele fica “nu” diante de Deus. No meio da tela, o fogo consome tudo o que está à sua frente. E, no canto superior, encontram-se Deus, os anjos com as trombetas e alguns indivíduos ajoelhados, o que remete à imagem da oração, do pedido, onde talvez estejam suplicando por clemência. Assim, “a história-duração, expressa em estética e ideologia nas cenas, ganha continuidade na História-cronológica do espectador. a fusão entre essas duas histórias envolve e recria o significado da narração [...]” (ALMEIDA, 1999, p. 38).

São, pois, imagens-textos que remetem, novamente, às virtudes e aos vícios, para que a humanidade jamais esqueça do que as espera, atitudes que as levarão tanto para o inferno (como algo muito ruim), quanto para o céu (lugar maravilhoso, porém somente para os que o merecerem). Toda imagem, escreve Manguel (2001), é um mundo, um retrato cujo modelo apareceu em uma visão sublime, abluída de luz e facultada por uma voz interior. Dessa forma, o olhar do homem sempre esteve ligado a imagens, algumas estáticas, outras em movimento, com ou sem som, sendo que “[...] assistir a um filme é estar envolvido num processo de recriação de memória [...]. O cinema, ao mesmo tempo, cria ficção e realidades históricas, em

imagens agentes e potentes, e produz memória” (ALMEIDA, 1999, p. 50). Na pintura também há o processo das lembranças, em que o olhar traça um trajeto entre o que está pintado na tela e as memórias nela inseridas.

As memórias de Bergman também se entrecruzam com as do pintor flamengo Pieter Bruegel, com marcas de uma arte didática cristã. Pouco se sabe sobre a vida desse pintor, exceto que ele era de Flandres e que fizera uma viagem à Itália. Ele viveu e trabalhou em Bruxelas, onde pintou a maioria de seus quadros na década de 1550, conforme nos descreve Gombrich (1999). Esse artista se concentrou nas cenas da vida camponesa, nos festejos e no trabalho dos aldeões, mas também pintou cenas nas quais a morte e imagens sombrias tiveram ênfase, sendo que, em seus primeiros trabalhos, inspirou-se no pintor holandês Jerônimo Bosch. Faure (1990). Afirma que Bruegel, “[...] vê tudo, até as coisas mais minúsculas, faz com que todas sejam vistas” (FAURE, 1990, p. 225).



Ilustração 10: *Dia Sombrio* – Peter Bruegel - 1565



Ilustração 11: O momento da tormenta.

A tela *Dia Sombrio*, de Bruegel, e *O Sétimo Selo*, de Bergman, são figuras que se cruzam, textos que fazem alusão à narração apocalíptica. Travam, assim, diálogos entre cinema e pintura. São imagens de destroços de uma cidade, fogo, lugar obscuro, sem sol e com pouquíssima vegetação. São imagens da pintura que aludem às do cinema ou vice-versa. Como menciona Almeida (1996), são momentos retirados do movimento da vida e consolidados em traços e cores, recortes do tempo e de uma história.



Ilustração 12: *O Triunfo da Morte* – Peter Bruegel – cerca de 1562.

Na pintura de Bruegel há uma visão do fim do mundo. Os esqueletos da morte arrebatam os vivos, em grupo ou separadamente. Toda resistência é inútil. É uma paisagem de morte, pois as árvores estão secas. Em último plano, o fogo do inferno está flamejante. É uma pintura que traz a ideia da dor, da agonia dos corpos tentando escapar da morte.

No filme, essa fotografia também é recorrente. Em uma das cenas, na praça da cidade, há um grupo de pessoas gritando, chorando, em autoflagelação, enquanto um homem, provavelmente membro da Igreja, profere seu discurso assustador, dizendo que os homens estavam sendo castigados e que a doença naquele lugar foi enviada por Deus para que pagassem seus pecados. Aqui os corpos também agonizam, sofrem pelas dores que a peste e, consecutivamente, a morte podem proporcionar.



Ilustração 13: A passagem da procissão pela praça.

No canto direito do quadro está o rei, como o jogador de cartas, que tenta se defender com a sua espada com o objetivo de lutar contra a morte, para tentar se livrar dela. Em *O Sétimo Selo*, a espada de Bruegel aparece no jogo de xadrez, pois, no filme, o cavaleiro, que teve a visita da morte, também tenta livrar-se dela, ou, pelo menos, arrisca delongar um pouco mais sua vida, desafiando-a para uma partida de xadrez. Todavia, na pintura ou no filme, podem tentar adiar a morte, mas jamais ficarão livres dela.



Ilustração 14: Recorte do quadro *O Triunfo da Morte* – Bruegel.



Ilustração 15: O cavaleiro Antonius jogando com a morte.

Enfim, conforme Hagen (1995), é em vão puxar a espada contra a morte ou se esconder embaixo de uma mesa. Também as canções de amor são inúteis, como o jogo de cartas ou os bens terrenos. Bruegel, nessa tela, retrata a vida de uma forma brutal.

Tanto na pintura como no cinema, os personagens se encontram dentro de um plano que insere o programa estético e visual que o autor tem da obra. O tamanho do plano, no

cinema, como afirma Martin (2007), define-se pela distância entre o objeto e a câmera, como também pela duração do foco utilizada na cena. O plano é escolhido de acordo com a clareza que a narrativa demanda, ou seja, o tamanho do plano deve se adequar ao seu conteúdo material e ao conteúdo dramático. Os tipos de plano são numerosos, e nunca unívocos, sendo que grande parte deles “[...] não têm outra finalidade senão a comodidade da percepção e a clareza da narrativa.” (MARTIN, 2007, p. 37). Para o autor, somente o *close* ou primeiríssimo plano – primeiro plano – e o plano geral possuem, frequentemente, um significado psicológico, não tendo apenas função descritiva. O plano geral reduz o homem a uma silhueta mínima, reintegrando-o no mundo. Assim ele é devorado pelas coisas, objetivado, tornando-o quase um objeto, abstraindo a essência do ser. Para o autor, esse tipo de plano exprime, entre outros, a fatalidade – o protagonista jogando com a morte; a inscrição dos personagens num cenário infinito – a última cena do filme, na qual a morte leva o cavaleiro e todos os que estão perto dele. A câmera, de longe, mostra figuras pequenas diante do desconhecido, da fatalidade do destino, diante dela: a morte; e a solidão – o cavaleiro, sem família, vagando, numa busca por encontrar um sentido para própria existência.



Ilustração 16: Os cavaleiros, Jons e Antonius, estão voltando das cruzadas.

O *primeiro plano* “[...] constitui uma das contribuições específicas mais prodigiosas do cinema [...] Um rosto, sob a lupa, abre-se como a cauda de um pavão, expõe sua geografia ardente.” (MARTIN, 2007, p. 38). O autor sugere que o poder psicológico e dramático do filme se manifesta por meio do primeiro plano. É nele que se delineiam as fisionomias, lendo nelas os dramas mais íntimos, sugerindo uma forte tensão mental do personagem – o cavaleiro, ajoelhado na praia, palmas das mãos encostadas, começa a orar, *close* no rosto, para de rezar, esqueceu a oração, expressão que revela desilusão, descrença. Outra cena segue-se, câmera frontal e em primeiríssimo plano, a face da morte – não a contemplamos somente, mas a penetramos, o que permite intimidades.



Ilustração 17: A morte se apresenta ao cavaleiro Antonius.

Os planos são tomadas feitas pela câmera, validam unidades de uma língua escrita em imagens e constituem, deveras, um ponto de vista. Uma paisagem, com a presença de pessoas, por exemplo, corresponde ao plano panorâmico, mas o recorte do enquadramento é parcial,

pois pode haver a opção pelo plano geral. Então aparece o corpo inteiro da personagem, a uma certa distância, inserida no conjunto do cenário; ou pelo plano médio, no qual ela apareceria mais próxima e alguns detalhes do local; ou ainda, pelo *close* – grande primeiro plano – com o rosto evidenciado. Enfim, “[...] essa linguagem, como língua escrita da realidade, expressa-se através de um conjunto de imagens que a compõe nos diversos planos, objetos e atos que figuram significativamente realidade. Cada plano cumpre uma função expressiva [...]” (SILVA, 2004, p. 34). Bergman e Bruegel optaram por uma predominância do plano geral. Poucas imagens do filme são expostas em primeiro plano. Assim, vê-se o ser humano minúsculo diante do mundo, é tragado por ele, torna-se impotente diante dele.

Ainda em primeiro plano, no quadro de Bruegel, os vivos refugiam-se numa caixa, cuja porta, que fecha em aba, está marcada com uma cruz, a tampa está presa a uma corda em cima da caixa, onde se encontram alguns esqueletos, um deles com uma espada na mão, pronto para cortar a corda e trancar todos que ali foram se abrigar. Na verdade, trata-se de uma armadilha, pois a morte, aqui, é retratada como estrategista. No filme, a caixa aparece na forma de confessionário, quando o cavaleiro se ajoelha e conta sua jogada final para derrotar a morte, pensando que estava conversando com o pároco, mas, na realidade, era ela própria disfarçada de padre, pois havia preparado uma cilada para, assim, ganhar o jogo e levar o cavaleiro consigo.



Ilustração 18: Recorte do quadro *O Triunfo da Morte* – Bruegel.



Ilustração 19: A morte se disfarça de pároco para descobrir a jogada final de Antonius.

Tanto no filme como na pintura de Bruegel, há ausência de qualquer indicação de ressurreição e redenção, ou seja, depois da morte não há nada, apenas a escuridão. Inexiste a imagem de um paraíso ou mesmo de um pós-morte. Isso também aparece no filme, mais especificamente no último diálogo entre o casal de artistas¹², que foram, inclusive, os únicos a serem poupados pela morte.

Outra perspectiva sobre um depois da morte encontra-se em Giotto, pintor florentino, que nasceu por volta de 1265-1266 e faleceu em 1337. Modificou a concepção da pintura, pois, em vez de usar os métodos da escrita pictórica, ele criou a ilusão de que a história sagrada estava sucedendo ante os olhos do espectador. Mesmo sendo um pioneiro na representação racional e naturalista de um espaço em perspectiva na pintura, também “seus métodos devem muito aos mestres bizantinos, e seus propósitos e concepções aos grandes escultores das catedrais do Norte” (GOMBRICH, 1999, p. 201).

¹² Jof tem uma visão e a relata para sua esposa: “ Eu os vejo Mia. Lá no céu tempestuoso. Todos eles! [...] Eles vão dançando, se distanciando do sol em uma dança solene. Dançam rumo à escuridão [...]”.



Ilustração 20: *A lamentação de Cristo* – Giotto – 1305.

Na pintura *A Lamentação de Cristo*, as imagens de um além-morte estão claras. Os anjos, na parte superior, indicam a existência de um “céu” ou paraíso. Aqui ocorre a representação da imagem da morte de Cristo, a Virgem abraçando seu filho pela última vez – a imagem da redenção. Giotto não examinou as representações mais antigas, modelos consagrados pelo tempo, para adaptar as cenas a um novo uso, mas preferiu seguir os conselhos dos frades pregadores que animavam os fiéis para quando lessem a Bíblia visualizassem mentalmente como teriam transcorrido as cenas lidas. Giotto, então, “[...] não descansou enquanto não reformulou tudo isso em seu pensamento: como se portaria um homem, como agiria, como se impressionaria, se participasse de tais eventos? Mais do que isso: como se apresentariam aos nossos olhos tais gestos ou movimentos?” (GOMBRICH, 1999, p. 202). Conseguiu o que o cinema aperfeiçoou séculos mais tarde, que é a sensação de

se estar vendo a realidade, a ação se desenrolando como se realmente estivesse acontecendo ali, na frente do espectador e naquele exato momento, sendo que “[...] a história comoverá a alma dos espectadores se os homens nela pintados manifestarem especialmente seu movimento de alma” (ALBERTI, 1999). Essa afirmação também pode ser pensada no cinema. É preciso saber captar um olhar de tristeza ou de alegria, uma expressão de agonia ou de dor, em outras palavras, os movimentos da alma são oferecidos pelos do corpo. Quando Giotto pintava uma escultura, por exemplo, a pintura parecia ser a própria escultura. Ele redescobriu a arte de criar ilusão de profundidade numa superfície plana. Assim, diante da morte de Cristo, pela visão de Giotto, o espectador se defronta com uma cena que parece real, as distâncias entre os personagens, as referências de medidas, tudo minuciosamente pensado e calculado pelo artista. Nessa obra, então, a morte aparece na imagem da glorificação ou como uma maneira de alcançar os júbilos celestiais depois de ter passado por momentos tempestuosos, lembrando o sofrimento de Cristo narrado pela bíblia. Retornando, mais uma vez, às virtudes e aos vícios. São postas as atitudes que levarão ao paraíso depois da passagem, sabendo-se que a recompensa vem, contudo, somente para os que seguiram o caminho dos justos.

Nessa pintura de Giotto, a morte não vem personificada como no filme de Bergman, no qual ela aparece na figura humana. Muitas obras, como *O Triunfo da Morte*, por exemplo, representam a morte na forma de esqueleto. Na pintura *As Três Idades do Homem e a Morte*, de Hans Baldung, ela aparece nessa figura esquelética, coberta apenas por uma camada bem fina de pele, o que deixa seu esqueleto à mostra.



Ilustração 21: *As três idades do homem e a morte* – Hans Baldung -1539.

Essas quatro figuras são uma alegoria das três idades do homem. A morte é representada como um esqueleto segurando uma ampulheta. Em torno dela há um bebê adormecido – a infância -; uma jovem – a juventude -; e uma mulher idosa – a velhice. Stahel afirma que esse pintor alemão, que nasceu em 1484 e faleceu em 1545, foi aluno de Durer e

“tal como Hieronymus Bosch, Baldung foi um dos artistas que expressou o terror e o sofrimento de sua época pelo uso da fantasia” (STAHEL, 1999, p. 24). Como era recursiva, na época medieval, a ideia da morte como castigo de Deus, acompanhando a tradição do apocalipse, sendo que naquela época não faltavam razões para tais medos, pois a peste era comum, as condições da medicina e de higiene eram precárias, as guerras por motivos políticos e religiosos eram constantes. A morte era constante e carregava consigo o imaginário popular medieval. Nesse contexto, Baldung recorria a esse tema criando alegorias que retratavam o horror em relação à finitude da vida. A morte é inexorável, pois chega e institui fim às ilusões mundanas, independente da idade em que a vítima se encontra. No meio da tela a senhora idosa já enlaça a figura da morte enquanto que, com a outra mão, está puxando um pedaço do pano que envolve a moça, talvez para lembrar que, mesmo estando mais próxima da morte, em qualquer idade e momento a vida pode ser arrebatada, ou seja, a morte espreita, está sempre por perto, em qualquer fase da vida. No canto inferior direito, em primeiro plano, a criança dorme segurando uma ponta do que parece ser o bordão quebrado da morte, talvez para alertar de que a partir do nascimento já se está sujeito a presença dela. No filme, a morte também é retratada dessa maneira, vem para buscar o cavaleiro e todos os que com ele estiverem, não considerando classe social, idade ou qualquer outra questão. Simplesmente leva todos consigo, sem dó, nem piedade. Ninguém escapa das suas mãos. Todas são ideias também contidas no imaginário humano.



Ilustração 22: *O Cavaleiro, a Moça e a Morte* - Hans Baldung -1505.

Nessa tela de Baldung, um cavaleiro tenta impedir que a moça seja levada pela morte, ilustrando um tipo de narrativa medieval na qual o heroísmo do cavaleiro é testado. Entre várias ações que atestariam que o cavaleiro era um herói, estava o desprezo pela dor, desprezo pelo perigo e até desprezo pela morte. A figura da morte está no lado esquerdo da tela, segurando o vestido da moça, a imagem da luta contra a morte. Os sinais de que há uma peleja podem ser entendidos pela posição do cavalo e pelos ossos caídos no chão. Devem pertencer à morte, que já perdeu uma das pernas durante a batalha. Um pano azulado caindo pelo corpo do esqueleto, um sinal de que já conseguiu tirar algo da vestimenta da moça, está muito próxima de levá-la também. Em *O Sétimo Selo*, o cavaleiro entra em uma casa,

aparentemente abandonada, e lá encontra uma moça sendo atacada por um homem. Jons, então, luta com o bandido e liberta a jovem de uma possível morte. Ela escapou naquele momento, mas no final do filme não conseguiu fugir do implacável ser que ceifa as vidas. Sua hora foi adiada, mas não poupada.

Na tela *O Cavaleiro, a moça e a morte*, o artista representa a morte em forma de esqueleto novamente. A mesma representação pode ser encontrada na *Dança Macabra* ou *Dança da Morte*. A fome, a peste e as guerras compuseram o quadro do período medieval. Assim, a presença da morte era constante para as pessoas que viveram nesse tempo. Nenhum outro momento explorou tanto esse tema como na Idade Média, tanto na pintura, como na arquitetura, na literatura e na música. “Para o caráter passageiro e perigoso da vida do corpo: textos foram escritos por religiosos para enfatizar a necessidade de penitência e vigilância contra o pecado e se faziam veículos de descrições pormenorizadas a respeito do destino dos corpos com a morte” (VISSALI, 1999). Para a autora, a fragilidade do homem perante seu destino foi, ainda, explorada pela encenação e representação em pintura da chamada Dança Macabra. Nela a própria morte é apresentada juntamente com suas vítimas convidadas por ela.



Ilustração 23: A morte levando suas vítimas. Um deles toca um instrumento musical. Eles a seguem dançando na última cena do filme.



Ilustração 24: *Danse Macabre* – Hans Holbein – SD.

É desse modo que, nas telas da pintura como nas telas do cinema, a morte convida as suas vítimas para uma dança e, num ritmo macabro, com instrumentos musicais para embalar a melodia mortal, vai conduzindo-as para os seus destinos implacáveis. Nesse momento Bergman conseguiu penetrar a alma medieval, aludindo ao tema visceral daquela época. A dança da morte estava presente nos painéis das igrejas, nas pinturas e nas encenações. Esse convite ninguém pode negar, pois a morte é o destino da humanidade, e, mais cedo ou mais tarde, todos seguirão a harmonia dessa ária. Assim, ver essa cena significa ver também séculos de memória e buscar conhecer o passado é tentar entender um pouco do presente, visto que “[...] a história está sempre a constituir a relação entre um presente e seu passado

[...] o passado não é para se viver nele; trata-se, na verdade, de um poço de conclusões, dele extraídas, para o nosso intuito de agir” (BERGER, 1999, p. 13).

Pintura e cinema são diferentes formas de linguagem num diálogo que ultrapassa o tempo ou, melhor, que pode unir o que já foi com o que é. Ao ler e perceber o acenar de imagens do passado no presente, como revela Silva (2004), percebe-se também a inserção de novas e velhas temporalidades culturais e artísticas que perseveram, desmesuráveis, nos códigos de interpretações da arte e da cultura. Esse pensamento afugenta a pretensa ideia de uma identidade original, pois se estabelecem determinadas interações simbólicas, que são tramas e linhas que entrelaçam tempos nos interstícios das imagens da memória. Pelas telas analisadas, percebe-se que os seus autores não escaparam das influências culturais e de credos das suas épocas ou dos seus antepassados. Há sempre a presença, em traços, linhas e cores, do que o autor vivia no seu tempo, do estilo daquele momento ou de um anterior. Assim,

[...] os artistas não criam num vazio. Eles são constantemente estimulados por outros artistas e pelas tradições artísticas do passado. Mesmo ao reagirem contra a tradição, os artistas mostram sua dependência dela. É o solo de onde eles brotaram e no qual se desenvolveram, e é dele que eles extraem seu alimento. (WOODFORD, 1993, p. 75)

Sabe-se que os artistas também inovam, apresentam novas visões, novos estilos ou novas técnicas, como Giotto, mas sempre em resposta a algo anterior, pois não é possível apagar tudo o que está na memória, ou seja, alguns pintores tentavam apenas reproduzir outras obras, outros utilizavam-nas para recriar outras formas de representação, mas sempre dentro do contexto de uma época ou de um estilo. Em outras palavras, “[...] é preciso ter um ponto de partida, um padrão de comparação, a fim de começar o processo de fazer, comparar e refazer, que finalmente se concretiza na imagem acabada. O artista não pode partir do zero, mas pode criticar seus predecessores” (GOMRICH, 1986, p. 281). Desse modo, as produções artísticas, como a pintura, são imagens que se entrecruzam com as do cinema. São, sobretudo, artes da memória. São textos que se aludem trazendo as lembranças dos seus autores que

se cruzam com as do espectador. O cinema, ao mesmo tempo em que produz, também é constituído pela memória.

Nunca olhamos para uma coisa apenas; estamos sempre olhando para a relação entre as coisas e nós mesmos. Nossa visão está continuamente ativa, continuamente em movimento, continuamente captando coisas num círculo à sua própria volta, constituindo aquilo presente para nós do modo como estamos situados. (BERGER, 1999, p. 11).

Na contemplação das imagens, tanto das telas da pintura como das densas camadas de escuridão e luzes do cinema, existem significações somente percebidas por meio de um repertório de memórias e afetos próprios de cada espectador.

SEQUÊNCIA III: SELOS CLAROS E ESCUROS - CONTRASTES E SEMELHANÇAS SOBRE INTERTEXTUALIDADE POÉTICA E FÍLMICA

A poesia encanta, aspira ao prazer mais do que à verdade. Perseguir o fluxo das entrelinhas, procurar, nas margens das palavras, o infinito que vai além delas é desejo da linguagem poética. Ela é, como define Paz (1982), hábil para revelar esse mundo, criando outro; isola e une ao mesmo tempo, consiste num convite a uma viagem enquanto também é o regresso a terra. “O poema é um caracol onde ressoa a música do mundo, e métricas e rimas são apenas correspondências, ecos, da harmonia universal” (PAZ, 1982, p. 15). Para Borges (2000), cada vez que uma poesia é lida uma nova experiência é vivida. Essa experiência acaba ocorrendo no poema:

FUGA SOBRE A MORTE

Leite-breu d’aurora nós o bebemos à tarde
 nós o bebemos ao meio-dia e de manhã nós o bebemos à noite
 bebemos e bebemos
 cavamos uma cova grande nos ares
 Na casa mora um homem que brinca com as serpentes e escreve
 ele escreve para a Alemanha quando escurece teus cabelos de ouro Margarete
 ele escreve e aparece em frente à casa e brilham as estrelas ele assobia e chama seus
 [mastins
 ele assobia e chegam seus judeus manda cavar uma cova na terra
 ordena-nos agora toque param para dançarmos

Leite-breu d’aurora nós te bebemos à noite
 nós te bebemos de manhã e ao meio-dia nós te bebemos à tarde
 bebemos e bebemos
 Na casa mora um homem que brinca com as serpentes e escreve
 que escreve para a Alemanha quando escurece teus cabelos de ouro Margarete
 Teus cabelos de cinza Sulamita cavamos uma cova grande nos ares onde não se deita
 [ruim
 Ele grita cavem mais até o fundo da terra vocês aí vocês ali cantem e toquem
 Ele pega o ferro na cintura balança-o seus olhos são azuis
 Cavem mais fundo as pás vocês aí vocês ali continuem tocando para dançarmos

Leite-breu d’aurora nós te bebemos à noite
 nós te bebemos ao meio-dia a morte é uma mestra d’Alemanha
 nós te bebemos à tarde e de manhã bebemos e bebemos
 a morte é uma mestra d’Alemanha seu olho é azul

ela te atinge com bala de chumbo te atinge em cheio
na casa mora um homem teus cabelos de ouro Margarete
ele atíça seus mastins contra nós dá-nos uma cova no ar
ele brinca com as serpentes e sonha a morte é uma mestra d'Alemanha

teus cabelos de ouro Maargarete
teus cabelos de cinza Sulamita.

(CELAN, 1999, p. 27).

A alma humana é desafiada por tudo o que nasce, reproduz-se e morre no planeta, afirmava Valéry (1999). Por ela estar duramente limitada, na sua representação das coisas, pela noção que possui de seus meios de ação externa e do modo pelo qual tal ação precede. A poesia, para o autor, cultivava o espírito nas transformações em que as propriedades excitantes da linguagem desempenham papel fundamental. Os objetivos dessa arte consistem, entre outros, na força de submeter o verbo comum a imprevistos sutis, contudo, sem quebrar as “formas consagradas” e no acontecimento simultâneo da sintaxe, da harmonia e das ideias. O universo poético, como no poema de Celan, “[...] introduz-se pela densidade das imagens, das figuras, das consonâncias, dissonâncias, pelo encadeamento dos rodeios e dos ritmos” (VALÉRY, 1999, p. 165). A matéria-prima da poesia é a palavra – palavras que nos remetem a outras palavras, que nos oferecem imagens, ideias, pensamentos. No pensamento do autor, um poema é um discurso que ordena e motiva uma contínua ligação entre a voz que existe e a voz que vem e que deve vir. Essa voz deve ser tal que se comine e incite o estado afetivo do qual o texto seja a única expressão verbal.

Em a *Fuga sobre a Morte*, o poeta deixa palavras em movimento melancólico, escrita que se apresenta numa *língua-cicatriz*. Ele dá o testemunho por meio de palavras, na sua língua materna, da Alemanha, a *língua-morte*. Fala sobre o inominável, assim, “[...] os poemas de Celan portam a escrita do real com seus ‘ritmos improváveis’ operando com ‘vesículas de lembranças’, com mínimos traços, com a intenção de tentar tornar figurável o

real de Auschwitz¹³ através da voz” (BARROS, 2008). Congrega novamente o real dos “campos” e realiza essa junção escrevendo poemas. Para Paz (1982), o autor de um poema sempre consagra uma experiência histórica. Ela pode ser social, pessoal ou as duas ao mesmo tempo e quando fala de todos esses sentimentos, experiências e pessoas, sua voz vai além, pois revela o que é perante o leitor. O poeta, cuja mãe era alemã e o pai judeu, nasceu em Czernowitz (Bukowina) e viveu o horror do Holocausto¹⁴. Em 1941, sua cidade foi ocupada por tropas alemãs e romenas. Então, ele foi enviado a um campo de trabalhos forçados; seus pais morreram num campo de concentração. “Em Celan, nas palavras de Cambon, o real do ato poético é uma resposta ao real do acontecimento sem resposta de Auschwitz” (BARROS, 2008). A imagem da morte por meio de palavras, versos e estrofes, sentimentos sufocados, memórias submersas na linguagem do encantamento, ou seja, da poesia.

Desde os primeiros versos, a presença da morte se faz perceptível. Na escrita de Celan não há linearidade, tampouco, literalidade. As palavras vão emergindo do eu lírico, que não está só, não testemunhou sozinho a barbárie acontecida naquele momento histórico. São lembranças e memórias coletivas. Então, no poema, esse *eu* vem representado por um *nós*. “Leite-breu d’aurora nós o bebemos à tarde/ nós o bebemos ao meio-dia e de manhã nós o bebemos à noite/ bebemos e bebemos...” (CELAN, 1999, p. 27). Borges (2000) profere que, quando os antigos falavam de um poeta – um fazedor –, visualizavam nele não somente uma pessoa proferindo agudas notas líricas, mas também como alguém que narra uma história, “[...] uma história na qual todas as vozes da humanidade podem ser encontradas [...]” (BORGES, 2000, p. 51). Versos que se expressam pela antítese: o leite, que é branco, aqui se tornou negro, o líquido escuro que é ingerido em todos os momentos. “A imagem [no poema]

¹³ Auschwitz é o nome de um grupo de campos de concentração localizados no sul da Polônia, símbolos do Holocausto perpetrado pelo nazismo.

¹⁴ Essa palavra tem origens remotas em sacrifícios e rituais religiosos, a partir do século XIX. Holocausto passou a designar grandes catástrofes e massacres. Após a Segunda Guerra Mundial, o termo Holocausto (com inicial maiúscula) passou a ser utilizado especificamente para se referir ao extermínio de milhões de judeus e outros grupos considerados indesejados pelo regime nazista. Por essa razão, nessa pesquisa, esse termo aparece com inicial maiúscula.

resulta escandalosa porque desafia o princípio de contradição: o pesado é o leve. Ao enunciar a identidade dos contrários, atenta contra os fundamentos de nosso pensar” (PAZ, 1982, p. 120). Talvez esse verso signifique o sofrimento atroz, em que a dor do corpo físico alcança o espírito, que se expressa pela linguagem da poesia. Nas palavras de Bloom (1994), “[...] um texto poético não é a reunião de signos numa página, mas um campo de batalha psíquico” (BLOOM, 1994, p. 14). Leite negro também pode estar representando a morte, que está sempre espreitando o eu lírico, pois, naquele momento, a morte era quase uma certeza. Como no filme de Bergman, que retrata um período – Idade Média – no qual muitas questões colocavam a morte bem próxima. Assim, encontra-se aqui um ponto de interlocução entre as duas obras, sendo que, na produção do cineasta, o anjo negro também está rondando, pela manhã, à tarde, ao meio-dia e à noite. Ambos oferecem a mesma sensação em relação à obscuridade. No poema, a imagem da escuridão se faz presente tanto como no filme. Em *A Fuga sobre a Morte*, o leite negro que é tomado todos os dias, enquanto que desde a fotografia de *O Sétimo Selo*, com a ausência de cores, traz a ideia de escuridão. Desta forma, as passagens se cruzam entre versos poéticos e imagens do cinema: “leite-breu d’aurora...”



Ilustração 25: A morte com as vestes escuras vem buscar sua primeira vítima.

Ler um poema é passar por um terreno movediço, escorregadio, caminhos labirínticos. Sabe-se o lugar de onde a leitura de uma poesia começa, mas jamais onde vai terminar, pois palavras são folhas secas jogadas ao vento. Há sempre a possibilidade de se manifestarem divergências entre as interpretações poéticas, entre as impressões e os sentidos ou, ainda, entre as ressonâncias provocadas no outro pela ação da obra. “[...] essa diversidade possível dos efeitos legítimos de uma obra é a própria marca do espírito. Ela corresponde, aliás, à pluralidade de caminhos oferecidos ao autor durante seu trabalho de produção” (VALÉRY, 1999, p. 186). Para o autor, qualquer ato do espírito carrega consigo uma atmosfera de indeterminação mais ou menos sensível.

No verso “Cavamos uma cova grande nos ares” (CELAN, 1999, p. 27) temos uma possível leitura de que a terra não é merecedora dos homens, mas o ar, sim, onde o pensamento e as ideias são livres, não há repreensão no ar ou, ainda, no mundo da imaginação, ao contrário do que acontece na terra, no mundo dos homens. No verso “E terão uma cova grande nas nuvens onde não se deita ruim” (CELAN, 1999, p. 27), a imagem da morte está posta como libertação, em que os homens podem se livrar das dores do mundo por meio dela, ou seja, o espírito poderá ser livre, não na terra, mas pela morte. Mais que falar, essa voz também grita – brados agudos do íntimo do ser: “a imagem poética transporta-nos à origem do ser falante” (BACHELARD, 2003, p. 7). Nesse poema de Paul Celan, a morte aparece como uma forma, talvez a única, de se libertar dos males da terra, de curar as feridas. Em *O Sétimo Selo*, Bergman acaba construindo uma imagem da morte como um fim, pois não há um depois a não ser a escuridão. Nesse filme, ela não vem para salvar, pelo contrário, causa dor e medo. No cinema, conforme Eisenstein (1990), perante a percepção do autor, plana uma determinada imagem, personificando emocionalmente o seu tema. A empreitada com a qual ele se depara é a de transformar essa imagem em algumas representações parciais básicas, que, combinadas e justapostas, ressoarão na consciência e nos sentimentos do

espectador. “Leitor ou ouvinte, a mesma imagem geral inicial que originalmente pairou diante do artista criador” (EISENSTEIN, 1990, p. 27). Já no poema, é o indefinível que define a ação. Valéry, ao discorrer sobre fazer poema, afirma que,

[...] por um lado, o indefinível e, por outro, uma ação necessariamente acabada; por um lado, um estado, às vezes uma única sensação produtora de valor e de impulso, estado cuja única característica é não corresponder a qualquer termo acabado de nossa experiência; por outro lado, o ato, ou seja, a determinação essencial, já que um ato é uma escapada miraculosa para fora do mundo fechado do possível e uma introdução no universo do fato; e esse ato, frequentemente produzido contra o espírito, com todas as suas exatidões; saído do instável, como Minerva totalmente armada, produzida pelo espírito de Júpiter, velha imagem ainda repleta de sentido!” (VALÉRY, 1999, p. 191).

“Ele grita toquem mais doce a morte a morte é uma mestra d’Alemanha [...] A morte é uma mestra d’Alemanha seu olho é azul” (CELAN, 1999, p. 27). Nesses versos, a morte aparece como uma mestra, rememorando os horrores do Holocausto. O mestre pode ser um guia, naquele momento, para o autor é a própria morte quem guia a Alemanha. O vocábulo “mestre” também pode significar sabedoria ou possuir muito conhecimento. A poesia pode estar sugerindo que a morte é muito sábia e astuta, lutar contra ela é uma luta vã, quem sabe é até desigual. No filme de Bergman, a morte também é muito perspicaz e ardilosa. Essa ideia é construída pelos momentos em que ela, com artimanhas e armadilhas, consegue enganar as suas vítimas para levá-las consigo. O ator se esconde em cima de uma árvore, mas ela o encontra e cerra um dos galhos. Em outra sequência, a morte, muito esperta, disfarça-se de pároco e, durante uma confissão, o cavaleiro, pensando estar falando com um padre, revela sua jogada final que iria derrotá-la. Tanto no filme como no poema, a morte aparece como uma mestra. No poema de Celan, ela vem personificada com olhos azuis, referência a uma das características da raça alemã, pois eram eles, os soldados alemães, que representavam a morte

para o eu lírico naquele momento, tendo em vista as atrocidades cometidas durante o Holocausto.

A morte é, nessa perspectiva, uma personagem presente tanto na poesia como no cinema, e faz emergir o que está no âmago de cada autor, suas memórias e sentimentos que, ao serem lidos/assistidos, também suscitam sentimentos e memórias de quem as leu/assistiu, pois “[...] o poema nos revela o que somos e nos convida a ser o que somos”(PAZ, 1982, p. 50). Na factura de uma obra, todos os momentos de reflexão, inspiração, pensamentos, todos os atos de escolha, todas as transações mentais vêm, no estado de obra concluída, “[...] comover, surpreender, deslumbrar, ou desconcertar o espírito do Outro, bruscamente submetido à excitação dessa enorme carga de trabalho intelectual” (VALÉRY, 1999, p. 184).

“A morte é uma mestra d’Alemanha seu olho é azul / ela te atinge com bala de chumbo te atinge em cheio” (CELAN, 1999, p. 27). A bala de chumbo que atinge em cheio, arquivos sombrios da memória de um poeta, cicatriz nesse momento que traz a marca do passado, traz para sua escrita a visão da morte pelos olhos de um poeta. Sua linguagem habita em um mundo onde se presentifica sua dor. Valéry, narrando sua caminhada como poeta aos seus alunos, dizia que via nele próprio o que se passava quando tentava substituir as fórmulas verbais por valores e significados não verbais. “Encontro aí impulsos e imagens ingênuas, produtos brutos de minhas necessidades e de minhas experiências pessoais. É a minha própria vida que se espanta” (VALÉRY, 1999, p. 197). “Ele grita toquem mais escuros os violinos depois subam aos ares como fumaça / e terão uma cova grande nas nuvens onde não se deita ruim” (CELAN, 1999, p. 27). Durante o Holocausto, as pessoas consideradas impuras, pela raça, pelo credo, pela opção sexual, por deficiências físicas, por questões políticas, enfim, aqueles considerados indignos, eram todos levados para campos de concentração. Ali, muitos não suportavam as péssimas condições de vida e outros eram assassinados por motivos efêmeros. Esses corpos eram levados a covas gigantes e incinerados, assim, na poesia de

Celan, a figura da morte aparece novamente, os corpos viram fumaça e, nessa forma, sobem aos ares e lá ficarão melhor do que aqui na terra.

Esse poema se faz por repetições dos versos, num movimento contínuo, numa imagem cíclica. Faz pensar numa roda, no movimento da engrenagem de um relógio, na ciranda formada por pequenos braços infantis – sai um da roda, entra outro. A última cena do filme de Bergman, a morte levando suas vítimas de mãos dadas, a imagem que faz pensar em uma ciranda, a roda da vida, ou da morte, sempre alguém saindo, sempre alguém entrando.



Ilustração 26: A última cena do filme: a morte levando suas vítimas.

O tempo cíclico, a imagem da repetição se configura naquele momento histórico e também no poema, no qual “[...] a repetição rítmica é invocação e convocação do tempo original” (PAZ, 1982, p. 77). Isso acontece, de acordo com o autor, porque o poema busca repetir e recriar um momento, um fato ou uma unidade de fatos, pois o tempo do poema é diferente do tempo cronológico. De acordo com Paz (1982), para o poeta, o que passou voltará a ser, sendo que “[...] a frase poética é tempo vivo, concreto – é ritmo, tempo original,

perpetuamente se recriando. Contínuo renascer e tornar a morrer e renascer de novo” (PAZ, 1982, p. 81). O sofrimento e tormentos sucessivos sofridos pelo eu lírico naquele período da história aparecem também de forma consecutiva na construção do poema. É a morte e seu movimento contínuo rondando as suas vítimas. Ou é a lembrança que sempre volta; ou a memória, que também segue esse movimento circular. As recordações também se repetem no nosso pensamento. As marcas da memória do poeta deixaram cicatrizes. Como afirma Paz (1982), trata-se de um passado que se reengendra e se reencarna. Assim, a imagem da morte aparece, novamente, no poema:

O HÓSPEDE

Muito antes de anoitecer
 chega à tua casa aquele que trocou acenos com a escuridão.
 Muito antes de amanhecer
 ele desperta
 e, antes de ir-se, atíça um sonho,
 um sonho ressonante de passos:
 o escutas medir as distâncias
 e jogas para lá a tua alma.

(CELAN, 1999, p. 55).

A memória é um modo crucial da mente, como afirma Bloom (1994), e na poesia ela é sempre uma modalidade fundamental do pensamento. “Nos poemas, o passado, como o futuro, é sempre uma força e, na verdade, a força do futuro é direcionada para impelir o poema de volta ao passado, não importa o que o poeta esteja tentando fazer” (BLOOM, 1994, p. 40). Memórias da morte é tema constante tanto na obra de Celan como na de Bergman, como também ambas possuem uma linguagem simbólica muito forte. São palavras e imagens que nos fazem sentir como se estivéssemos explorando uma caverna nunca antes visitada, em cujo caminho podemos tropeçar e até cair, passando por perigos, mas também podendo

encontrar uma linda cachoeira. Eis as sensações e os sentimentos que só a linguagem da arte pode oferecer.

No poema *O Hóspede*: “Muito antes de anoitecer / chega à tua casa aquele que trocou acenos com a escuridão” (CELAN, 1999, p. 55), isso talvez signifique a representação da visita da morte, pois aparece nesses versos, novamente, a cor escura. Ela, que ceifa as vidas, vem de um lugar escuro. Nesse poema, o autor conversa com aquele que lê, usando pronomes de segunda pessoa – *tua casa, tua alma*. Antes de amanhecer, um sonho é atiçado pelo visitante e a alma é jogada para lá, para um mundo que não é o da terra, talvez o mundo da imaginação, pois, enquanto vivos, só podemos imaginar a morte. O Eu lírico te envia para essa outra dimensão, quem sabe esse seja o lugar do poeta, um local além dos homens. A morte pode levar até lá. Celan dizia que então um poema seria linguagem transfigurada de um indivíduo e, de acordo com a sua mais profunda essência, presente e presença. No filme também há um momento em que a morte é O Hóspede. No anoitecer, todos estão à mesa para a ceia, ela bate na porta, três batidas, o escudeiro vai abri-la, mas não vê ninguém. Quando se senta novamente ela vem surgindo, a passos lentos pelo corredor e acaba levando as almas ali presentes antes do amanhecer. O sentido da imagem se concretiza pela substituição da sua representação, pensando o cinema como uma “[...] cadeia de imagens em movimento sucessivo/cadeia de sons sucessivos, compondo um processo metonímico de significação” (ALMEIDA, 2001, p. 9). Dessa forma, a voz do autor, revelando novos sentidos da morte, presente no poema:

FALA TAMBÉM TU

[...] Olha em volta
vê a vida ao redor –
Na morte! Viva!
Fala a verdade quem sombras fala.

Mas então se esvai o lugar em que estás:
Para onde agora, desnudado de sombra, para onde?
Sobe. Vá tateando.

Tornas-te mais magro, mais irreconhecível, mais fino!
Mais fino: um fio [...].

(CELAN, 1999, p. 59).

A poesia é um compromisso da alma, diz Bachelard, pois as dialéticas do talento e da inspiração ficam claras ao se considerarem os seus dois pólos: a alma e o espírito. Para o autor a alma e o espírito são fundamentais no estudo dos fenômenos da imagem poética nas suas variedades de nuances, para que se possa, assim, seguir, sobretudo, a evolução das imagens poéticas desde o devaneio até a sua execução. Nas palavras do autor,

Por si só, o devaneio é uma instância psíquica que muitas vezes se confunde com o sonho. Mas quando se trata de um devaneio poético, de um devaneio que frui não somente de si próprio, mas que prepara gozos poéticos para outras almas, sabemos que não estamos mais no caminho das sonolências. O espírito pode relaxar-se; mas no devaneio poético a alma está de vigília, sem tensão, repousada e ativa. Para fazer um poema completo e bem estruturado, será preciso que o espírito o prefigure em projetos. Mas para uma simples imagem poética não há projeto, não lhe é necessário mais que um movimento da alma. Numa imagem poética, a alma afirma sua presença. (BACHELARD, 2003, p. 07).

Se a alma confirma sua presença na imagem poética, percebe-se que a poesia de Celan é pura alma, ecos do passado que ainda ressoam no presente. Os sentimentos, o *phatos* do autor, vão se delineando pela tinta da sua caneta ou por rabiscos a lápis, por meio de palavras escritas, a alma sob sinais gráficos. Então o poeta nos fala: “na morte! Viva!/ Fala a verdade quem sombras fala” (CELAN, 1999, p. 59). Há duas leituras para a expressão “Viva!”, uma consiste pensando no uso dela como um verbo no imperativo, em que o eu lírico ordena que se viva na morte, pois é nela que se encontra a vida, só se pode viver por meio dela – aqui o sentido se faz pela antítese vida e morte, encontro ou desencontro das palavras, viver na morte, ser um cadáver na vida. Outro viés possível de leitura leva a entender essa expressão como uma interjeição, isto é, comemora-se a morte, vista assim como algo bom. Somente

quem sombras fala é que pode proferir a verdade, e, quem são as pessoas que falam sombras? São os poetas. Eles utilizam a linguagem dos sonhos e das sombras, ou seja, “[...] o universo poético apresenta grandes analogias com o que podemos supor do universo do sonho” (VALÉRY, 1999, p.197). Dessa forma, os homens comuns tentam esconder a verdade, enquanto que o poeta a faz emergir. O cinema também possui uma linguagem específica, pois, “[...] o filme circunscreve um espaço de tempo e ilusão em que as categorias mentais que utilizamos em nossa interação com a realidade lá estarão confinadas e transformadas pelos códigos da realidade cinematográfica” (ALMEIDA, 2001, p. 47). Em *O Sétimo Selo*, Bergman também desvela temas que foram calados pelos homens, uma época em que o medo era incutido pela instituição religiosa, como forma de poder. A imagem da morte era construída como um terrível castigo numa educação religiosa severa. Ocorre, contudo, que nem todos denunciaram essa verdade. Talvez somente o olhar de um *poeta-produtor* pudesse ver tal veracidade. O *phatos* do autor também tem presença nessa obra, aparecendo através dos seus sentimentos mais profundos, dos castigos da infância, da educação austera, dos medos e, principalmente, do pecado.

Celan continua o poema pronunciando os versos: “mas então se esvai o lugar onde estás: / para onde agora, desnudado de sombra, para onde? / Sobe. Vá tateando. / Torna-te mais magro, mais irreconhecível, mais fino! / Mais fino: um fio” (CELAN, 1999, p. 59). Fora dessa linguagem das sombras, talvez, da poesia, o homem se esvai. É difícil ser completo fora do mundo poético, pois é ele que abre os olhos, desvela sentimentos e, sem isso, não somos nada, apenas um fio. Esses versos também relembram as imagens do Holocausto e do depois da morte. As pessoas vão sumindo, ficando cada vez mais magras, imagens cadavéricas, assim, o homem, naquele momento, estava vivo e também morto. Quem sabe o poeta esteja questionando se se está morto na vida e se vivo na morte, ou, ainda, se é possível encontrar vida fora do mundo dos sonhos. São imagens-lembranças ou imagens-denúncias. Pluralidade

de acepções, de sentimentos. Como Celan mesmo afirmava, “[...] o poema seria linguagem transfigurada de um indivíduo e, de acordo com a sua mais profunda essência, presente e presença” (CELAN, 1999, p. 178). Desse modo, o poeta traz aos seus leitores palavras que, como ele mesmo afirmava, são também presentes, pelos versos do poema:

TENEBRAE

Estamos próximos, Senhor,
próximos e palpáveis.

Palpados já, Senhor,
Agarrados um ao outro, como se
o corpo de cada um de nós fosse
teu corpo, Senhor.

Roga, Senhor,
Roga por nós,
estamos próximos.

Empurrados pelo vento fomos,
fomos até lá para curvar-nos
rumo a vale e cratera.

Fomos ao bebedouro, Senhor.

Havia sangue, havia
o que verteste, Senhor.

Brilhava.

Jogou-nos tua imagem nos olhos, Senhor.
Olhos e boca estão por demais abertos e vazios, Senhor.
Bebemos, Senhor.
O sangue e a imagem que no sangue havia, Senhor.

Roga, Senhor.
Estamos próximos.

(CELAN, 1999, p. 67).

Nesses versos percebe-se a procura por um ser superior – o Senhor – talvez Deus. Quem sabe aqui o poeta tenta aproximar-se Dele, pois as dores do mundo deixam-no mais perto de Deus. Talvez. No filme, Bergman também expressa essa procura e o faz por meio do

personagem principal, o cavaleiro que está jogando com a morte. Antonius, ao senti-la próxima, tem o desejo de encontrar Deus, comprovar a sua existência. Ele entra numa igreja, está só, ajoelha-se e inicia a sua confissão, pensando que quem o estava ouvindo fosse um padre, mas era a própria morte que o escutava. Nesse momento, o cavaleiro fez vários questionamentos sobre o verdadeiro sentido da vida. No seu diálogo, ele demonstra muita angústia e está à procura de Deus, porém não consegue manter a fé. Ajoelhado, diz: “Por que Ele se esconde em promessas e milagres que não vemos? [...] Quero que Deus estenda as mãos para mim, que mostre seu rosto, que fale comigo. Mas ele fica em silêncio.” Cinema e poesia se dão numa construção simbólica, mediante sentidos emblemáticos que evocam imagens e lembranças do passado dos autores – imagens mentais que integram o jogo com as palavras do poeta e do escritor do filme.

O poema *Tenebrae* traz muitas lembranças de um momento vivido pelo autor que lhe trouxe muita dor e sofrimento, daí decorrendo uma vontade de gritar abafada. Gagnebin (2006), ao citar Primo Levi, afirma que, em relação ao Holocausto, ocorreu um desejo de anulação. Os arquivos dos campos de concentração foram queimados nos últimos dias da guerra. Os nazistas explodiram as câmaras de gás e os fornos crematórios de Auschwitz, depois de confirmada a derrota alemã. Os prisioneiros dos campos foram obrigados a desenterrar os milhares de cadáveres de seus companheiros para queimá-los em enormes fogueiras: “[...] não poderia restar nenhum rastro desses mortos, nem seus nomes, nem seus ossos” (GAGNEBIN, 2006, p. 47). Apaga-se o que é físico, mas, certamente, a imagem não pode ser totalmente apagada e o que está na memória não pode ser esquecido simplesmente pelo desejo de alguns. Celan traz, então, para os seus poemas, o que é inenarrável, fatos submergidos numa tentativa de esquecimento. Os rastros daquele momento histórico foram apagados para que aquela memória-ferida fosse cicatrizada, porém cicatrizes são para sempre.

Como afirma Gagnebin, ao discorrer sobre a memória e o trauma no fim da Segunda Guerra Mundial,

Os sobreviventes [...] não conseguiram esquecer-se nem que o desejassem. É próprio da experiência traumática essa impossibilidade do esquecimento, essa insistência na repetição. Assim, seu primeiro esforço consistia em tentar dizer o indizível, numa tentativa de elaboração simbólica do trauma que lhes permitisse continuar a viver e, simultaneamente, numa atitude de testemunha de algo que não podia nem devia ser apagado da memória e da consciência da humanidade. (GAGNEBIN, 2006, p. 99).

Desse modo, Celan consegue reconstruir as imagens daquele trauma e daquela dor por meio de palavras mágicas, as da poesia. Retomando o poema, há uma possível leitura de que, ao proclamar que “os corpos estão perto, Senhor, agarrados um ao outro”, o eu lírico esteja, numa forma de oração, relatando as mortes em massa, os corpos jogados em grandes valas e enterrados da mesma maneira que se enterram detritos. Celan afirma que cada corpo é o corpo do próprio Senhor, então ele pede que Ele rogue por todos os que ali estavam, tão palpáveis, tão próximos. Foram ao bebedouro beber o sangue, pois naquele momento muito sangue estava sendo derramado – líquido acre, não desce suavemente, ora bebendo o leite negro, ora o sangue. Imagens do pesadelo, como lanças afiadas saindo da mente do poeta, são imagens cortantes, que penetram a alma.

Essa ideia de proximidade dos corpos na hora da morte não se encontra no filme. Enquanto, para Celan, a morte é coletiva, para Bergman, ao contrário, ela é solidão. O cavaleiro, em *O Sétimo Selo*, ao perceber a presença dela, sente-se só, procura Deus, mas não o encontra. Há pontos de interlocução, entretanto não como reafirmação, sendo que nos levam a diferentes imagens da morte. Na poesia, como diz Valéry (1999), o poeta tem como tarefa propiciar a sensação de união íntima entre a palavra e o espírito. Já no cinema, para Almeida (2001), o filme tem significado no conjunto de imagens e sons, que, ao terminar, compôs um

sentimento e uma inteligência sobre ele. São textos que provocam sensações, encaminham o leitor ao imaginário. Ao terminar de ler um poema ou de assistir a um filme, “[...] o leitor receberá o choque de criações, de aproximações, de vislumbres de expressão acumulados durante meses de procura, de espera, de paciência e de impaciência” (VALÉRY, 1999, p. 209).

Desta forma, no poema Salmo, Celan deixou os versos:

SALMO

Ninguém nos molda de novo com terra e barro
ninguém evoca o nosso pó.
Ninguém.

Louvado sejas, Ninguém.
Por ti queremos
florescer.
Ao teu
encontro.

Um nada
éramos nós, somos, continuaremos
sendo, florescendo:
a rosa-de-nada, a
rosa-de-ninguém.

Com
o estilete claralma,
o estame alto-céu,
a coroa rubra
da palavra púrpura, que cantamos
sobre, oh, sobre
o espinho.

(CELAN, 1999, p. 95).

São palavras para aqueles que não tiveram voz, pois foram calados – palavras que só passaram a existir pela voz do poeta, que vê seus companheiros e milhares de pessoas sendo dizimadas e enterradas em grandes valas. Behar (2006), no seu texto sobre os vazios da memória, discorre sobre a lacuna como um vazio de memória, que a autora designa como *Lager* e consiste na ausência irreparável, “[...] a impossível redenção do que não se diz porque

já não resta ninguém que o diga [...], mas nem eles, duas vezes mortos, podem dar prova alguma” (BEHAR, 2006, p. 64). Destarte, é Celan que preenche essa lacuna e se torna a voz daqueles que, pela ausência, não podem se pronunciar. Também é o poeta que se torna o testemunho dos que já não podem mais dar provas.

Passando ao poema, em Gênesis, Deus pronuncia para Adão e Eva que, de onde vieram um dia retornarão. Nas palavras bíblicas, “[...] com o suor de teu rosto comerás teu pão até que retornes ao solo, pois dele foste tirado. Pois tu és pó e ao pó retornarás” (GÊNESIS, 3:19). Com os versos de Celan, percebe-se a ausência de Deus na crença do poeta, pois, de acordo com as narrações da bíblia, o Criador nos chamará um dia para retornarmos de onde viemos, contudo, o poeta afirma que Ninguém – com letra maiúscula, um substantivo composto – evoca o pó. Não há um Deus, tampouco seremos moldados novamente, pois, ao morrer tudo se acaba. A imagem da morte é apresentada sem redenção, apenas como um fim, imagens que também aparecem no filme de Bergman. No cinema, “[...] vestida de perspectiva e adormecida no escuro das câmeras, a Realidade revela-se, ao despertar em banhos químicos, no filme, ou em impulsos eletrônicos, no vídeo, na televisão” (ALMEIDA, 1999, p. 136). Na poesia de Celan, é a palavra que figura a realidade. Ele mesmo afirmava que,

[...] quando então se pensa em poemas, tornam-se tais caminhos os poemas? Serão esses caminhos somente des-caminhos, des-caminhos de ti a ti? Mas ao mesmo tempo são também, em tantos outros caminhos, caminhos nos quais a língua se torna sonora, são encontros, encontros de uma voz com um Tu perceptível, caminhos de criaturas, esboços de existência talvez, um antecipar-se de si mesmo, à procura de si mesmo... Uma espécie de volta à casa. (CELAN, 1999, p. 182).

Seligmann-Silva (2005), retomando o pensamento de Novalis, diz que o poeta é, sobretudo, autor de uma ação, que deve possuir um valor muito particular no mundo das suas ideias, pois ele a reconhece com a ação metafísica como um “estado-de-ação”. Para o autor, a

arte não tem a imitação como objetivo central, ou seja, tanto no artista como no receptor de arte incide um componente ativo – nessa visão a arte é criação. A estética romântica trabalhava com um modelo da linguagem onírica. Para eles, a poesia deveria se limitar, como nos sonhos, a uma significação livre. O autor, ainda em Novalis, diz que esse concebia a poesia como uma linguagem construída em torno do infinito. Assim, “[...] ela é exposição do não-exponível e ela mesma, portanto, inexponível, ou seja, intraduzível” (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 315). Nessa perspectiva, ele conclui seu pensamento discutindo sobre a poesia como junção entre imagem e escritura. Sendo a arte uma exposição alegórica, seu produtor deve optar entre duas formas de apresentação: a primeira consiste numa exposição do mundo pelo viés de uma teoria da vida comum, recriando poeticamente os elementos cotidianos e, dessa forma, revela-se sob o mundo prosaico. A segunda acontece quando o poeta expõe o indizível por meio do sem-sentido. “Ambos os caminhos expõem o mundo como uma cadeia infinita de significantes e como um emaranhado insolúvel de palavras-figura” (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 316).

Celan se expressa tanto pelo indizível como pela visão da vida comum, ora traduz momentos cotidianos dos homens, ora esbarra em palavras do infinito, que pertencem mais ao mundo dos sonhos do que da realidade. Bergman, em *O Sétimo Selo*, materializa a sua estética utilizando-se de um discurso no qual também realidade e fantasia caminham juntas. Ele recria, na obra em análise, elementos cotidianos ao passo que traz elementos do imaginário. São obras que levam os seus leitores a mundos longínquos, muito além do real. Poesia e cinema, construção de imagens, significações, estados de espírito, enfim, também são traços da memória dos homens.

No trecho do poema *Stretto*:

[...] O local em que estavam, ele tem
um nome – tem
nenhum. Não estavam lá. Algo
havia entre eles. Não

olhavam através.

Não olhavam, não,
falavam de palavras. Ninguém
despertou, o
sono
veio sobre eles [...]

(CELAN, 1999, p. 73).

Talvez esses versos não consistam em imagens literais da morte. Quiçá o eu lírico não esteja mencionando somente a morte física, mas outra, a morte espiritual. Quem sabe eles já não estavam mais vivos. O poeta pode estar se referindo a momentos, nos quais se quer conseguia sentir-se vivo. Homens prostrados diante de um *Polifemo invisível*, gigante com proporções incalculáveis. Eram seres marcados esperando a morte, que, na verdade, já havia se tornado experiência e realidade ainda enquanto vivos. Paz (1982), ao discutir sobre o que leva ao encontro de nós mesmos, afirma que não se pode separar os termos vida e morte, ser ou nada, e, “[...] em todos os estados há uma espécie de maré rítmica: a revelação da nulidade do homem se transforma na de seu ser. Morrer, viver: vivendo morremos, morremos vivendo” (PAZ, 1982, p.184). Em *O Sétimo Selo*, Bergman pensa apenas na morte física, pois era ela que o assustava muito, sendo que, em sua vivência, aparecer a morte como castigo e, principalmente, a ideia de pagar seus pecados depois do falecimento era discurso constante em sua casa, por causa dos dogmas religiosos severos de seu pai. São reminiscências do passado que atuam no presente pela linguagem da arte. Textos-memória, imagens que se entrecruzam em diferentes formas estéticas. Imagens que se aludem e se inflam num respirar profundo para novas imagens.

Valéry (1999), ao discorrer sobre as diferenças entre prosa e poesia, expõe que a segunda se distingue da primeira por não possuir as mesmas obrigações, nem as mesmas permissões. O cerne da prosa é expirar, isto é, ser compreendida, dissolvida, irremediavelmente aniquilada e integralmente substituída pela imagem ou pelo impulso que

ela significa conforme a convenção da linguagem. Na prosa, “[...] o universo prático se reduz a um conjunto de objetivos. Atingido tal objetivo, a palavra expira. Esse universo exclui a ambigüidade, elimina-a; [...] e abafa o mais cedo possível os harmônicos de todos os acontecimentos produzidos no espírito” (VALÉRY, 1999, p. 164). Já a poesia, para o autor, implica um universo bem distinto, o qual é permeado por relações recíprocas, paralelo ao mundo dos sons, num movimento musical. A ideia exige a voz.

No cinema, “[...] a música e a imagem, em primeiro lugar, o campo sonoro e o campo visual estão no mesmo nível de envolvimento” (SILVA, 2004, p. 52). Para Martin (2007), o cinema significa vigor, intimidade e ubiquidade. O vigor se dá pela força que a imagem fílmica possui e pela música que, com a sua função sensorial e lírica, reforça o poder de penetração da imagem; a intimidade acontece pela imagem que faz o espectador penetrar nos seres e nas coisas; e, a ubiquidade é atingida devido ao poder do cineasta em transportar livremente a platéia no espaço e no tempo, que é condensado por ele e por recriar a própria duração, deixando que o filme deslize continuamente na consciência pessoal de quem o assiste. O autor, parafraseando Moussinac, escreveu que “[...] a imagem cinematográfica mantém contato com o real e transfigura também o real em magia” (MARTIN, 2007, p. 26).

Nesse ínterim perpassam os diálogos entre cinema e poesia. Conforme Mendoza (2006), o cineasta e sua equipe, assim como o poeta e sua caneta, são pessoas capazes de perceber os fenômenos de modo sintético e coeso. O produtor de um filme expressa em imagens o que o poeta expressa em palavras. Para o autor, a poesia se utiliza de representações sígnicas materializadas por meio de palavras em versos que aludem às imagens em um poema; o cinema procura transpor objetos próprios da realidade em signos icônicos, que serão depois materializados na imagem fílmica. “Em ambos os casos, percebe-se a presença do signo como elemento de profusão simbólica entre as duas artes” (MENDOZA, 2006, p. 17). Cinema e poesia são textos que impulsionam o leitor/espectador a

outra dimensão – são imagens que não fazem apenas ver, mas também sentir, quase têm cheiro e sabor, fel na pontinha da língua; são recônditos, o íntimo do ser materializado, ora por palavras e versos, ora por luzes, imagens e sons.

A representação da morte surge novamente em:

HAVIA TERRA neles, e
Escavavam.

Escavava, escavavam, e assim
O dia todo, a noite toda. E não louvavam a Deus
Que, como ouviram, queria isso tudo,
Que, como ouviram, sabia isso tudo.

Escavavam e não ouviram mais nada;
Não se tornaram sábios, não inventaram uma canção,
Não imaginaram linguagem alguma.
Escavavam.

Veio um silêncio, veio também uma tormenta,
Vieram os mares todos.
Eu escavo, tu escavas, e o verme também escava,
E quem canta ali diz: eles escavam.

Oh alguém, oh nenhum, oh ninguém, oh tu:
Para onde foi, se não há lugar algum?
Oh, tu escavas e eu cavo, e eu me escavo rumo a ti,
E no dedo desperta-nos o anel.

(CELAN, 1999, p. 89).

A morte, aqui, é representada pela imagem das covas. Imaginando essa “cena” na grande tela, é quase possível ver homens, com uniformes sujos, cavando e cavando sem parar. Eles estão magros, pálidos e, em seus rostos, um olhar de desilusão. Estão apáticos, nenhum resquício de fé, em silêncio, submissos, apenas vão movendo a terra, que vai se acumulando ao redor do vasto jazigo. Em *O Sétimo Selo*, esse mesmo olhar está na face das personagens. Na praça da cidade, uma procissão vem surgindo, parcos e lívidos, doentes e com as roupas imundas, também cavam suas sepulturas, não a física, mas a espiritual. Não estão mais preocupados com a vida, e sim com a morte, esperam por ela, como uma forma de castigo de

Deus, como se Ele desejasse tudo aquilo. No poema essa mesma imagem aparece nos versos: “[Deus] queria tudo isso, sabia isso tudo”(CELAN, 1999, p. 89).

No texto poético, os homens apenas escavam, não produzem mais nada, não se tornam sábios e nem inventam canções, não terão tempo para realizarem coisa alguma. Assim, ainda vivos, jazem no sepulcro, já estão numa sepultura sem lápide, pois não há, para eles, posteridade, não ficarão inscritos na história, serão apagados da memória coletiva. Não produziram nada, não são nada, ninguém. Então veio o silêncio, em seguida, a tormenta e os mares todos: a imagem da morte apocalíptica. “Houve no céu um silêncio durante cerca de meia hora [...] caiu sobre a terra granizo e fogo, misturados com sangue [...]” (APOCALIPSE, 8:9). Uma alusão, talvez, ao texto bíblico, pois aquele momento da história fora para eles o próprio Apocalipse. Bergman também alude às narrações apocalípticas, quando, na floresta, sob as sombras noturnas, faz-se um silêncio, logo após vem a tempestade e, ao seu final, a morte leva suas vítimas. No verso em que o poeta proclama que o verme também escava, duas leituras são possíveis: depois daquela tempestade – o Holocausto – a morte, os cadáveres em decomposição, sobraram apenas os vermes para devorarem-nos; ou, então, deixaram a condição humana, foram nivelados a vermes, apenas escavando e não produzindo mais nada. Na última estrofe, o poeta diz que, para onde ir, se não há lugar algum. Novamente a imagem da morte como um fim, onde tudo está acabado, não havendo um depois.

Mendoza (2006) observa que os elementos estéticos objetivam materializar o espírito do criador, em outras palavras, buscam tornar visível, palpável ou perceptível a obra e sua competência de exprimir as angústias de mundo, que envolvem o processo de criação do artista. Para o autor, “[...] a imagem é o elemento de base para a construção de um diálogo entre o cinema e a linguagem poética” (MENDOZA, 2006, p. 27). Tanto a poesia de Celan como o filme de Bergman enfatizam o tema morte, ou seja, pela enorme tela ou pela folha de papel, escritor e produtor e suas reminiscências, sendo que a reminiscência é definida, por

Seligmann-Silva, como a recuperação propositada de um conhecimento ou de uma sensação. Elias (2001), ao explicitar questões relacionadas às atitudes diante da morte, confere que “[...] a imagem de nossa própria morte está intimamente ligada à imagem de nós mesmos, de nossa própria vida, e da natureza dessa vida” (ELIAS, 2001, p. 70). Assim, pela linguagem fílmica e pela poética, vão emergindo as visões de mundo, os sentimentos que os autores possuem em relação a esse tema.

Bachelard (2003) definia a poesia como um compromisso da alma, e, citando Jouve, completa esse pensamento com a afirmação de que “[...] a poesia é uma alma inaugurando uma forma” (BACHELARD, 2003, p. 6). Em certos momentos é possível pensar o cinema também nesses termos.

Enfim, como último deleite poético desse trabalho, lê-se o poema:

FOSTE MINHA MORTE:

Pude deter-te,
enquanto tudo me escapava.

(CELAN, 1999, p. 127).

É um poema contendo apenas dois versos, contudo, com uma enorme carga significativa e uma gama de memórias sob as palavras do poeta. São rememorações de um passado com um acontecimento trágico, mas a morte não o pegou naquele momento – o eu lírico escapou. Ileso? Fisicamente, talvez, mas a sua essência, o *phatos*, ficou com marcas profundas. “O poeta fala das coisas que são suas e de seu mundo, mesmo quando nos fala de outros mundos [...] suas experiências mais secretas ou pessoais se transformam em palavras sociais, históricas. Ao mesmo tempo, e com essas mesmas palavras, o poeta diz outra coisa: revela o homem” (PAZ, 1982, p. 230). Tudo lhe escapava naquele período, não era dono das suas ações, perdeu os pais em um dos campos enquanto trabalhava muito em outro. Escapava-lhe o direito de escolha e, conseqüentemente, a própria dignidade. Escapavam-lhe as

condições humanas. Tudo agora retorna como feridas abertas expostas em uma linguagem-cicatriz. Ele deteve a morte naquele momento, porém ela não se afastou definitivamente, pois esteve sempre presente em suas composições, por meio de palavras em versos. Assim,

[...] não se pode conceber a imagem poética como algo estático e material, mas sim como um fenômeno reverberante que nos salta aos olhos quando lemos uma poesia, ou admiramos uma obra de arte. Diante disso, concluímos que a imagem poética é a manifestação de um presente imagético, daquilo que o autor vivenciou no passado e que agora busca seu lugar no futuro da imaginação do leitor. (MENDOZA, 2006, p. 15).

Bergman, em *O Sétimo Selo*, também busca a representação da morte como algo possível de ser detido, procura essa representação pelo personagem do cavaleiro que a desafia para uma partida de xadrez, acreditando que poderia ganhar dela e, assim, ludibriar seu destino. Ele, dessa forma, conseguiu prolongar um pouco a sua partida desse mundo. A primeira imagem da morte, nesse filme, aparece em plano geral no qual a melodia de uma música de suspense se une ao som das ondas batendo nas pedras – local onde se encontram os personagens. A câmera mostra a face da morte, corta para a do cavaleiro, a cena transcorre lentamente, o que aumenta a tensão: câmeras, sons, luzes, recursos técnicos do cinema que adquirem e suscitam sentidos no discurso das imagens e dos sons, pensando-se que “[...] cada princípio da linguagem adotada num filme é considerado elemento de interlocução sígnica, ou seja, cada componente de expressão no cinema (luz, cenário, figurino, atores, efeitos, sons, etc.) tem o valor de um signo representativo importante para a compreensão do método narrativo adotado” (MENDOZA, 2006, p. 19). Eis a linguagem própria do cinema proporcionando significações particulares a cada filme.

Para Mendoza (2006), não só na poesia, mas também no cinema, a maneira como se compõe a sequência das acepções de uma narrativa transcorre pelo posicionamento de palavras ou de elementos que fazem uma ação, sendo postos de maneira criativa e coesa, ou

independentes e alegóricos. São diferentes formas estéticas, todavia, ambas possuem linguagens próprias para construção dos sentidos, e é pela imagem que elas chegam aos seus leitores. No poema, as palavras se transformam em imagem, o leitor realiza seu movimento – no filme a imagem, já em movimento, está posta na tela juntamente com o som, luzes e recursos de câmera para produção dos significados. Poesia e cinema são textos que dialogam pelas rememorações de seus poetas-escritores.

São caminhos? Des-caminhos? Como questionava o poeta. Pelo menos se pode afirmar que são vias labirínticas. Talvez, na leitura de um poema ou de um filme, não haja um encontro, e sim um desencontro. Quem sabe seja possível descobrir o que Celan achou ao escrever um discurso, proferido no recebimento do Prêmio Georg Buchner, em 1960, em suas palavras, “[...] encontro a ligação e, como o poema, o que leva ao encontro. Encontro algo – como a linguagem – imaterial, mas terreno, terrestre, algo circular, que volta a si mesmo sobre os dois pólos – alegremente cruzar os trópicos -: encontro... Um *Meridiano*” (CELAN, 1999, p. 184). Talvez seja possível encontrar alguma coisa somente nesse *meridiano*, quiçá só se encontre o que se está procurando nessa linha imaginária, no retorno, nesse círculo, no limite entre razão e fantasia. Talvez o poeta quisesse nos dizer que vivemos num círculo imaginário, em que vamos, mas retornamos sempre ao começo, porque a vida não se livra das memórias e nem do passado. Assim somos, quem sabe, um tempo cíclico. E, assim, o cinema e a poesia vão compondo um entrelaçar de histórias de um e de todos os homens.

FADE OUT: É PRECISO SELAR

A pesquisa realizada neste trabalho perquiriu o cinema como arte da memória, bem como as intertextualidades, em relação ao tema “morte”, entre diferentes formas estéticas como a narrativa, a fílmica, a pintura e a poesia. A arte da memória, para os homens da Antiguidade, não teve somente importância prática, mas, sobretudo, ética e religiosa. Por muito tempo, a mnemotécnica ou a memória artificial, sempre ligada à imagem, esteve à disposição de ensinamentos sobre as virtudes e os vícios. A arte, por muito tempo, consistiu numa educação didática-cristã. A partir disso, verificou-se que as obras artísticas fundamentavam esses ensinamentos, principalmente no período medieval. Nesse momento da história, o medo da morte, ou a morte como castigo, era tema central das expressões artísticas. Tratava-se, portanto, de uma estética educacional cristã.

Passado, presente e futuro entrelaçados por reminiscências e memórias sobre a morte. Averiguou-se que o fim da vida, não raro, é mitologizado pela ideia de outra vida no paraíso ou no inferno e que as atitudes na terra serão responsáveis tanto por castigos como por premiações na hora da morte. Outra maneira de o homem encarar a sua finitude acontece pela tentativa de tentar afastá-la, quanto possível, do Eu, ou seja, os outros morrem, mas eu não. Por fim, ela pode ser enfrentada, simplesmente, como um fato da nossa existência, como foi constatado em poemas de Paul Celan. Esse tema, como se verificou no decorrer das análises, pertence ao imaginário humano individual e coletivo. As produções artísticas citadas neste trabalho deixam entrever sentimentos arraigados às memórias de seus autores, como também as visões estéticas de cada um perpassadas por suas produções.

Neste trabalho se pensou o cinema como forma de interlocução com outras formas estéticas, empreitada difícil, porém compensatória. Partindo do pressuposto de que os textos dialogam, todavia nem sempre dialogam como forma de reafirmação, ou seja, por vezes, um texto cita outro, chama pelo outro como forma de refutação. Nesse sentido, foram citadas

obras de variados autores, nas narrações apocalípticas, em músicas, nas cartas do tarô, em pinturas e em poesias, todos textos com um ponto de encontro – o tema morte, porém nem todos utilizavam o mesmo discurso.

A mnemotécnica do manual de memória, o *Ad Herennium*, está presente tanto nas narrações bíblicas como nos elementos do cinema. No apocalipse, a morte é representada pela imagem do castigo, dos vícios e das virtudes. Essa imagem é enfatizada também nas músicas dos Carmina Burana e em telas de pintores mais antigos, principalmente durante a Idade Média. O filme *O Sétimo Selo* dialoga exatamente com a vida na época medieval e, por esse motivo, as imagens dessa película se entrecruzam significativamente com as letras da cantata e com as telas de pintores do mesmo período. No Tarô, o fim da vida é representado não como algo que extingue, ao contrário, trata-se de morrer para renascer, em que a morte é pensada não como algo da matéria, e sim do espírito. Essa perspectiva vai de encontro à visão de Bergman, pois ele, ao contrário, representa a finitude como um expirar físico. A escrita de Celan se localiza no mar em noite de tempestade, entre o sombrio e a fantasia, entre memórias. É uma escrita de poemas-ópio que fazem pairar, sobre os olhos do leitor, a imagem da morte como uma forma de salvação da vida na terra – morte representada, nesses poemas, por covas, fumaça, olhos azuis, entre outros.

Mediante isso, este estudo procurou analisar produções artísticas sob o viés dos diálogos que os textos travam entre si. Por meio desse tipo de análise, então, foi possível notar as interlocuções entre diferentes formas de linguagem. Assim, observou-se que essa ação dialógica está intimamente ligada ao *pathos* e à memória de cada autor, como também a suas visões estéticas. O cinema faz parte da educação visual do nosso tempo. Isso mostra que os usos visuais contemporâneos são configurados a partir da experiência com a imagem em movimento, e mostra que estudar questões referentes ao cinema é também buscar imaginar o

passado para entender o presente, todavia, pensar sobre o cinema hoje pode ajudar a imaginar o passado.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor. *Conferência sobre lírica e Sociedade*. In: **Textos escolhidos**. Walter Benjamin, Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, Jürgen Habermas. Coleção Os Pensadores. São Paulo, SP: Abril Cultural, 1980.

AGOSTINHO, Santo. **Confissões**. Trad. J. Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina. 17. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2001.

ALBERTI, Leon Batista. **Da pintura**. Trad. Antonio da Silveira Mendonça. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1999.

ALMEIDA, Milton José de. **Aproximações em forma escrita sobre as imagens da pintura e do cinema, em representações do espaço**. Campinas, SP: Autores Associados, 1996.

_____. **Cinema - arte da memória**. São Paulo, SP: Autores Associados, 1999.

_____. **Imagens e sons: a nova cultura oral**. 2. ed. São Paulo, SP: Cortez, 2001.

AUMONT, Jacques. **O olho interminável [cinema e pintura]**. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo, SP: Cosac & Nayfi, 2004.

BACHELARD, Gaston. **O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento**. Trad. Antônio Danesi. São Paulo, SP: Martins Fontes, 2001.

_____. **A poética do espaço**. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo, SP: Martins Fontes, 1993.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo, SP: Hucitec, 1999.

_____. **Estética da criação verbal**. Trad. Maria Ermantina Galvão. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BARROS, José Eduardo. Paulo Celan: a poética do *cicatricement*. **Em Pauta: Revista Confraria, Arte e Literatura**, Rio de Janeiro, n 20, maio/jun. 2008.

BEHAR, Lisa Block de. Naufrágios da memória. In: **Literatura como uma arte da memória**. Campinas: Unicamp, 2006.

BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **Magia, técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e história da cultura**. São Paulo, SP: Brasiliense, 1995.

BERGER, John. **Modos de ver**. Trad. Lúcia Olinto. Rio de Janeiro, RJ: Rocco, 1999.

BERGER, P. L. **Perspectivas sociológicas: uma visão humanística.** Trad. Donaldson M. Garschagen. Petrópolis, RJ: Vozes, 1986.

BERGMAN, Ingmar. **Imagens.** Trad. Alexandre Pastor. São Paulo, SP: Martins Fontes, 1996.

BERMAN, Marshall. **Tudo o que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade.** Trad. Carlos Felipe Moisés, Ana Maria L. Loriatti. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 1986.

BÍBLIA DE JERUSALÉM. São Paulo, SP: Paulus, 1973.

BLOOM, Harold. **Poesia e repressão: o revisionismo de Blake a Steves.** Trad. Cillu Maia. Rio de Janeiro, RJ: Imago, 1992.

BORGES, Jorge Luis. **Esse ofício do verso.** Trad. José Marcos Macedo. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2000.

BRAGG, Melvyn. **O sétimo selo.** Trad. José Larenio de Melo. Rio de Janeiro, RJ: Rocco, 1995.

BURANA, Carmina. **Canções de Beuern.** Apresentação de Segismundo Spina. Trad. Maurice van Woensel. São Paulo, SP: Ars Poetica, 1994.

CELAN, Paul. **Cristal.** Trad. Claudia Cavalcanti. São Paulo, SP: Bartira, 1999.

COSTA, Ricardo da. ANPUH-ES. IV Encontro da ANPUH-ES. *História, representações e narrativas*, 2003, Vitória. **Anais Eletrônicos.** ISBN 85-903587-4-7.

COUTINHO, Laura Maria. **O estúdio de televisão e a educação da memória.** São Paulo, SP: 2001. 191 p. Tese de Doutorado. Laboratório de Estudos Audiovisuais – Olho/SP. 2001.

EISENSTEIN, Sergei. **O sentido do filme.** Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar, 2003.

ELIAS, Norbert. **A solidão dos moribundos, seguido de envelhecer e morrer.** Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar, 2001.

FAURE, Élie. **A arte renascentista.** Trad. Álvaro Cabral. São Paulo, SP: Martins Fontes, 1990.

FERREIRA, Antônio Fernando Gaspar. **Hieronymus Bosch: um surrealista com cinco séculos.** Instituto Politécnico de Lisboa. In: <fernandojornalista.planetaclix.pt/Hieronymus Bosch>.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e narração em Walter Benjamin.** São Paulo, SP: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1994.

_____. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo, SP: Editora 34, 2006.

GHEERBRANT, Alain e CHEVALIER, Jean. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro, RJ: José Olympio, 1999.

GOMBRICH, E. H. **Arte e ilusão**. Trad. Raul de Sá Barbosa. São Paulo, SP: Martins Fontes, 1986.

_____. **A história da arte**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 1999.

GROF, Stanislav e Christina. **Além da morte**. Trad. Elena Amorós. Rio de Janeiro, RJ: Del Prado, 1980.

HAGEN, Rose-Marie e Rainer. **Bruegel**: obra completa de pintura. Germany: Taschen, 1995.

LAPLANTINE, François. TRINDADE, Liana. **O que é imaginário**. São Paulo, SP: Brasiliense, 1941.

LE GOFF, Jacques e SCHMITT, Jean-Claude. (Org.). **Dicionário temático do Ocidente Medieval**. Trad. Hilário Franco Júnior. São Paulo, SP: EDUSC; São Paulo, SP: Imprensa Oficial do Estado, 2002.

LEIS, Héctor Ricardo. A sociedade dos vivos. **Revista Sociologias**, Porto Alegre, ano 5, nº 9, p. 340-353, 2003.

LOPES, Paulo. Os livros de viagens medievais. **Revista Medievalista on line**, Lisboa, ano 2, n. 2, 2006.

MANGUEL, Alberto. **Lendo imagens**: uma história de amor e ódio. Trad. Rubens Figueiredo (et alii). São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2001.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Trad. Paulo Neves. São Paulo, SP: Brasiliense, 2007.

MENDOZA, Helder Quiroza. **Cinema e poesia**: uma relação intersemiótica em Akira Kurosawa. Brasília, 2006. 134 p. Dissertação de Mestrado. Centro de Ciências Humanas e Sociais – Pós-Graduação em Comunicação: Linha: Imagem e Som. Universidade de Brasília – UNB, 2006.

NICHOLS, Sallie. **Jung e o Tarô**: uma jornada arquetípica. Trad. Octavio Mendes Cajado. São Paulo, SP: Cultrix, S.D.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. Introdução à melopoética: a música na literatura brasileira. In: **Literatura e música**. Solange Ribeiro de Oliveira [et alii]. São Paulo, SP: Senac São Paulo, 2003.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. Trad. Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. São Paulo, SP: Perspectiva, 2007.

PAREYSON, Luigi. **Os problemas de estética**. Trad. Maria Helena Nery Garcez. São Paulo, SP: Martins Fontes, 1997.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro, RJ: Nova Fronteira, 1982.

PELLEGRINI, Tânia (et alii). **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo, SP: Editora Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003.

REIS, João José. **A morte é uma festa: ritos fúnebres e revolta popular no Brasil do século XIX**. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 1991.

RICCEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Trad. Alain François (et alii). São Paulo, SP: Editora da Unicamp, 2007.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução**. São Paulo, SP: Ed.34, 2005.

SILVA, Acir Dias. **Ana é Maria**. São Paulo: 2004.148 p. Tese de Doutorado. Laboratório de Estudos Audiovisuais - Olho/SP, Unicamp, 2004.

_____. Aproximações entre língua e linguagem visual do cinema. In: Encontro Regional da ABRALIC 2007: **Literaturas, artes, saberes**. São Paulo: USP, 2007. p. 2.

STAHEL, Monica. **O livro da arte**. São Paulo, SP: Martins Fontes, 1999.

TEDESCO, João Carlos. **Nas cercanias da memória: temporalidade, experiência e narração**. Passo Fundo: UPF; Caxias do Sul: EDUCS, 2004.

VALÉRY, Paul. **Varietades**. São Paulo, SP: Iluminuras, 1999.

VISALLI, Angelita Marques. Uma dança diferente: a “dança macabra” e temas afins. **Boletim Informativo do Laboratório de Ensino de História/UEL**. Londrina, ano 5, n. 17/18, 1999.

XAVIER, Ismail. **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro, RJ: Graal, 1983.

WOODFORD, Susan. **A arte de ver a arte**. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo, SP: Círculo do Livro, 1993.

YATES, Frances Amelia. **A arte da memória**. Trad. Flavia Bancher. São Paulo, SP: Editora da Unicamp, 2007.

FILMOGRAFIA

A Fonte da Donzela. Direção: Ingmar Bergman, Suécia, 1960.

A Paixão de Ana. Direção: Ingmar Bergman, Suécia, 1970.

Face a Face. Roteiro e Direção: Ingmar Bergman, Suécia, 1976.

Fanny e Alexander. Direção: Ingmar Bergman, Suécia, 1982.

Gritos e Sussuros. Roteiro e Direção: Ingmar Bergman, Suécia, 1972.

Morangos Silvestres. Roteiro e Direção: Ingmar Bergman, Suécia, 1957.

O Silêncio. Direção: Ingmar Bergman, Suécia Estados Unidos, 1963.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)