

CORES

**Actas do VII Colóquio da Secção Portuguesa
da Associação Hispânica de Literatura Medieval**

Isabel de Barros Dias
Carlos F. Clamote Carreto

Capa de: Esperança Marques

Copyright © **UNIVERSIDADE ABERTA**

Palácio Ceia - Rua da Escola Politécnica, 147

1269-001 Lisboa

www.uab.pt

e-mail: cvendas@univ-ab.pt

DL: 320783/10

ISBN: 978-972-674-702-4

Printed by Publidisa

O poder da ausência de cor em *O sétimo selo* de Ingmar Bergman

Ana Bela Morais

Doutoranda da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa
CEIL - Centro de Estudos sobre o Imaginário Literário (UNL-FCSH)

Através da análise de *O sétimo selo* (1957) de Ingmar Bergman pretendemos tentar compreender o modo como a ausência de cor contribui para acentuar a representação da atmosfera medieval: a época histórica na qual a acção do filme se desenrola.

Embora a narrativa fílmica decorra na Idade Média, o objectivo do realizador não foi transmitir uma imagem realista da vida na Suécia medieval. Recorrer a esta época histórica foi um meio que Ingmar Bergman utilizou para abordar questões metafísicas com um distanciamento que lhe permitisse a utilização de símbolos e até mesmo alegorias, que se arriscariam a parecer frias ou mesmo ridículas se fossem aplicadas a um referente diegético contemporâneo. Ao situar a acção do filme na Idade Média, Ingmar Bergman pôde convocar todo um cortejo de imagens, pois a representação desta época passou por diversas gerações, através do imaginário colectivo. O realizador sublinhou, em entrevistas, o interesse que sentia em transmitir problemas psicológicos e religiosos que caracterizaram a Idade Média:

Esses actores medievais representaram uma forma de teatro que ainda hoje prefiro em relação a todas as outras, a saber: o teatro robusto, directo, manifesto, substancial e sensual¹

– daí a inclusão no filme de um pequeno trecho de representação teatral medieval associada à cena de sedução entre o director da companhia de teatro Skat e Lisa, a mulher do ferreiro.

Deste modo, *O sétimo selo* constitui uma representação global de uma época que vai desde o medo do ano mil até à Grande Peste de meio do século XIV, que acabaria por dizimar um terço da população sueca durante a década que se seguiu ao seu aparecimento em 1349. A visão da Idade Média representada no filme é aquela de uma época anterior à da Reforma, mas o filme revela alguma influência por parte da ideologia luterana que marcou Ingmar Bergman desde a sua infância – o seu pai era um pastor luterano. No filme encontramos explicitamente uma visão maniqueísta da realidade transmitida pelo pastor Erik Bergman aos seus filhos, alicerçada numa forte oposição entre a inocência e a culpa, o bem e o mal, a salvação e a danação. A figura de Cristo, neste universo, é reduzida a um corpo supliciado na cruz, - como podemos observar num dos grandes planos do filme em que é mostrada uma imagem do rosto de Cristo em sofrimento -, por oposição à figura de Deus que é enaltecida. Cristo parece, ele mesmo, ser uma vítima do ascetismo luterano.

O sétimo selo conta a história de um cavaleiro medieval desiludido, Antonius Block, de regresso à Suécia vindo das Cruzadas e que encontra o seu país devorado pela peste. A fé vacilante de A. Block coloca-o, mais ou menos, entre o agnosticismo do seu escudeiro

¹ Cf. Bergman, Ingmar in Grandgeorge, Edmond, *Le septième sceau. Ingmar Bergman*, [Paris], Armand Colin, Imp. 2005, p. 81 (tradução minha do francês).

Jöns e a fé simples de um jogral ambulante e de sua mulher, chamados Jof e Mia, que o cavaleiro encontra no seu caminho. A. Block quer ele próprio ou crer como eles ou abandonar a fé como fez Jöns. Quando a figura da Morte o vem reclamar como mais uma vítima da peste, o cavaleiro ganha-lhe, através do jogo de xadrez, o direito a realizar um acto significativo antes de morrer, já que ele considera que a sua vida foi até ali sem sentido. A. Block escolhe salvar Jof, Mia e o pequeno filho de ambos, Mikhael, da peste. Se eles representam ou não a sagrada família, como supõem alguns críticos, o que é facto é que o gesto de A. Block o torna capaz de enfrentar a morte um pouco mais resignado.

A característica mais inovadora de *O sétimo selo* talvez seja o seu tom aparentemente impessoal e distante que se adivinha mediante o recurso a uma linguagem simbólica, baseada nas pinturas medievais que Ingmar Bergman viu, quando criança, pintadas nas pequenas igrejas rurais onde o seu pai ia rezar missas. O filme inspirou-se, concretamente, nas representações pictóricas de uma igreja situada na parte meridional de Smaland. Elas invocam a peste negra do século XIV representando um cavaleiro das Cruzadas a jogar xadrez com a morte. Ingmar Bergman refere:

Tive a ideia de fazer *O sétimo selo* ao contemplar os motivos figurados em pinturas de igrejas medievais. Lugares errantes, a peste, os flagelados, a morte que joga xadrez, os carrascos das bruxas, as Cruzadas... Este filme não pretende dar uma imagem realista da vida na Suécia durante a Idade Média. É um ensaio de poesia moderna, que traduz a vivência de um homem moderno, porém está realizado livremente com motivos medievais. No meu filme, o cavaleiro regressa das Cruzadas como nos nossos dias regressa da guerra um soldado. Na Idade Média, os seres humanos viviam aterrorizados pela peste. Actualmente, vivem aterrorizados pela bomba atómica. *O Sétimo selo* é uma alegoria cujo tema é muito sensível: o ser humano, a sua busca eterna de Deus, com a morte como única resposta.²

Reconhece-se que estamos perante um melodrama através do efeito que uma obra, neste caso cinematográfica, provoca no espectador: o afecto - no sentido em que tende para temas universais - e também segundo a forma narrativa que a obra adopta. Essa forma consiste numa narrativa reduzida ao encadeamento dos seus momentos fortes e dos seus auge emocionais, que permanece numa continuidade quase permanente com o *pathos* e que, deste modo, podemos quase considerar anti-realista. A ausência da cor em *O sétimo selo*, como nos propomos demonstrar, desempenha um papel fundamental no melodrama inerente ao próprio filme, acentuando todas as suas características. Outras características principais do melodrama são o excesso de representação dos sentimentos e a relação do objecto estético com o provocar de uma reacção física ligada a uma reacção estética e ética.

Quase todos os filmes de Ingmar Bergman são a preto e branco: *Sonata de Outono* (1978), *Da vida das Marionetas* (1980) (oscila), *Fanny e Alexandre* (1982), *Depois do ensaio* (1984) e *Saraband* (2003), constituem poucas excepções. A primeira vez que Ingmar Bergman e Sven Nykvist, o seu director de fotografia, utilizam experimentalmente a cor é em *Todas essas mulheres* (1964) mas é com *A paixão* (1969), seis filmes depois, que pesquisam directamente as diversidades cromáticas. Até esse filme o realizador pensava que «a cor retira

² Cf. *Id.* in Puigdomènech, Jordi, *Ingmar Bergman. El último existencialista*, Madrid, Ediciones J. C., 2004, p. 57-58 (tradução minha do espanhol).

qualquer coisa», que sempre tinha considerado o branco e o preto como «o que existe de mais belo», porque convida os espectadores «a ver as cores».³ Ingmar Bergman refere:

[...] eu gostaria muito que fosse possível trabalhar em preto e branco, porque acho que o preto e branco é a mais bela cor que existe para as nossas mentes, para as nossas mentes criativas. Estamos envolvidos num processo de criatividade quando estamos a olhar para uma película a preto e branco.⁴

Segundo o Dicionário de símbolos o branco,⁵ à semelhança da sua cor oposta, o negro, pode situar-se nas duas extremidades da gama cromática. Absoluto e não tendo outras variações senão aquelas que vão do brilhante ao mate, significa tanto a ausência como a soma de todas as outras cores. O seu valor simbólico situa-se tanto no início como no fim da vida diurna e do mundo visível, característica esta que lhe confere um valor ideal. Porém, o terminar da vida – o momento da morte – é também ele um momento de transição, de fronteira entre o visível e o invisível e, por isso, pode constituir um novo recomeço. Deste modo se pode explicar o rosto inconfundivelmente branco da personagem que encarna a Morte no filme, sempre vestida de negro. O branco é, deste modo, uma cor associada aos ritos de passagem, incarnando um valor de limite. Toda a simbologia da cor branca e dos costumes rituais a ela associados derivam da observação da natureza, a partir da qual todas as culturas humanas edificaram os seus sistemas religiosos e filosóficos. Em todo o pensamento simbólico a morte precede a vida, sendo que todo o nascimento é entendido como um renascimento.

Deste modo o branco é, na sua origem primitiva, a cor da morte e do luto. Ainda assim é em todo o Oriente e foi, durante muito tempo, na Europa, nomeadamente na corte dos reis de França. O pintor W. Kandinsky comenta sobre a cor branca:

O branco, que consideramos habitualmente como uma não-cor... é como o símbolo de um mundo onde todas as cores, enquanto propriedades de substâncias materiais, se desvanecem... O branco, sobre a nossa alma, age como o silêncio absoluto... Este silêncio não é a morte, ele regurgita de possibilidades vivas... É um nada pleno de alegria juvenil ou, melhor dizendo, um nada antes de todo o nascimento, antes de todo o começo [...]⁶

Este comentário do pintor reforça a ideia de morte como recomeço implícito na última imagem do filme: a dança macabra da morte com todas as personagens, exceptuando a família dos malabaristas – associada, como referi, metaforicamente à Sagrada Família. A Morte conduz todas as personagens sob uma manhã luminosa, uma das poucas cenas em que a luz branca do sol invade em pleno o plano do filme.

A morte em *O Sétimo selo* alia na sua representação o branco e o negro: o rosto da personagem é branco, sem expressão, e o manto que a cobre é negro. Não apenas neste filme mas em toda a obra do realizador constatamos a frequência com que ele inflige ao seu cinema a morte da imagem, por vezes através do fogo, da luz ou, mais frequentemente,

³ Cf. *Id.* in Ciment, Michel; Tobin, Yann (ed. lit.) «Dossier Ingmar Bergman», *Positif*, nº 497 / 498, Julho / Agosto de 2002, p. 32.

⁴ Cf. *Id.* in *Ciclo Ingmar Bergman*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa e Tetra Pak, Março / Maio de 1989, p. 28-29.

⁵ Chevalier, Jean e Gheerbrant, Alain, *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Éditions Robert Laffont et Éditions Jupiter, 1969, p. 125-128.

⁶ Cf. Kandinsky, W., *apud id., ib.*, p. 125 (tradução nossa do francês).

através da cor. A cor branca é simultaneamente a ausência de cor e a cor da ausência. A presença ofuscante do branco que cega a obra de Ingmar Bergman está para a imagem como o silêncio está para a palavra na sua filmografia.

Quanto ao negro, embora se situe nas extremidades da gama cromática, à semelhança do branco, o seu valor simbólico é normalmente associado ao negativo. Contra-cor de todas as cores é associado às trevas primordiais, à indiferenciação original.⁷ Neste sentido o negro remete para o significado do branco neutro, do branco vazio, servindo de base a representações simbólicas semelhantes como, por exemplo, os cavalos da morte que tanto podem ser brancos como negros. Porém, embora o negro seja também associado ao luto, tal como o branco, o mesmo é representado de forma irremediável. O luto branco associa-se, de alguma forma, ao messiânico, indicando uma falta destinada a ser preenchida, um estado provisório. A expressão: «Le Roi est mort, vive le Roi!» corresponde plenamente aos ideais norteadores da corte francesa onde o luto era vivenciado de branco. O luto negro, podemos talvez afirmar, é um luto sem esperança. Como refere W. Kandinsky, o negro é

como um nada sem possibilidades, como um nada morto após a morte do sol, como um silêncio eterno, sem futuro, sem esperança mesmo de um futuro, ressoa interiormente o negro.⁸

Também esta representação do negro está presente em *O sétimo selo*, sobretudo nos diálogos entre o cavaleiro e a morte e também nos diálogos entre o cavaleiro e o escudeiro.

A Morte lembra permanentemente o cavaleiro que vai morrer – logo no início quando Antonius lhe pergunta há quanto está ali com ele, ela responde: «Desde há muito tempo que te tenho vindo a acompanhar». Essa lembrança permanente da condição mortal remete para os quadros da *vanitas*, extremamente codificados, do século XVII que parecem estar sempre a lembrar-nos: «contempla a tua condição: és mortal.»

Na cena do confessionalário, na qual o cavaleiro se confessa à morte sem saber, a não ser no final, que se está a confessar a ela, o cavaleiro formula diversas perguntas. Em toda essa cena ele está rodeado de grades como se estivesse numa prisão; esta prisão é ele mesmo, rodeado de questões que são aporias. Mais tarde, quando assistem à queima da bruxa, Antonius pergunta a alguém que pensa, mais uma vez, tratar-se de um monge ou sacerdote, porque partiu as mãos da feiticeira, é a Morte que lhe responde com uma outra pergunta: «Tu nunca paras de fazer perguntas?» C.: «Não, nunca paro.» M.: «Mas não obténs respostas.»

Deste modo o realizador acentua o contraste entre a presença física da morte – a peste, representada simbolicamente pelo negro – e a salvação – a família de malabaristas, representada pela cor branca -, enfatizadas por um jogo expressionista de luzes e sombras. Na raiz do clima de angústia e terror originado pela peste negra no século XIV, proliferaram em diversos lugares da Europa procissões de milhares de flagelantes que percorriam os caminhos fazendo penitência com o objectivo de implorar o perdão pelos seus pecados. Certas aldeias foram completamente abandonadas e pode-se supor que os sobreviventes,

⁷ Cf. *Id, Ib*, p. 671-674.

⁸ Cf. Kandinsky, W., *apud id, Ib*, p. 671 (tradução nossa do francês).

para fugir à peste, se juntaram a hordas semelhantes à dos flagelados que vimos no filme. O pintor comenta com o escudeiro:

as pessoas olham para o mal como uma punição de Deus. Elas percorrem em multidão o país, flagelando-se uns aos outros para agradar a Deus. É uma visão atroz que só a muito custo conseguimos suportar.

Constituídos em associações penitenciais estes grupos, que existiam já no século XIII em Itália, multiplicam-se com a peste. Mas ao fazerem-se acompanhar da peste propagavam-na, simultaneamente, por toda a parte, a tal ponto que estas manifestações exacerbadas de fé foram interditas pelo Papa. De facto, este movimento, mistura de morbidez, fanatismo e histeria colectiva, foi condenado pelo papa Clemente VI, que apelou a bispos e governantes para que se dissolvessem estas procissões.

Certos planos de *O sétimo selo* constituem verdadeiros quadros animados, ao reproduzir o tema da procissão dos flagelantes e, sob o ponto de vista iconográfico, o tema da dança macabra final. Ao jogar com planos fixos, efeitos de enquadramento, de escala e de ângulos em que capta pontos de vista, Ingmar Bergman revela os fantasmas e visões de horror nas quais a peste impregnava o imaginário colectivo e que Jérôme Bosh pôde pintar ou ainda, em Itália, Andrea Orcagna, cerca do ano 1340, para a igreja Santa Croce em Florença.

Como contraponto a este desvio da fé, Ingmar Bergman apresenta a crença pura professada por uma simples família de malabaristas. Esta família será a única que conseguirá sobreviver à peste, erguendo-se como uma afirmação da continuidade da vida. Como refere Charles Moeller, ela representa a esperança e o triunfo da ternura:

a ternura que liga os seres é a coisa mais frágil, a mais ameaçada: Bergman mostrou cem vezes até que ponto o universo dos seres humanos é anónimo e impessoal, duro e assassino. A ternura é ao mesmo tempo a realidade mais robusta, a mais invencível. Basta ter existido para que algo mude e a vida fique justificada (...) essa ternura vencerá o medo e a obsessão do nada.⁹

A ambiguidade simbólica do negro e do branco que percorre todo filme associa-se ao próprio modo como Ingmar Bergman entende a luz solar. O realizador comenta:

Para mim, o Verão sueco está cheio de obscuros meios-tons de prazer sensual, sobretudo o mês de Junho, a época à roda do meio do Verão – Maio ou Junho. Mas, para mim, Julho e Agosto, particularmente Julho, quando o sol brilha dia após dia, são meses de tormento horrível. A luz do sol dá-me claustrofobia. Os meus pesadelos foram sempre inundados pela luz do sol. Odeio os países do sul, em que se está sempre exposto a essa incessante luz do sol. Faz-me medo, tem algo de pesadelo, é horrível. [...] Os meus personagens são comidos pelo sol.¹⁰

Deste modo se explicam as frequentes concentrações de luz imbuídas de conotações psicológicas que inundam os rostos das personagens de *O Sétimo selo* (e não só, o mesmo sucede em *O silêncio* de 1964 e em diversos outros filmes) e as recorrentes deslocções de actores de zonas de sombra para lugares iluminados e vice-versa. Ingmar Bergman atribui

⁹ Cf. Moeller, Charles in Puigdomènech, Jordi, *op. cit.*, p. 138 (tradução minha do espanhol).

¹⁰ Cf. Bergman, Ingmar in *Ciclo Ingmar Bergman*, *op. cit.*, p. 68-70.

este procedimento ao sentimento de espanto que experimentou quando criança, ao entrar no teatro do castelo de Drottningholm: «Eu lembro-me precisamente do meu encantamento: o claro obscuro, o silêncio, a cena».¹¹

As zonas de sombra que alternam com a luminosidade provêm, por vezes, de fontes únicas, a maioria das vezes laterais, como a luz proveniente de candeeiros a petróleo (*Till glädje (To Joy)*, 1950 ou *A paixão*, 1969), de janelas (*Lágrimas e suspiros*, 1972), de uma televisão ligada (*A máscara*, 1966) ou dos próprios contrastes provocados pela luz solar (*O sétimo selo*).

Mas se nesta oscilação entre o branco e o preto o ser humano que procura Deus sai frustrado nessa procura, onde deverá ele procurar a cura para a sua solidão? A sua única opção parece ser procurar entre os seus semelhantes alguma espécie de união amorosa redentora; ou então procurar a satisfação da sua alma no interior de si mesmo. Se ele falha em ambas as dimensões, provavelmente acaba por enlouquecer. Nos filmes que se seguem a este, o ser humano lança-se, de facto, nos mares tempestuosos destas duas dimensões: relações com os companheiros mortais e solipsismo narcisista. A loucura irá perseguir esses filmes disfarçada de muitas maneiras.

Depois de *A fonte da virgem* (1960), Ingmar Bergman fez uma trilogia sobre o Silêncio de Deus e que nos mostra como as pessoas que não são capazes de se reconciliar com os outros seres humanos não podem reconciliar-se elas mesmas com Deus. Os três filmes são *Em busca da verdade* (1961), *Luz de Inverno* (1963) e *O silêncio* (1964). Ingmar Bergman explica:

A maior parte das pessoas nestes três filmes estão mortas, completamente mortas. Não sabem como amar ou sentir quaisquer emoções que sejam. Estão perdidos porque não conseguem alcançar ninguém fora deles mesmos.¹²

Desta forma, o modo como são trabalhados os contrastes entre luz e sombra ajudam a realçar a relação do melodrama com a tragédia que é efectuada através do conceito de *pathos* e que, por sua vez, se traduz em todo o contexto histórico do filme: a procissão de auto-flagelados, a frieza da inquisição, os cavaleiros e o seu papel nas Cruzadas. Como os construtores das catedrais que no auge do período gótico despojaram as paredes para deixar entrar a luz, este filme surge semelhante a uma enorme rosácea trespassada de luminosidade e por onde desfilam todas as cores - que se adivinham no preto e branco tão caro ao realizador. *O sétimo selo* ergue-se, deste modo, como uma catedral, mostrando representações de eternidade – uma delas é essa forma de vazio sobre a qual nos falamos o escudeiro e o cavaleiro.

¹¹ Cf. *Id.* in Ciment, Michel; Tobin, Yann (ed. lit.), *op. cit.*, p. 32.

¹² Cf. *Id.* in *Ciclo Ingmar Bergman*, *op. cit.*, p. 94.

Composto e paginado
na UNIVERSIDADE ABERTA

Impresso e acabado
na Publidisa Publicaciones Digitales S.A:

1.ª edição – 1.ª impressão – 200 exemplares

Lisboa, Novembro de 2010

Depósito legal n.º 320783/10