A "IDADE DAS TREVAS" PELA LUZ DA LANTERNA: *O SÉTIMO SELO* (1956) DE INGMAR BERGMAN[1]

THE "DARK AGES" THROUGH THE LANTERN'S LIGHT: INGMAR BERGMAN'S THE SEVENTH SEAL (1956)

Victor Andrade Godoy[2]

Resumo: A seguinte análise tem como objetivo entender o argumento existencial que Ernst Ingmar Bergman (1918-2007) desenvolveu no filme *O Sétimo Selo* (1956). Ainda que interrogue metafisicamente, *O Sétimo Selo* assinala a inacessibilidade de todo conhecimento metafísico, aparentemente constituindo um argumento existencial incoerente: nem cristão, nem ateu. Esclarecerei a aparente incoerência entendendo como cristã a interrogação e como ateia a resposta.

Palavras-chaves: Ingmar Bergman – Idade Média no cinema – Pós-guerra

Abstract: The goal of the following analysis is to understand the existential argument developed by Ernst Ingmar Bergman (1918-2007) in *The Seventh Seal* (1956). Even though it holds a metaphysical question, *The Seventh Seal* attests the inaccessibility of any metaphysical knowledge, apparently becoming an incoherent argument: nor Christian, nor atheist. I intent to clarify the apparent incoherence by understanding as Christian the interrogation and as atheist the answer.

Key-words: Ingmar Bergman – Middle Ages on cinema – Post War

O roubo da lanterna de Clio

Lanterna mágica. Nada de contingente decidiu o título da 1ª autobiografia de Ernst Ingmar Bergman, cineasta, roteirista e dramaturgo sueco nascido em 1918 na cidade de Uppsala e falecido em 2007 na ilha de Färo[3]. Bergman adquiriu proficuidade tanto naquilo que dirigiu para o cinema, para o teatro e para a televisão quanto naquilo que redigiu para falar do ofício que exerceu ao longo da vida. Uma infindável "escrita de si", referente a um itinerário de quase setenta anos de intenso trabalho artístico, quase soterra o pesquisador, que tem de lidar, ainda, com uma inacabável bibliografia referente a um *corpus* fílmico de tamanha envergadura que *Imagens*, a 2ª autobiografia de Bergman, dedica-se inteiramente a debatê-lo. Ali, Bergman dá continuidade à tarefa já iniciada, ainda que de modo tímido, em *Lanterna Mágica*, cujo título alude ao projetor de brinquedo que, ainda menino, recebeu de

[1] A seguinte análise é parte de uma monografia homônima, derivada de uma Iniciação Científica financiada pelo CNPq, submetida à UNIFESP, em 2014, como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em História.
[2] Mestrando em História na UNIFESP, sob orientação da Profª. Drª. Rossana Alves Baptista Pinheiro, bolsista da FAPESP e pesquisador colaborador do LEME/UNIFESP. Contato: vandradegodoy@gmail.com
[3] BERGMAN, I. *Lanterna Mágica*. Cosac Naify: São Paulo, 2013.

Natal da rica tia Anna[4]. Parece consenso, atualmente, que o cinema exerce um fascínio maior no público do que a História "ensinada", donde se conclui que comumente se "ilumina" o passado pelo produto cinematográfico, não pelo historiográfico. Lê-se na coletânea *História e cinema* que, para além de "luz projetada na tela, exercendo fascínio e efeito de realidade", parece possível entender a imagem cinematográfica como luz projetada *artificialmente* no passado: "como se Clio, a musa da História, além do clarim e do relógio d'água, portasse também uma lanterna"[5]. No entanto, a historiografia anterior à *Nouvelle Histoire*, que operava o cinema pela epistemologia da história social da cultura, não deu a devida atenção nem à artificialidade da luz que ilumina o passado, nem à escuridão comumente enganosa que rodeia o presente quando a musa coloca o historiador no papel de plateia da *mise en scéne*. Na narrativa abaixo, de caráter fantasioso, utilizarei a figura da lanterna mágica para analisar, ciente do risco de simplificá-las, possíveis atitudes do historiador diante do cinema.

Imagine-se a sala de exibição de um cinema em que, ao girar a manivela da lanterna mágica, Clio projete luz na tela, exercendo fascínio e efeito de realidade na plateia, que inclui Bergman e o historiador. Há de se reconhecer, ainda, que o fascínio diante do cinema, para Bergman, derivava da função ali desempenhada pela musa, que rodava a manivela e dava vida à *mise en scéne*, não do efeito de realidade *per se*. Ainda menino, excitar-se-ia ao perceber que, ao rodar a manivela, Frau Holle, personagem do filme que acompanhava a lanterna mágica dada pela tia Anna, "acordava, sentava-se, movia-se devagar, estendia os braços, virava-se e desaparecia do lado direito. Se continuasse a girar, ela estaria lá de novo, deitada, e logo faria exatamente o mesmo movimento. Ela se movia"[6]. Bergman deu início ao ofício de cineasta em 1945 e, rapidamente, apoderou-se da lanterna de Clio. Não contente com a lanterna, Bergman ainda se apoderou do clarim da musa a fim de influenciar o modo como a plateia entenderia todo filme e peça que dirigisse – e a maioria da academia na plateia repetiu, e ainda repete, o som que Bergman assiduamente emitiu para fora do clarim. Identificar-se-ia a artificialidade da *mise en scéne*, e, *pari passu*, a mão de um homem, não a mão da musa, na manivela da lanterna somente na década de 1970. Com ajuda da ala dedicada ao cinema na historiografia francesa convencionalmente denominada *Nouvelle Histoire*, denunciar-se-ia toda inexatidão referente ao passado que saísse da lanterna roubada da musa[7]. Recentemente, no entanto, levada a reconhecer a futilidade da luta pelo direito de posse de Clio sob a lanterna, a historiografia na plateia percebeu não somente o caráter artificial da luz que ilumina o passado, como também a natureza enganosa da escuridão a rodeá-la no presente[8].

De cativeiro a objeto devoto de Clio, a escuridão comumente enganosa que rodeia o presente adquiriu um papel tão importante na análise do historiador quanto a luz projetada artificialmente no passado, já que, para tal historiografia, parece possível perceber ali o modo como se concebe tal artificialidade, a qual possui natureza mutável, já que depende: do período e da localidade em que se concebe um filme; da coletividade dedicada a concebê-lo; da documentação utilizada para ambientá-lo historicamente; da expressividade da câmera adotada na filmagem; da linguagem audiovisual utilizada na montagem; do relacionamento do cinema com o mercado, com o governo, etc. No fim do século XX, em suma, passa-se a

[4] BERGMAN, I. *Imagens*. Martins Fontes: São Paulo, 1996.
[5] CAPELATO, M. H.; MORETTIN, E.; NAPOLITANO, M. & SALIBA, T. E.. *História e Cinema*. Editora Alameda: São Paulo, 2006, p. 9.
[6] BERGMAN, I. *Lanterna Mágica*. Op cit., p. 30.
[7] FERRO, M. *O filme, uma contra-análise da sociedade?* In: LE GOFF, J. & NORA, P. *História: novos objetos*. Francisco Alves: Rio de Janeiro, 1988; SORLIN, P. *Sociología del cine. La apertura para la historia de mañana.* Fondo de cultura econômica: México, 1985.
[8] Para a situação nacional, parece interessante citar: RAMOS, F. P. *Teoria contemporânea de cinema*. v. 1. Senac: São Paulo, 2004; XAVIER, I. *Discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência.* Paz e Terra: São Paulo, 1977.

entender o cinema como um "objeto da cultura que encena o passado e expressa o presente"[9]. Logo, a análise fílmica que se segue mantém em mente a linguagem da luz aparecendo na tela, o indivíduo rodando a manivela da lanterna, e tudo que se oculta na escuridão a fim de afugentá-la e, com a ajuda da metodologia da história cultural da sociedade, interrogar uma fonte importante para se conhecer como um homem entendia a existência na turbulenta década de 1950: o filme *O Sétimo Selo*.[10] Parece de bom tom, no entanto, reconhecer a ironia da tarefa, já que, como se concluirá, o historiador que se dedica a'*O Sétimo Selo* se depara somente com uma figura que nada conhece, que nada sabe: a Morte, que, no 16º episódio, limita-se a convidar um cavaleiro para dançar. Para devidamente iniciá-la, há de se explicitar o objetivo da análise: entender o argumento existencial que Bergman desenvolveu n'*O Sétimo Selo*, cuja interrogação inicial refere-se à busca do cavaleiro Antonius Block pela garantia, pela evidência, da existência de Deus, fundamentada na renúncia de Bergman, na vida adulta, à religiosidade luterana da infância. Vale ainda perceber o modo como Bergman, para concebê-la, utiliza a documentação medieval que insere na diegese d'*O Sétimo Selo*. Já a segunda interrogação reflete acerca da futilidade da ação humana diante da falência de toda instituição religiosa, que não têm autoridade face à incerteza da existência de Deus, e, ainda, de toda instituição política, que não têm capacidade de garantir nenhuma moralidade *per se*. Vale novamente assinalar o vínculo que, para Bergman, a irracionalidade do medievo mantém com a irracionalidade do pós-guerra. Com a última interrogação, fala-se do artista vivendo no pós-guerra, um período em que, para Bergman, havia uma insignificância na arte.

A fim de facilitar a análise que se segue, parece pertinente expor rapidamente a sinopse d'*O Sétimo Selo*, que se situa na Suécia do século XIV, arrasada pela peste. O cavaleiro Antonius Block, que, junto do escudeiro Jöns, viveu uma década em Jerusalém combatendo em uma guerra santa, volta para casa, e o 1º episódio d'*O Sétimo Selo* narra o momento em que o cavaleiro se depara com a Morte, que vem ceifá-lo. Block pede para a Morte conceder-lhe um tempo, que obtém ao desafiá-la para um jogo de xadrez, e que possibilita à *mise en scéne* alongar-se da jogada inicial ao xeque-mate, que coincide, como se verá, com o início e o fim d'*O Sétimo Selo*. Ao utilizar a técnica da "decupagem clássica"[11] na montagem da película d'*O Sétimo Selo* para explicitar toda descontinuidade espaço-temporal a fim de não confundir a plateia, Bergman possibilita que se divida *O Sétimo Selo* em dezesseis episódios: 1º: Block, Jöns e a Morte na praia; 2º: a companhia circense na mata paradisíaca; 3º: Block e Jöns na paróquia; 4º: Block e Jöns em um vilarejo com Raval e a Menina; 5º: a companhia circense encena uma peça em um vilarejo, e Lisa foge do cônjuge, o ferreiro Plög, com Skat; 6º: a caminhada flagelante; 7º: a sova de Jöf da taverna; 8º: a refeição de morango e leite; 9º o ferreiro Plög conhece Jöns, a quem se queixa acerca do amor; 10º: Lisa reaparece com Skat e se reconcilia com Plög; 11º: a Morte cerra a árvore em que Skat se pendura; 12º: na floresta, o elenco se depara com a carroça que conduz a feiticeira Tyan; 13º: Raval reaparece somente para morrer de peste; 14º: na floresta, a Morte anuncia o xeque-mate; 15º: a leitura do Apocalipse bíblico pela mulher de Block, Karin, na fortaleza; 16º: a Dança da Morte[12]. Do início ao fim d'*O Sétimo Selo*, como se verá, Block

[9] CAPELATO, M. H.; MORETTIN, E.; NAPOLITANO, M. & SALIBA, T. E. Op cit., p. 9.

[10] O SÉTIMO SELO. Ingmar Bergman, Allan Ekelund. Suécia: Svensk Filmindustri, 1956. 1 DVD (95 min), son, p&b. Título original: Del sjunde inseglet. Para um debate referente à história social da cultura, e à história cultural da sociedade, ver: CHARTIER, Roger. *A beira da falésia.* Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2002.

[11] Para a técnica da "decupagem clássica", que Bergman conheceu quando trabalhava para Stina Bergman, chefe do departamento de roteiro da companhia Svensk Filmindustri, ver: XAVIER, I. "A decupagem clássica". In: *Discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Op cit., pp. 27-40. Para a chegada da técnica da decupagem clássica, inventada em Hollywood, no cinema sueco, ver: MACNAB, G. *Ingmar Bergman: the life and films of the last great european director*. I.B. Taurus: New York/London, 2009, p. 44.

[12] MONGELLI, L. M. *Ingmar Bergman e o Jogo da Morte*. In: MACEDO, J. R. & MONGELLI, L. M. *A Idade Média no Cinema*. Ateliê Editorial: São Paulo, 2009, p. 97.

conhece todo tipo de gente, a quem eventualmente interroga para obter uma evidência, uma garantia, da existência de um Deus que, se existe, parece não ouvi-lo, já que não fala de volta.

A Idade Média bergmaniana

Parece pertinente refletir logo de início acerca do período ao qual se refere o argumento existencial que Bergman desenvolveu n'*O Sétimo Selo*: à Suécia do século XIV, a qual a diegese d'*O Sétimo Selo* aparentemente recompõe, ou à Suécia do século XX, na qual Bergman dirigiu *O Sétimo Selo*. Diante do ditame da coletânea *História e cinema* de que um filme "encena o passado e expressa o presente", defender-se-á a hipótese de que o argumento existencial n'*O Sétimo Selo* refere-se ao pós-guerra, não à Idade Média. No artigo que inicia tal coletânea, I. Xavier assinala que o cinema assemelha-se à alegoria ao estabelecer uma analogia que conecta um espaço-tempo diegético (o mundo que o filme narra) a um universo de referência (o contexto do filme)[13]. Ainda que a diegese d'*O Sétimo Selo* se situe no século XIV, Bergman confere, no pós-guerra, um novo uso à Idade Média. Dito de modo diferente, Bergman põe em tensão século XIV e século XX n'*O Sétimo Selo* a fim de resolver uma ansiedade inerente à condição humana no pós-guerra, não na Idade Média. Situar-se-á o contexto da análise que se segue, nomeadamente, no ínterim de 1918 a 1956, já que a infância exerce importante influência no ofício de Bergman, inclusive n'*O Sétimo Selo*[14]. Para entendê-la, a academia recompõe a conjuntura política, social, econômica e religiosa da Suécia herdada da 1ª Guerra Mundial (1914-1918). Influente acadêmica, B. Steene percebe, na Suécia do início do século XX, uma qualidade luterana importante para se entender a vida familiar de Bergman, pautada no ofício do pai, Erik, um pastor de renome: "à época do nascimento de Ingmar, a família se mudara de uma pequena paróquia em Gästrikland para o influente bairro Östermalm em Estocolmo, onde Erik servia de pastor na igreja luterana. Logo, Erik era tanto um pastor quanto um funcionário civil, tradicionalmente, ofícios de respeito na sociedade sueca"[15]. Para Steene, a aparência de uma vida familiar estável e feliz em um lar necessariamente exposto à comunidade paroquiana de Erik se caracterizava, para o menino Ingmar, em uma genuína querela, já que "o dever público da casa de um clérigo sujeitava a família a um exame minucioso e recorrente; naquele mundo relativamente pequeno, importava o que se dizia. Manter uma fachada bem disciplinada virara uma face do estilo de vida"[16]. Steene assinala, ainda, que a Suécia do *Welfare State* do pós-guerra diferia muito da Suécia da infância de Bergman, quando "a Suécia ainda era uma região muito pacata e remota da Europa nortenha, uma sociedade homogênea enraizada em uma cultura luterana"[17]. No luteranismo da sociedade escandinava do início do século XX, cheio de seriedade e dureza, a humanidade se reconhecia pecadora, permanecia incerta da salvação, e, logo, necessitava de recorrente humilhação e compulsão ante Deus e Jesus, uma figura ensanguentada e sozinha à beira da morte, não redentora e ressuscitada como no catolicismo[18]. O relacionamento do homem com Deus possuía um tom "direto", não dependia de nenhuma figura santoral e/ou feminina, não contava com nenhum mediador – qualidade

[13] XAVIER, I. "A alegoria langiana e o monumental: a figura de Babel em *Metropolis*". In: CAPELATO, M. H.; MORETTIN, E.; NAPOLITANO, M. & SALIBA, T. E. Op cit., p. 15.
[14] STEENE, Birgitta. *Ingmar Bergman: A Reference Guide.* Amsterdan University Press: Amsterdam, 2005, p. 23-49.
[15] Ibid., p. 24.
[16] Ibidem.
[17] Ibid., p. 26.
[18] LE BLANC, C. *Kierkegaard*. Editora Liberdade: São Paulo, 2003, p. 21.

evidenciada no medievo d'*O Sétimo Selo*, onde não habita nenhum líder religioso como um santo, um bispo, etc.

Logo, parece razoável analisar o argumento existencial n'*O Sétimo Selo* à luz da educação luterana que Erik forçosamente inculcara em Ingmar, que, há de se manter em mente, decidiu rejeitá-la na vida adulta.[19] Na análise fílmica que se segue, defenderei a hipótese de que o argumento existencial n'*O Sétimo Selo* advém não somente da religiosidade luterana da infância de Bergman, como também de Bergman tê-la abandonado na vida adulta, período que imediatamente antecede *O Sétimo Selo*. Incapaz de identificar um substituto para o *milieu* luterano, Bergman de repente se viu diante do "vazio sob a lua", tal qual Block e Jöns no 12º episódio d'*O Sétimo Selo*. Cabe ainda reconhecer que a dificuldade da análise advém exatamente da tensão século XIV/século XX inerente à narrativa apocalíptica da diegese aparentemente medieval d'*O Sétimo Selo*. Utiliza-se "aparentemente" já que não parece possível analisar *O Sétimo Selo* como um filme referente à Idade Média. Em posse do clarim de Clio, Bergman define *O Sétimo Selo* do seguinte modo: "É um poema moderno, que se narra com uma documentação medieval muito livremente manipulada"[20]. A fim de entendê-lo, parece interessante analisar o material que fundamenta, visual e sonoramente, a tensão medievo/modernidade na diegese d'*O Sétimo Selo*.

Como Bergman admitiu recorrentemente ao longo da vida, a diegese d'*O Sétimo Selo* fundamenta-se em pinturas do século XIV[21]. Inegável, a influência é verificável, inicialmente, na tendência do pintor religioso a narrar em uma série de pinturas, a qual se relaciona com a narrativa d'*O Sétimo Selo* e de *Wood painting*[22]. Como nas pinturas medievais, no filme e na peça, a imagem do pecador se alterna com a imagem do inocente[23]. Verificável, ainda, na sequência de episódios do filme, já que Bergman teve de utilizar tal série de pinturas para redigir o roteiro, e, a fim de conferir continuidade ao enredo, encadeá-la sintagmaticamente. Para fundamentar visualmente um argumento existencial, Bergman conferiu um novo sentido ao jogo do cavaleiro com a Morte, à Virgem guiando Jesus pela mata, à serra da árvore onde o homem se agarra, à Dança da Morte, etc. Verificável, enfim, quando Bergman insere diegeticamente tal série de pinturas na parede do pátio da paróquia em que Jöns conhece o Pintor.

Para fundamentar sonoramente o argumento existencial n'*O Sétimo Selo*, Bergman partiu, ainda, da *sequentia* medieval denominada *Dies Irae*. Logo na cena inicial, situa-se a plateia em uma diegese inegavelmente apocalíptica, asseverada ao longo do filme. Em silêncio, inicia-se *O Sétimo Selo* com o nome da *Svensk Filmindustri*, a companhia que assumiu o financiamento do filme. Em seguida, aparece o título do filme simultaneamente a

---

[19] BERGMAN, I. *Imagens*. Op cit., p. 234.

[20] BERGMAN, I. apud TÖRNQVIST. E. *Bewteen stage and screen: Ingmar Bergman directs*. Amsterdan University Press: Amsterdan, 1995, p. 96.

[21] "As a child I was sometimes allowed to accompany my father when he travelled about to preach in the small country churches in the vicinity of Stockholm. While Father preached away in the pulpit ..., I devoted my interest to the church's mysterious world of low arches, thick walls, the smell of eternity, the colored sunlight quivering above the strangest vegetation of medieval paintings and carved figures on ceiling and walls. There was everything that one's imagination could desire: angels, saints, dragons, prophets, devils, humans. There were very frightening animals: serpents in paradise, Balaam's ass, Jonah's whale, the eagle of the Revelation.... In a wood sat Death, playing chess with the Crusader. Clutching the branch of a tree was a naked man with staring eyes, while down below stood Death, sawing away to his heart's content. Across gentle hills Death led the final dance towards the dark lands. But in the other arch the Holy Virgin was walking in a rose-garden, supporting the Child's faltering steps, and her hands were those of a peasant woman. Her face was grave and birds' wings fluttered round her head". Ibidem.

[22] Peça que Bergman concebeu em 1955 e que, em 1956, deu origem ao roteiro do filme, como aponta a pesquisa de E. Törnqvist, a qual analisa detalhadamente a interdependência da "tela" e do "palco" no ofício de Bergman. TÖRNQVIST. E. Op cit., p. 96.

[23] Ibidem.

um som incômodo. O título, como o som, desaparece, e, em seguida, a ficha técnica do filme aparece silenciosamente, até que dá vez a um fundo escuro. Ouve-se a *sequentia* medieval *Dies Irae* e, simultaneamente, vê-se uma imagem de um céu inquieto. Quando se ouve o verso *dies illa*, "aquele dia", filma-se em um ângulo visto de baixo, visto da terra, a silhueta de uma gaivota, um referencial alegórico do Apocalipse bíblico para Törnqvist[24]. Logo que o som do hino desaparece, a imagem da gaivota dá vez a uma imagem da encosta rochosa de uma praia, aparecendo somente terra, céu e mar. Logo que a imagem da encosta aparece, uma voz – que se revelará a voz da Morte – lê o 1º versículo do 8º capítulo do Apocalipse bíblico. Unindo o *Dies Irae* à imagem da gaivota, e a leitura do Apocalipse bíblico à imagem da paisagem desolada e alienada, Bergman situa a plateia em um medievo diegético inegavelmente apocalíptico.

A modernidade do poema da Idade Média bergmaniana

1. Falência da metafísica?

No momento em que finda a leitura do Apocalipse, filma-se o cavaleiro Antonius Block (Max von Sydow) vendo o céu, e o escudeiro Jöns (Gunnar Björnstrand) dormindo. No roteiro, Bergman explicita o rubor no olhar de Block, incapaz de dormir, e o ronco alto de Jöns, que dormiu onde caiu[25]. Para Törnqvist, já na cena em que revela Block e Jöns, Bergman explicita uma dicotomia intelectual, que a academia explica, novamente, com ajuda do clarim que Bergman roubou de Clio[26]. Ainda para Törnqvist, pela dicotomia Block/Jöns, equivalente à dicotomia crença/descrença, Bergman indica a existência de uma dupla personagem, que realiza o famoso depoimento de Fausto, personagem goethiana que diz que "vivem-me duas almas, ah! no seio", um tipo de fenda no "eu"[27]. Debaterei a natureza do fanatismo de Block adiante. No momento, direi somente que a fala de Törnqvist não parece plausível, já que, para a semelhança d'*O Sétimo Selo* com *Fausto*[28] se sustentar, um único seio – logo, um único indivíduo – tem de conter "duas almas". Quando revela Block, a *mise en scéne* alterna-se em um jogo de câmera que envolve céu e terra a fim de explicitar a busca de Block pela evidência, pela garantia, da existência de um Deus, que, se existir, parece muito distante, como a gaivota que, paralisada, paira no céu[29]. Não parece possível concordar com Törnqvist, ainda, acerca da gaivota se equiparar ao espírito de Deus, já que Bergman comumente relaciona o caráter da paisagem à luta espiritual de uma personagem[30]. Como Bergman subjetiva a natureza n'*O Sétimo Selo*, Deus parece indiferente e distante pelo fato de Block se sentir indiferente ao – e distante do – Deus que busca. Logo, n'*O Sétimo Selo*, o caráter da paisagem da cena inicial refere-se à luta espiritual de Block, que depende do

[24] Ibid., p. 99.
[25] BERGMAN, I. *apud* KUSHNER, D. & MALMSTROM, L. *Four screenplays of Ingmar Bergman*. Schuster & Simon: New York, 1960, p. 137.
[26] "To the fanatical believer, physical and spiritual suffering is beside the point, compared with salvation. That is why, to him, everything happening around him is irrelevant, a mirror-image, a mere will-o'-the-wisp. But Jons, he's a man of the here-and-now. He feels sympathy, hate, and scorn". BERGMAN, I. apud TÖRNQVIST, E. Op cit., p. 98.
[27] TÖRNQVIST. E. Op cit., p. 98.
[28] De Johann Wolfgang von *Goethe, que Bergman encenou*, com Max von Sydow no papel do doutor Fausto, em 1957, no palco de Malmö, a que Bergman se filiou em 1952. – STEENE, B. Op cit., p. 588.
[29] BERGMAN, I. apud KUSHNER, D. & MALMSTROM, L. Op cit., p. 137.
[30] Sobre Bergman subjetivar a natureza, cf: HUBNER, L. *The Films of Ingmar Bergman. Illusions of Light and Darkness.* Palgrave Macmillan: New York, 2007, p. 43; KALIN, J. *The films of Ingmar Bergman*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003, p. 2; MACNAB, G. Op cit., p. 79.

mundo sensível para tentar erradicar uma dúvida metafísica. Dito de modo diferente, Block busca uma resposta sensível para uma interrogação metafísica[31].

Para além de uma dicotomia Block/Jöns, defenderei a hipótese de uma dicotomia inerente a Block, que continua a ver o céu até que vai ao mar lavar a face, queimada pelo sol[32]. Voltando do mar, Block ajoelha-se na areia e reza, atitude que lhe parece inútil no momento seguinte, já que não tira dali nenhuma fé: a fé que permeia a diegese d'*O Sétimo Selo*, como se verá, depende exclusivamente do medo da peste, da morte, do *memento mori*. Filma-se Block na volta do mar e, quando o cavaleiro sai de cena, foca-se em um tabuleiro de xadrez. Para Törnqvist, a função metafísica do jogo de xadrez se explicita quando Bergman dissolve a imagem do tabuleiro em uma imagem do mar, que a luz do sol ilumina de longe. Onde se via o mar batendo na encosta rochosa, agora se vê uma silhueta escura; onde se via o sol, agora se vê uma face pálida, e o barulho da ressaca dá vez a um silêncio completo[33]. De repente, ali paira a Morte, que, aparecendo pela 1ª vez, vê o cavaleiro, ainda alheio à companhia da gigantesca carrasca com face de defunto. Mexendo no interior de uma sacola, de joelho na areia, Block se vira, iniciando o famoso diálogo com a Morte: o cavaleiro perguntando a identidade e o objetivo da figura desconhecida; ela se identificando e confessando há muito acompanhá-lo; ele admitindo há muito senti-la; ela informando a chegada da hora de levá-lo; ele admitindo não temê-la. Soltando a capa do longo manto escuro que veste, a Morte caminha na direção do cavaleiro, acompanhada de um som agourento. Momentaneamente, Bergman faz a capa do manto da Morte "devorar" a *mise en scéne*, indício diegético que fundamenta visualmente a ideia de que a Morte não sabe de nada: o domínio da Morte traz somente escuridão:

> Block: Espere.//Morte: Está bem, mas não posso adiar.//B: Você joga xadrez?//M: Como sabe?//B: Eu já vi nas pinturas.//M: Posso dizer que jogo muito bem.//B: Não é mais esperto do que eu.//M: Por que quer jogar comigo? //B: Isto é problema meu.//M: Tudo bem.

Block pede à Morte que espere e, sentando-se ao lado do tabuleiro, passa a desafiá-la a um jogo de xadrez, oficializando a aposta: "Enquanto eu resistir, eu sobreviverei. Se eu ganhar, me deixará em paz". A Morte aceita, e, em seguida, Block sorteia a cor da peça de xadrez de cada jogador: clara para ele, escura para ela, que zomba: "Bem apropriado, não acha?". O tempo da *mise en scéne*, como dito, vai da jogada inicial ao xeque-mate, tempo que Block utiliza para erradicar, no mundo sensível, uma dúvida metafísica: se Deus existe ou não, donde sairá à busca de uma evidência, de uma garantia. Diante da aparente incoerência, parece pertinente analisar o modo como Bergman desenvolvia uma "metafísica". Para resumir, há uma metafísica que mereça o epíteto de "bergmaniana"?

Para J. Kalin, Bergman desenvolvia uma "redução metafísica" focada naquilo que havia de verdadeiro, se não de essencial, no homem vivendo no século XX, e que sentido tal homem podia identificar para a vida à luz de tal verdade[34]. Kalin assinala que a redução metafísica bergmaniana, n'*O Sétimo Selo*, equivale ao Apocalipse bíblico: o tempo do último julgamento, que acontece no "dia de ira, naquele dia", em que o Juiz virá para severamente julgar tudo. Não é contingente o tempo da *mise en scéne* d'*O Sétimo Selo* durar *um* dia. Na redução metafísica bergmaniana, diz Kalin, o homem se vê "face a face" diante de um espelho inflexível, já que Bergman substitui o olho inquisidor de Deus pelo olho inquisidor

[31] Entende-se genericamente como metafísica "a disciplina que trata do que jaz para além da realidade física". ARENDT, H. *Lições sobre a filosofia política de Kant*. Relume & Dumará: Rio de Janeiro, 1993, p. 80.
[32] BERGMAN, I. *apud* KUSHNER, D. & MALMSTROM, L. Op cit., p. 137.
[33] TÖRNQVIST, E. Op cit., p. 101.
[34] KALIN, J. Op cit., pp. 1-4.

do homem, para quem restará somente admitir o veredito que dará para si. Ainda para Kalin, a situação na qual Bergman faz o homem se julgar, e possivelmente se condenar, pode acontecer a todo o momento. No entanto, a redução metafísica bergmaniana inicia-se somente no momento em que o homem se vê diante da mortalidade: n'*O Sétimo Selo*, no momento em que Block se vê diante da Morte encarnada. Kalin elucida o raciocínio ao assinalar que, diante da morte, com a vida aparentemente encerrada e com o futuro extinto, Bergman dá à personagem a possibilidade de se ver honestamente em uma luz clara e imperdoável, e, logo, ver quem realmente é. Kalin reconhece, no entanto, a momentaneidade da sentença dali tirada, já que Bergman comumente adia o *memento mori* da personagem que se viu diante da mortalidade, concedendo-lhe de novo um futuro até a volta da "morte", momento em que obterá a sentença definitiva. Para Kalin, enfim, caberá à personagem, no ínterim do momento em que se vê diante da mortalidade até o momento em que a "morte" volta para ceifá-la, repetir a atitude ante a existência que já adotava ou mudá-la – atitude que determinará quem a personagem será e, ainda, o modo como se julgará. Kalin, no entanto, não analisa devidamente a atitude de Block ante a existência que decide a "sentença" que dá para si no 16º episódio d'*O Sétimo Selo*.

N'*O Sétimo Selo*, o ínterim que Block obtém para repetir a atitude ante a existência que já adotava ou mudá-la, a fim de reafirmar ou alterar quem será e o modo como se julgará, como dito, vai da 1ª jogada ao xeque-mate; da 1ª à 7ª vez que a Morte aparece; do rompimento do 1º ao 7º selo. Se a ideia da existência de Deus não parece suficiente para o cavaleiro – que ora tem fé, ora não tem – é possível entendê-lo como um "fanático"? Para dizer "sim", necessita-se explicitar a natureza do fanatismo de Block, que se refere ao "assunto urgente" que menciona à Morte no 3º episódio[35].

Em uma mata paradisíaca com Jöns, Block passa momentaneamente pela carroça da companhia circense – iniciando o 2º episódio, que analisarei adiante. No início do 3º episódio, filma-se Block e Jöns chegando a uma paróquia. Jöns dirige-se ao pátio, em que conhece o Pintor (Gunnar Olsson), e Block dirige-se ao confessionário, em que vê um confessor para quem decide se confessar. Block se vira e, como a plateia, não vê a face do confessor: a Morte, aparecendo pela 2ª vez, separada do cavaleiro pela cerca do confessionário, que tem um duplo sentido. Para P. Livingston, a cerca remete ao tabuleiro, indício diegético que fundamenta visualmente a ideia de que o jogo pela vida e pela morte não para, ainda que o cavaleiro, longe do tabuleiro, pense que há uma pausa[36]. L. Finke e E. Törnqvist consideram que o confessionário assemelha-se a uma cela, indício diegético que fundamenta visualmente a ideia do encarceramento do cavaleiro, que sufoca diante da religiosidade[37]. Confessar-se não gera nenhuma liberdade, e a inutilidade do rito – pelo confesso não crer e, ainda, pelo confessor ser, na realidade, a Morte – corrobora o sentimento de Block, que sente que vive uma vida sem sentido. Ciente da irracionalidade da vida, à beira de se encerrar, Block quer realizar uma boa ação – como se verá, no 14º episódio, Block realmente salva Jöf (Nils Poppe), Mia (Bibi Andersson) e Mikael, a quem a Morte dá a entender que eventualmente ceifará. Sem saber com quem realmente fala, Block diz à Morte:

> Block: A Morte me visitou esta manhã... Jogamos xadrez. Ganhei um tempo para resolver um assunto urgente.//Morte: Que questão?//B:

[35] Para Törnqvist, o período histórico da diegese d'*O Sétimo Selo*, a Suécia do século XIV, intensifica a urgência do assunto de Block, que sabe que logo pode morrer, já que a morte, que ali advém da peste, não poupa ninguém. TÖRNQVIST, E. Op cit., p. 96.

[36] LIVINGSTON, P. *Cinema, Philosophy, Bergman. On film as philosophy.* Oxford University Press: New York, 2009, p. 53.

[37] FINKE, L. & SCICHTMAN, M. B. *Cinematic Illuminations: The Middle Ages on Film*. The Johns Hopkins University Press: Baltimore, 2009, p. 309; TÖRNQVIST, E. Op cit., p. 103.

> Minha vida tem sido de eternas buscas, caçadas, atos, conversas sem sentido ou ligações. Uma vida sem sentido. Não falo isso com amargura ou reprovação como fazem as pessoas que vivem assim. Quero usar o pouco tempo que tenho para fazer algo bom.

Na fala de Block, explicita-se a natureza do fanatismo acima aludido: a busca pela evidência, pela garantia, da existência de Deus, com o jogo de xadrez concedendo o tempo que o cavaleiro necessita para buscá-la. Block se agarra à cerca e inicia a fala do seguinte modo:

> Block: Quero confessar com sinceridade, mas meu coração está vazio... O vazio é um espelho que reflete no meu rosto. Vejo minha própria imagem e sinto repugnância e medo. Pela indiferença ao próximo, fui rejeitado por ele. Vivo em um mundo assombrado, fechado em minhas fantasias.

Block utiliza todo o tempo que ganha no jogo de xadrez com a Morte para resolver o "assunto urgente", longe do semelhante, exceto pela caminhada flagelante e pela queima da feiticeira, quando se explicita a ideia de que a fé depende exclusivamente do medo. Para que alguém lhe dê a evidência, a garantia, de que Deus existe, Block pede tempo à Morte, que lhe pergunta ainda na paróquia: "Morte: Agora quer morrer?//Block: Sim, eu quero.//M: E pelo que espera?//B: Pelo conhecimento.//M: Quer garantias?". O conhecimento que Block deseja não aceita que se especule acerca da existência de Deus, que o intelecto supõe para buscar conhecimento metafísico. Nenhuma promessa, nenhum milagre, é suficiente para o cavaleiro, que continua:

> B: Chame como quiser. É tão inconcebível tentar compreender Deus? Por que Ele se esconde em promessas e milagres despercebidos? Como podemos ter fé nos outros crentes se não temos fé em nós mesmos? O que acontecerá com aqueles que não querem ter ou não têm fé? Por que não posso tirá-Lo de dentro de mim? Porque Ele vive em mim de uma forma humilhante apesar de amaldiçoá-Lo e tentar tirá-Lo do meu coração? Por que, apesar de Ele ser uma falsa realidade eu não consigo ficar livre?

A Morte, no entanto, fica em silêncio, como Bergman explicita no roteiro ao redigir recorrentemente a oração "Death doesn't answer" nas pausas da fala de Block. Na montagem, Bergman utiliza as técnicas da decupagem clássica para intensificar a cena ao filmar de maneira intercalada Block, a Morte, e a imagem de Jesus, para quem Block olha eventualmente no decorrer da fala[38]. Da mesma forma em que a Morte, no entanto, a imagem de Jesus fica em silêncio. Logo, o diálogo vira um monólogo. Para elucidar o "monólogo" de Block, vale ainda indicar que, para além da pintura e da música do período medieval, *O Sétimo Selo* dialoga intensamente com *Wood painting*. O diálogo da "tela" com o "palco", há de se manter em mente, repetiu-se no ofício de Bergman como um todo. Para Steene, o famosíssimo depoimento de Bergman de que a "tela" virara uma concubina e o "palco" uma esposa fiel reflete tal situação, onde o "palco" virara a casa e a "tela" um modo irregular de relacionamento. Ao longo do tempo, Bergman manteve-se fiel à concubina e à esposa, estabelecendo um mutuamente inspirador "ménage"[39]. Ainda para Steene, Bergman manteve

[38] Para a técnica da "câmera subjetiva" combinada à técnica da "shot/reaction-shot", ver: XAVIER, Ismail. *O Discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência.* Op cit., pp. 34-35.
[39] STEENE, Birgitta. Op cit., p. 35.

o "ménage", em uma peça, na incidência de luz na face de um ator, análoga a um *close-up*, e, em um filme, na fala longa de um ator em uma cena longa, similar a um monólogo de um ator em um ato[40]. Intercala-se o momento em que Jöns conhece o Pintor, no 3º episódio, com o momento em que a Morte aparece pela segunda vez a Block, e tanto o cavaleiro quanto o escudeiro têm uma longa fala, similar a um monólogo. Em *Wood painting*, cabe ainda salientar, o Cavaleiro possui um monólogo, que mantém, para Törnqvist, uma inegável similitude com a confissão de Block n'*O Sétimo Selo*, já que uma confissão não é nem um monólogo nem um diálogo.[41] Ainda para Törnqvist, o confesso tem um interlocutor, o confessor, que funciona como um ouvinte, cujo dever, na realidade, é não revelar o conteúdo da confissão para ninguém. Donde Tornqvist conclui que uma confissão se assemelha a um monólogo[42]. Quando faz Block confessar-se à Morte, Bergman reutiliza o monólogo do Cavaleiro de *Wood painting*.[43] Vive no peito do Cavaleiro de *Wood painting* ora crença, ora descrença, como no peito de Block, que busca sensivelmente um conhecimento metafísico, e, inevitavelmente, depara-se somente com o silêncio e a escuridão.

No roteiro, o caráter sensível da busca de Block se explicita: "É realmente inconcebível entender Deus sensivelmente?"[44]. Para Kalin, a necessidade de Block de entender Deus sensivelmente tem um tom literal, já que Deus há de ser palpável, definível, conhecível como uma pessoa, alguém que fala e se revela[45]. Block, no entanto, não obtém o conhecimento que deseja, já que, ainda que aceite a ideia metafísica necessária à pergunta, rejeita a ideia metafísica necessária à resposta. Dito de modo diferente, parece-lhe possível perguntar 'será que Deus existe?', no entanto, não lhe parece possível responder "sim, Deus existe" sem uma evidência sensível. Block sai à busca de Deus sensivelmente, não metafisicamente, no sentido de se aventurar em uma guerra santa em Jerusalém, como se Deus vivesse lá. Para Finke, Block rejeita a incerteza exigida pela fé[46]. Ainda no 3º episódio, impaciente, Block pergunta à Morte: "Você me ouviu?". A Morte lhe responde: "Sim, ouvi". E Block continua: "Quero conhecimento, não fé ou presunção. Quero que Deus estenda Suas mãos para mim que me mostre Seu rosto, que fale comigo. Mas Ele fica em silêncio. Eu O chamo no escuro, mas parece que ninguém me ouve". No momento em que Block pede para que Deus apareça, é a Morte quem momentaneamente se revela – ainda que Block não repare – e zomba: "Talvez não haja ninguém". Como na leitura do Apocalipse bíblico no 1º episódio, é a Morte, não Deus, quem novamente aparece, fala, age. Logo, a Morte, não Deus, é a única certeza que o homem possui. Ao que Block responde: "Então a vida é um horror. Ninguém consegue conviver com a morte e na ignorância de tudo". O diálogo continua:

[40] Ibidem.
[41] TÖRNQVIST, E. Op cit., p. 103.
[42] Ibidem
[43] "THE KNIGHT: Stern Master, will you listen to me! Every morning and evening I reach out towards heaven, towards God. I call on the Saints, I fill their ears with my cries, and again and again my heart overflows with faith. Across a spiritual desert, I feel God's nearness like the vibrations of a mighty bell. Suddenly my emptiness is filled with music of no tone, as if in waves of innumerable voices. In the great darkness I cry out, and my cry is like a whimper. For your glory, oh God! I live for your glory! For your glory! So I call out in the dark. Then a terrible thing happens in every fiber of my body ... the flame of my faith dies suddenly as if someone had blown it out. The great bell falls silent, the darkness throbs and thickens, it presses against my mouth and forces itself down my throat. Then the curses explode out of my belly, out of my eyes, out of my hair, like the roars of wild beasts, the hisses of poisonous snakes, the hoarse shrieks of evil birds.., .and the darkness is splattered with blood ... and my old wounds run with pus". BERGMAN, Ingmar. "Wood Painting: A Morality Play". In: *The Tulane Drama Review*. v. 6, nº. 2, 1961, p. 151.
[44] BERGMAN, I. apud KUSHNER, D. & MALMSTROM, L. Op cit., p. 149.
[45] KALIN, J. Op cit., p. 59.
[46] FINKE, L. & SCICHTMAN, M. B. Op cit., p. 307.

> M: As pessoas quase nunca pensam na morte.//B: Mas um dia na vida terão de olhar para a escuridão.//M: Sim, um dia.//B: Eu entendo. Temos de imaginar como é o medo e chamar esta imagem de Deus.

Para Finke, já que não lhe parece possível nem crer Nele nem conferir sentido à vida na ausência Dele, Block não se situa nem na segurança da fé religiosa, nem na absoluta liberdade do ateísmo existencial[47]. Em um raciocínio similar, Kalin entende que, do absoluto conhecimento à pura fé, não há opção intermediária, logo, Block vive "no vão"[48]. *Pari passu* ao diálogo de Block com a Morte, Jöns observa a pintura na parede do pátio da paróquia – que envolve a peste, a caminhada flagelante, a Dança da Morte, etc. – e pergunta para o Pintor o motivo de pintar tamanha absurdidade, que lhe responde: "Para todos lembrarem que morrerão". E Jöns alerta: "Jöns: Se assustar as pessoas...//Pintor: Elas vão pensar.//J: Elas vão pensar e vão ficar ainda mais assustadas... Elas vão correr para os padres".

No 6º episódio, a companhia circense canta, dança e encena para divertir um vilarejo. No entanto, a barulhenta chegada da caminhada flagelante interrompe a cantoria de Jöf e Mia. Quando se ouve novamente a *sequentia* medieval *Dies Irae*, a câmera não abandona a imagem da companhia no palco, que parece horrorizada. Em seguida, filma-se a ordem monástica na dianteira da caminhada, denominada "dominicana" no roteiro, que canta o *Dies Irae*. O restante da caminhada – os flagelantes *per se* – vem em seguida, berrando e gemendo. Para Finke, quando posiciona a câmera no meio da caminhada flagelante durante quase um minuto, além de impossibilitar que a plateia se distancie do "espetáculo", Bergman satura a *mise en scéne* de iconografia que vincula fanatismo religioso e morte[49]. Como a ínfima longinquidade da plateia diante da caminhada flagelante, o medo da companhia circense intensifica a sensação de horror que advém da fé, capaz de culminar somente em fanatismo. Filma-se quem vem no fim da caminhada flagelante *pari passu* à plateia a assisti-la. Em seguida, filma-se Jöf e Mia, a imagem de Jesus, de novo a plateia, e, enfim, todo o vilarejo, que, de multidão hostil à comunidade religiosa, ajoelha-se, reza e pede perdão à imagem de Jesus, a imagem que, no 3º episódio, fica em silêncio. O monge (Anders Ek) que lidera a caminhada flagelante fala à multidão, a quem avisa acerca da iminência da morte, e a quem intima a voltar à Igreja. N'*O Sétimo Selo*, a fé depende exclusivamente do medo da morte. Quando Bergman para de dissolver lentamente a imagem da caminhada flagelante que sai do vilarejo na imagem do vilarejo vazio, o *Dies Irae* desaparece, e, de repente, não se ouve nada, para Törnqvist, um indício diegético que fundamenta sonoramente a ideia de que o homem possui uma única sina: o túmulo[50].

Ainda no episodio inicial, Block continua a viagem de volta para casa com Jöns. Dizendo para Block a série de sinais do Apocalipse que ouviu na volta para a Suécia, Jöns de repente se cala e apeia do cavalo. Filma-se, de longe, uma pessoa à beira da via. Como Jöns, a plateia não vê a face da pessoa, que não fala nada quando Jöns tenta abordá-la. Jöns passa a sacudi-la, somente para perceber que fala com um morto da peste, sem olhos e com bulbos pela pele. De volta à via, Block pergunta a Jöns:

---

[47] Ibid., p. 308.

[48] "Ele não pode se doar à fé incondicional do flagelante, que não pede nenhuma evidência e é capaz de tornar uma jovem de quatorze anos uma feiticeira e a causa de uma terrível doença natural. No entanto, ele também não pode aceitar a secularidade cínica de Jöns, que vê Deus somente como uma imagem feita para mascarar o vazio da vida e o medo da morte, o amor como sexo, e a desesperança como a única consolação". KALIN, J. Op cit., p. 59.

[49] FINKE, L. & SCICHTMAN, M. B. Op cit., p. 317.

[50] TÖRNQVIST, E. Op cit., p. 105.

> Block: Bem, ele te ensinou o caminho?//Jöns: Não exatamente.//B: O que ele disse?//J: Nada.//B: Era mudo?//J: Eu não diria. Pelo contrário, foi bem eloquente.

A eloquência do morto equivale à eloquência da morte, ubíqua e onipotente. Para Kalin, Jöns enfatiza a eloquência da Morte, que conta tudo aquilo que há para contar acerca do "além", tudo aquilo que se sabe: nada. A Morte oferece somente um fim para a vida, somente escuridão[51]. No roteiro, Jöns canta quando para de falar com o cavaleiro: "Em um momento você está feliz e vivo, no seguinte você está repleto de vermes. O destino é um terrível vilão e você, meu amigo, a pobre vítima dele"[52]. No decorrer d'*O Sétimo Selo*, Block interroga não somente a Morte, como também a feiticeira Tyan (Maud Hansson), na iminência de morrer na fogueira. No 12º episódio, Block pergunta para Tyan:

> Block: Dizem que você fez pacto com o demônio. //Tyan: Por que pergunta? B: Não por desculpa ou curiosidade, mas por razões muito pessoais. Eu também quero encontrá-Lo.//T: Por quê?//B: Quero perguntar a Ele sobre Deus. Ele, mais do que qualquer outro, deve saber.

Tyan pede para Block olhá-la no olho. A feiticeira diz que o demônio jaz nos olhos dela ou nas costas de Block. No entanto, Block vê somente medo, ao que Tyan responde:

> Tyan: Mas ele [o diabo] está sempre comigo. Basta que eu estenda minhas mãos para sentir as dele. Ele está comigo agora. O fogo não me machucará. Block: Ele disse isso?//T: Eu sei.//B: Ele disse isso?//T: Eu sei. Eu sei.

Ainda que o diabo exista, como Tyan afirma, não se revela sensivelmente, e, de novo, Block não obtém a evidência. Para Kalin, a fé de Tyan equivale à fé do flagelante, já que advém do medo[53]. Indiferente à dor do semelhante, como confessa à Morte, Block não tenta salvá-la. O pouco tempo que consegue ao lado de Tyan, Block utiliza para interrogá-la acerca do "assunto urgente". No entanto, a certeza da feiticeira que vê o demônio não é evidência suficiente para o cavaleiro. Como Block, a plateia não vê o demônio que Tyan vê. Com a nova negativa, Block se revolta com o horror do futuro de Tyan e se dirige ao monge que lidera a queima da fogueira. No entanto, depara-se de novo com a Morte, aparecendo pela 4ª vez, que lhe pergunta: "Nunca parará de questionar?". E Block responde: "Nunca vou parar.". E a Morte responde: "Mas não tem respostas.". No momento em que um monge acende a fogueira, Jöns diz para Block que Tyan percebe a única verdade do destino do homem. Com a voz irritada, Jöns pergunta para Block:

> Jöns: O que ela vê? Pode me dizer?//Block: Já não sente dor. //Jöns: Quem cuida dela? Um anjo, o diabo, Deus, ou é apenas o vazio? O vazio!//Block: Não pode ser!//Jöns: Veja os olhos dela. Ela está descobrindo algo. O *vazio sob a lua*.//Block: Não!//Jöns: Estamos impotentes... Pois vemos o que ela vê e tememos o mesmo. Pobre criança... Não posso suportar.

[51] KALIN, J. Op cit., p. 60.
[52] BERGMAN, I. apud KUSHNER, D. & MALMSTROM, L. Op cit., p. 141.
[53] KALIN, J. Op cit., p. 59.

De repente, Block chora: se pela morte de Tyan ou pelo novo indício do vazio a aguardá-lo no xeque-mate, não há indício. Na impossibilidade de crer, Block busca uma evidência, uma garantia, da existência de Deus que, no entanto, não recebe nem da Morte, nem da feiticeira. Conhecer o Bem a partir do Mal não gera suficiência para o cavaleiro, já que, se Deus fica em silêncio, o demônio anda pela terra, como Jöns canta debochadamente no fim do 1º episódio:

> Jöns: Entre as pernas de uma rameira está o conforto para um homem como eu. Deus está lá em cima, ele está tão longe, mas o seu irmão Diabo, encontramos por todo lado.

No entanto, o demônio nem encarna, nem interage com Block, nem salva Tyan, que morre queimada na fogueira. Irracional e maquinal, a vida continuará para Block até o xeque-mate, que a Morte anuncia, no 14º episódio, que fará na jogada seguinte.

> Morte: A demora o deixou feliz?//Block: Sim.//M: Fico feliz. Agora o deixarei. Mas no nosso próximo encontro, você e seus amigos terão o seu fim.//B: E me contará os segredos.//M: Não escondo segredo algum.//B: Não sabe de nada?//M: Não sei de nada.

Para analisar a natureza da Morte, L. Hubner se atenta à significância de Bergman revelá-la como um palhaço, indício da falsidade do papel de Bengt Ekerot[54]. Para Finke, a negativa da Morte somente reforça a ideia de que não lhe cabe interrogar acerca do bem e do mal. Block pode somente aceitar o convite da Morte para dançar, e o enredo caminha rapidamente para o fim[55]. Para devidamente analisar o epílogo d'*O Sétimo Selo*, no entanto, parece pertinente entender o modo como Bergman via a ação humana em um período em que o homem não podia conhecer nada, e possuía como única certeza a morte.

2. Falência da modernidade?

N'*O Sétimo Selo*, uma diegese inegavelmente apocalíptica e aparentemente medieval fundamenta sonora e visualmente um argumento existencial inegavelmente moderno e aparentemente incoerente. A fim de resolver uma ansiedade inerente à condição humana na década de 1950, Bergman põe em tensão o século XX e o XIV, com foco no Apocalipse, narrativa que comanda o modo de encadear toda fonte utilizada para fundamentar a diegese d'*O Sétimo Selo*. Bergman relaciona medievo diegético e modernidade extrafílmica, inicialmente, pela temporalidade da guerra santa da qual Block volta junto com Jöns. Como a última guerra santa data de 1291, Block volta, no século XIV, de Jerusalém como um soldado volta, no século XX, de uma guerra indefinida[56]. No 3º episódio, Bergman recupera a guerra santa para vincular o século XIV ao século XX. Jöns dirige-se ao pátio da paróquia, em que conhece o Pintor, para quem se queixa:

[54] HUBNER, L. Op cit., p. 52.
[55] FINKE, L. & SCICHTMAN, M. B. Op cit., p. 320.
[56] MONGELLI, L. M. Op cit., p. 85.

> Jöns: Eu e meu senhor acabamos de voltar. Você me entende, pintor?// Pintor: A Cruzada?//J: Exatamente. Passamos dez anos na Terra Sagrada sendo mordidos por cobras, mosquitos e animais selvagens, assassinados por pagãos, envenenados pelo vinho, infestados por piolhos que nos devoravam e a febre que matava. Tudo pela glória de Deus. A cruzada foi uma tolice que só um idealista inventaria.

Jöns entende a guerra santa como uma tolice de um idealista pelo motivo de isentar de sentido toda ação humana em nome de um Deus inexistente. Embora a atitude de Jöns diante da fé difira da de Block, Jöns também não identifica sentido para a vida. Quando rejeita a ideia da existência de Deus, Block busca a evidência, a garantia. Quando rejeita a ideia da existência de Deus, Jöns busca uma rameira. Se a inexistência de Deus confere somente futilidade e idealismo à guerra santa de Block e Jöns em Jerusalém, *pari passu*, retira a autoridade institucional da religião. Para Hubner, *O Sétimo Selo* opõe-se à religião como instituição e, logo, invalida todo valor, todo código moral e todo sistema de símbolo religioso[57]. Para Finke, *O Sétimo Selo* interroga se ainda há valores e ideias metafísicas para a humanidade se apoiar na década de 1950, quando a morte apocalíptica vira uma ameaça diária, e quando todo pensamento parece gerar somente retrocesso, cegueira e servidão[58].

No 4º episódio, em um vilarejo abandonado, Jöns sai para beber água. Em uma casa vazia – o povo do vilarejo pereceu de peste – Jöns ouve um barulho e se esconde: é Raval (Bertil Anderberg), um estudante de teologia, mexendo no cadáver de uma pessoa para roubá-la e na iminência de violentar a Menina (Gunnel Lindblom). Vendo e ouvindo tudo que Raval fala e faz, Jöns se revela, salva a Menina, e expõe à plateia a fama de Raval.

> Jöns: Eu o reconheço, apesar de não vê-lo há muito tempo. Chama-se Raval, estudava teologia. É o Doutor Mirabilis Celestis et Diabilis. Não é? Há dez anos convenceu meu patrão de que era preciso partir na cruzada para a Terra Sagrada.

O religioso que convenceu Block a se aventurar na guerra santa agora violenta mulheres e rouba cadáveres. Ciente do equívoco de Block, Jöns conclui: “Agora entendo o sentido dos anos que achei terem sido inúteis”. A ironia na fala de Jöns refere-se à futilidade da guerra santa: se Deus não existe, não há sentido na vida de quem se aventura a guerreá-la. Block vai à guerra santa a fim de conhecer Deus e não conhece nem Deus nem o demônio, somente o nada[59].

No 6º episódio, o líder da caminhada flagelante fala ao vilarejo, que reza e pede perdão à imagem de Jesus pela iniquidade da humanidade, a culpada pela peste, atitude que reforça a ideia da peste como castigo divino, inerente à Idade Média. No momento em que a caminhada flagelante desaparece da *mise en scéne*, filma-se Block, em pé e com a face severa, e Jöns, sentado de modo espalhafatoso. Jöns zomba de quem reza e suplica, dizendo: “Esta história de condenação. É disto que o povo gosta? Eles acham que levamos isso a sério?”. Block não parece contente com a fala do escudeiro, que não se silencia: “Você zomba de mim. Permita-me dizer que li, ouvi e testemunhei a maioria das histórias

[57] HUBNER, L. Op cit., p. 49.
[58] FINKE, L. & SCICHTMAN, M. B. Op cit., p. 303.
[59] Ibid., p. 306.

populares". Jöns levanta-se do banco, serve vinho para Block, e continua: "Até histórias sobre Deus, anjos, Jesus e o Espírito Santo que não impressionaram". Com a fala de Jöns, Bergman pontua a absurdidade de se pensar a peste como castigo divino. Quando põe a fala de Jöns no momento seguinte à fala do monge, Bergman põe em tensão uma fala do século XX e uma do século XIV. Para Finke, "na Idade Média, somente Deus tinha como colocar um fim ao mundo. Nenhum autor do período da peste duvidou, em nenhum momento, que tamanha agonia tivesse uma finalidade maior"[60]. N'*O Sétimo Selo*, a peste independe de Deus, de novo pondo em tensão século XIV e XX, já que, como assinala Finke, "na mistura do medievo e da modernidade do filme, a peste como morte em escala global vira um modo de explorar uma fantasia de apocalipse inerente ao pós-guerra"[61]. Para Finke, enfim, na década de 1950, a tecnologia retirara a exclusividade de Deus: a possibilidade da aniquilação parara na mão do homem[62]. Para Mongelli, o vínculo da peste com a bomba atômica se intensifica n'*O Sétimo Selo*, já que no século XX, como no XIV, a vida não valia nada e o cotidiano antevinha somente barbárie, indício de que, ao esbarrar na irracionalidade humana, a vida no século XIV equivale à vida no século XX[63].

3. A insignificância da arte

Quando faz Block cavalgar momentaneamente na mata na qual a plateia conhece a companhia circense, Bergman inicia o 2º episódio d'*O Sétimo Selo*. É notável a diferença da mata paradisíaca na qual a companhia circense descansa quando comparada à apocalíptica faixa de terra à beira-mar do 1º episódio. De novo, Bergman subjetiva a natureza para fazer o mundo exterior ecoar o sentimento de personagens. Com a carroça parada na mata, a companhia circense joga e canta, até que Mia admite:

> Mia: Quero que Mikael tenha uma vida melhor.//Jöf: Mikael será um grande acrobata. Ou um malabarista que faz um truque impossível.//M: Que truque é esse?//J: Fazer uma bola parar no ar.//M: É impossível.//J: Para nós sim, para ele não.

Para Finke, se Jöf insere-se na busca pela arte perfeita, a bola que para no ar, Skat vincula-se ao *show businnes*. Quando sai da carroça, Skat põe uma máscara, identificada como a Morte, e inicia um diálogo com Jöf muito similar ao diálogo de Jöns com o Pintor no 3º episódio:

> Jöf: Vai fazer a Morte?//Skat: Vamos assustar aquelas pessoas honestas com estas bobagens. //J: Onde vai apresentar a peça?//S: No Festival de Elsinore. Vamos apresentá-la nos degraus da igreja.//J: Não é melhor apresentar algo obsceno? As pessoas gostam.

Jöf vê a arte diferentemente de Skat e do Pintor, como Bergman evidencia, a título de exemplo, quando Jöf pergunta a Skat o papel que terá na performance seguinte. Ao dizer que Jöf receberá o pior papel, Skat justifica-se: "Eu decido, sou o chefe da companhia. Lembre, idiota!". No pátio da paróquia, como dito, Jöns se depara com o Pintor, para quem pergunta:

[60] Ibid., p. 303.
[61] Ibid., p. 304.
[62] Ibidem.
[63] MONGELLI, L. M. Op cit., p. 94.

> Jons: O que isto representa?//Pintor: A Dança da Morte.//J: E esta é a Morte? P: Sim, Ela dança com todos.//J: Por que pinta isto?//P: Para todos lembrarem que morrerão.//J: Não vão ficar felizes.//P: Tem sempre que ficar felizes? Às vezes é bom assustá-los.//J: Não vão olhar a pintura.//P: Claro que vão. Um crânio é mais interessante que uma mulher nua.//J: Se assustar as pessoas, elas vão pensar e ficarão mais assustadas. vão correr para os padres.//P: Não é problema meu.//J: Continuará sua pintura.//P: Pinto, e cada um vê como quer.//J: Muitos o amaldiçoarão.//P: Sim, mas depois pintarei algo que os agrade. Preciso viver. Pelo menos até a peste me pegar.

Ainda que valorize a arte de Jöf, Bergman vitupera a natureza mercadológica do ofício de Skat e, ainda, do Pintor. Para não perder a clientela, o Pintor impõe-se a tarefa de pintar algo do interesse do público, e nada interessa o público como um cadáver, verdade que, para Törnqvist, verifica-se no 6º episódio, quando a severa realidade da peste subjuga a performance da companhia circense[64]. Em um raciocínio similar, Finke defende a ideia de que, da metade d'*O Sétimo Selo* em diante, Bergman coloca todo o elenco no papel de plateia, cuja função é ver e ouvir performances de caráter socialmente desviante[65]. Dito de modo diferente, o enredo d'*O Sétimo Selo*, na verdade, fundamenta-se em uma série de performances que o elenco vê e ouve na viagem de Block para casa: a performance da companhia circense, a caminhada flagelante, e a queima da feiticeira, etc[66].

No 5º episódio, a companhia circense reaparece para fazer uma performance para o vilarejo: com um figurino cômico, Skat toca a flauta, Mia dança, e Jöf imita um animal. Na plateia, filma-se Lisa (Inga Gill), cônjuge do ferreiro Plög (Åke Fridell). Participante da performance, Skat acena para Lisa, que acena de volta, sorridente. Na série de imagens que se segue, Skat indica que Lisa se dirija ao inverso do palco. Filma-se de novo a companhia circense, e Lisa fugindo de Plög, que parece não vê-la. No fim da performance, um homem na plateia joga comida na face de Skat, que sai do palco, dizendo que não participará do "número" seguinte. Já no inverso do palco, Lisa insinua-se para Skat. Para Finke, Bergman mescla realidade e ficção, inicialmente, na cantoria de Jöf e Mia, que se refere a uma esposa infiel, a um esposo fiel e a um amante[67]. Bergman intercala imagens da cantoria de Jöf e Mia a imagens da sedução de Lisa e Skat no inverso do palco, até a caminhada flagelante parar a performance circense. Bergman une realidade e ficção, ainda para Finke, ao inverter o papel do elenco e da plateia: se antes da chegada da caminhada flagelante o vilarejo é a plateia da companhia circense, depois, a companhia circense é a plateia do vilarejo. Se Bergman intercala ficção e realidade, cabe ainda reconhecer a vitória unânime da realidade n'*O Sétimo Selo*. No 7º episódio, em uma taverna cheia de gente comendo e bebendo para ignorar o medo da eternidade adquirido no 6º episódio, Raval reaparece e oferece a Jöf uma pulseira roubada do cadáver no 4º episódio. Plög senta do lado de Jöf, para quem pergunta do paradeiro de Lisa. O diálogo continua, com Plög admitindo a vontade de assassinar Lisa e Skat, e Jöf perguntando o motivo. A inocência de Jöf irrita Plög, para quem diz: "O ator! Agora eu entendi! Tem razão. Tem de matá-lo só porque é um ator". Raval ouve a conversa e denuncia a amizade de Jöf com Skat:

[64] TÖRNQVIST, E. Op cit., p. 105.
[65] FINKE, L. & SCICHTMAN, M. B. Op cit., p. 314.
[66] Ibid., p. 311.
[67] Ibidem.

> Raval: Você está mentindo para ele. Você é um ator. E foi seu amigo que fugiu com a mulher dele.//Jöf: Estou mentindo?//Plög: Você é um ator? J: Eu ator? De vez em quando.//R: Então devemos matá-lo.

A taverna inteira encara Jöf, que tenta se desculpar, e ouve Raval, que insiste em humilhá-lo. Jöf cambalhota na mesa e imita animais, como se estivesse de novo no palco. A taverna diverte-se com a sova de Jöf. Para Törnqvist, Jöf vira um bode expiatório para a gente na taverna ignorar o medo recentemente adquirido da "eternidade"[68]. No 10º episódio, de novo Bergman sobrepõe ficção e realidade. Durante a caminhada flagelante, Lisa foge com Skat. Já na floresta, Block – na companhia de Jöns, a Menina, Plög, Jöf, Mia e Mikael – depara-se com Lisa e Skat, cena que reúne a maioria do elenco. Nas imagens seguintes, Plög ofende Skat e vice-versa, Lisa suplica a Plög a morte de Skat, e Skat finge se suicidar. Jöns assemelha-se ao roteirista da "performance", já que ajuda Plög a ofender Skat, antecipa as juras de amor que Lisa inventa para reconquistar Plög, e explica para Jöf e Mia as táticas de Skat para confundir Plög, que não percebe a farsa na morte de Skat. No 11º episódio, Skat espera o grupo partir para se gabar da "performance", digna de um "ótimo ator". Skat tira a barba falsa da face, a adaga falsa do peito, levanta-se para subir em uma árvore para ficar a salvo de animais e de fantasmas, e não vê a Morte, aparecendo pela 5ª vez. No topo da árvore, Skat planeja a performance seguinte que fará junto de Jöf e Mia. De repente, percebe a serra na árvore. Sem identificar a Morte no papel de lenhadora, se queixa: "Está cortando minha árvore.". A Morte fica muda. "Por que está cortando minha árvore?". A Morte fica muda. "Poderia pelo menos ter a educação de dizer quem é?". A Morte, enfim, responde:

> M: Estou cortando a árvore, pois seu tempo acabou.//S: Não tenho tempo para isto.//M: Não tem tempo?//S: Tenho uma apresentação.//M: Foi cancelada, o ator morreu.//S: E o meu contrato?//M: Foi cancelado.//S: Minha família, meus filhos.//M: Tenha vergonha, Skat.//S: Tudo bem, estou envergonhado... Não tem um perdão especial para atores?//M: Não neste caso.

A Morte volta a serrar a árvore, e Skat pergunta: "Nenhuma alternativa? Nenhuma exceção?". A Morte fica muda, a árvore cai, e a plateia não ouve Skat berrar, somente vê. Para Törnqvist, a mudez relaciona-se à passagem de Skat para o mudo domínio da Morte[69]. No toco da árvore, sobe um esquilo, indício diegético da indiferença do universo d'*O Sétimo Selo* à morte do homem. Parece consenso na academia que Jöf – como Skat, um ator – se salva da ceifa da Morte pelo fato de Bergman unir, à figura da companhia circense, a figura da família santa: na personagem de Jöf, Bergman une, à figura do bobo, a figura do vidente[70]. No 2º episódio, Jöf, com uma roupa colorida, bate na pulga que insiste em acordá-lo, boceja, sai engatinhando da carroça, alonga-se de maneira exagerada, cambalhota, dança, gargareja alto, conversa com o cavalo e é mau malabarista. Vê-se Jöf de costas, ouve-se um coro, e Jöf se vira. Recorrendo à técnica da "câmera subjetiva", Bergman revela à plateia, a partir da perspectiva de Jöf, uma imagem da Virgem guiando Jesus pela mata. Bergman subjetiva a câmera para fazer a plateia ver a cena que Jöf vê, no entanto, ninguém na diegese d'*O Sétimo Selo* parece capaz de aceitá-la como verdade – uma falta de confiança nada infundada. Bergman faz até a plateia duvidar de Jöf quando faz Mia dizer que o esposo já mentiu, dizendo que viu o diabo. Finke pertinentemente interroga: "Jöf é um bobo ou um santo?

[68] TÖRNQVIST, E. Op cit., p. 105.
[69] Ibid., p. 104.
[70] FINKE, L. & SCICHTMAN, M. B. Op cit., p. 310; TÖRNQVIST, E. Op cit., p. 99.

Como o bobo pode receber a revelação que Block reclama que lhe é negada? Qual autoridade pode ter a visão de um bobo?”[71].

Um convite para dançar

Ainda no 2º episódio, Mia chama Jöf, que volta a fazer malabarismo: “Fique quieto, não diga nada”. Ao que Jöf responde: “Estou quieto”. Mia segue: "Eu te amo.". No amor de Jöf e de Mia, Block identificará – ainda que momentaneamente – o sentido da vida. Já no 8º episódio, Block fala novamente do “assunto urgente”. Em uma planície, Mia cuida de Mikael, até que vê Block. O cavaleiro identifica-se à camponesa, com quem conversa acerca do futuro da companhia diante da fuga de Skat, e do futuro de Mikael, até aparecer Jöf, que volta da sova na taverna, donde foge com ajuda de Jöns. Mia sai para pegar morangos silvestres e leite para Block, que oferece a Jöf uma escolta pela floresta. Jöns volta junto da Menina, Jöf reconhece a ajuda de Jöns na taverna, e Mia volta e oficializa a ceia. A conversa da camponesa com o cavaleiro continua:

> Block: As pessoas vivem preocupadas. //Mia: Por isso é melhor viver a dois. Não tem ninguém?//B: Acho que sim.//M: E onde ela está?//B: Não sei.//M: Como é solene. Era sua amada?//B: Éramos recém-casados e vivíamos felizes juntos. Compunha canções para os seus olhos, nariz e suas orelhas. Caçávamos e dançávamos à noite. A casa era sempre cheia de alegria.//M: Quer morangos?//B: A fé é uma aflição dolorosa. É como amar alguém que está no escuro e não sai quando chama. Isto tudo me parece mentira quando vejo você e seu marido. Parece tudo indiferente.//M: Agora está menos solene.//B: Não me esquecerei disto. O silêncio, a tigela de morangos e o leite. Seus rostos na luz do entardecer. Mikael dormindo na carroça e Jöf com sua canção. Tentarei lembrar do que dissemos, e levar esta lembrança em minhas mãos com cuidado, como se fosse uma tigela cheia de leite. Isto será um símbolo para mim e uma grande ajuda.

Para Kalin, Block não vê suficiência no amor de Karin, vai para Jerusalém, e volta da terra santa ainda sem saber de nada[72]. Substituindo o amor a Karin pelo amor a Deus, que nem fala nem aparece, Block convive somente com o escuro e o silêncio. Na partilha de morangos silvestres e leite, no entanto, Block se sente à vontade para dizer: “E isto será um sinal adequado, isto será suficiente para mim”[73]. Momentaneamente, o “semelhante” parece suficiente a Block. Dito de modo diferente, quando vê o amor de Jöf e de Mia, a busca de Block pela evidência, pela garantia, da existência de Deus parece-lhe indiferente. Block afasta-se, e a Morte, aparecendo pela 3ª vez, soa impaciente pela demora do cavaleiro, que se desculpa. Durante a rodada, a Morte não entende a felicidade na face de Block, e pergunta: “Por que está feliz?”. E Block responde: “É um segredo meu.”. A conversa continua, até que a Morte se incomoda com a arrogância de Block e pergunta: “Vai escoltar o casal pela floresta esta noite? Jöf, Mia... E o pequeno filho”. Perplexo, Block diz: “Por que pergunta?”. Uma música incômoda delata a maldade da fala da Morte. Quando identifica o sentido da

[71] FINKE, L. & SCICHTMAN, M. B. Op cit., p. 310.
[72] KALIN, J. Op cit., p. 57.
[73] No roteiro, lê-se: “And it will be an adequate sign, it will be enough for me”. BERGMAN, I. apud KUSHNER, D. & MALMSTROM, L. Op cit., p. 176.

vida no semelhante, Block põe em perigo a companhia circense, a quem deve defender da foice da Morte na viagem pela floresta.

No 14º episódio, aparecendo pela 6ª vez, a Morte parece decidida a encerrar o jogo. De novo recorrendo à técnica da "câmera subjetiva", Bergman faz a plateia ver que Jöf vê a oponente de Block. Com medo, Jöf decide fugir dali com Mia e Mikael. Quando a Morte nota a felicidade na face de Block, que, contente, vê a companhia circense fugindo, pergunta:

> Morte: Perdeu o interesse?//Block: Se perdi? Pelo contrário.//M: Parece ansioso. Está escondendo algo?//B: Não deixa nada escapar, não?//M: Nada me escapa. Ninguém me escapa.

Ciente de que a Morte pode perceber a fuga da companhia circense, Block derruba o tabuleiro a fim de acobertá-la, atitude que não parece aborrecê-la: a Morte sabe a posição exata de cada peça. No momento em que termina de arrumar o tabuleiro, sentada, a Morte anuncia o xeque-mate, e Block pede-lhe para contar tudo que sabe. Já de pé, a Morte diz: "Não sei de nada". No roteiro, ainda sentada, a Morte diz: "Não tenho nada para dizer". Kalin pertinentemente nota: a tagarela carrasca volta muda[74]. Como o jogo, o tempo de Block acaba, e a Morte não sabe de nada. Block identifica o sentido da vida no semelhante que negligenciara, e, ainda, realiza uma boa ação quando possibilita a fuga da companhia circense, no entanto, será suficiente? No momento em que o elenco chega à casa de Block, a Morte reaparece com um convite para dançar. Na iminência do vazio, Bergman informa a plateia: o "semelhante" não foi suficiente para Block.

Na série de imagens que se segue, a carroça da companhia circense foge pela floresta agitada na qual paira o "Anjo da Morte". De manhã, Block finalmente volta para casa, junto de Jöns, Plög, Lisa e a Menina. No interior da fortaleza, Block eventualmente se depara com Karin, a qual, de pé ao lado da lareira, já sabia da iminente chegada do cônjuge. Se a leitura do Apocalipse bíblico inicia-se com a voz da Morte, encerra-se com a voz de Karin. À leitura do 1º e 2º versículos do 8º capítulo do Apocalipse, Bergman une um close-up da Menina e um "plano médio" da mesa onde o elenco ouve Karin. No momento em que Karin termina de ler, ouve-se alguém bater à porta três vezes. Enquanto Jöns se levanta para ver quem bate, não se deixa de filmar a mesa. À leitura do 7º versículo, Bergman une imagens da Menina olhando para a janela, onde se vê cintilar uma luz muito forte. À leitura do 8º e 9º versículos, Bergman une imagens de Block e da Menina olhando para a porta. No momento em que Karin para de ler, Block pergunta: "Tem alguém aí?". Karin, à esquerda da imagem, olha para Jöns para saber quem batia, e, na imagem seguinte, Plög e Lisa também. E Jöns responde: "Não vi ninguém". Para Törnqvist, Jöns fala de modo duvidoso, já que, psicologicamente, é uma mentira inofensiva: Jöns não deseja revelar a identidade da visitante. Metafisicamente, é a verdade: Jöns, o ateu, alega que a Morte, um "alguém", não é "ninguém", definível somente como uma negação, como a ausência de vida[75]. À leitura do 10º e 11º versículos, Bergman une a imagem da Menina olhando para a porta e vendo a Morte. No momento em que Karin acaba de ler, o elenco vê a Morte. A Menina se levanta.

E de novo ali paira a Morte, aparecendo pela 7ª vez. Rompe-se o sétimo selo. No entanto, nada se revela. Segundo Kalin, no Apocalipse bíblico, com o rompimento do sétimo selo, nosso mundo acabará, e Deus receberá a humanidade para vê-la como realmente é. No entanto, no Apocalipse bergmaniano, Kalin conclui, o julgamento final depende do homem. Como Kalin, Törnqvist conclui que cada personagem diante da Morte se responsabiliza pelo veredito que recebe: Block suplica, Jöns se revolta.[76] A Menina tem uma única fala[77]: a

[74] KALIN, J. Op cit., p. 60.
[75] TÖRNQVIST, E. Op cit., p. 108.
[76] KALIN, J. Op cit., p. 64; TÖRNQVIST, E. Op cit., pp. 109-110.

última fala de Jesus no 30º versículo do 19º capítulo do Evangelho de São João. Para Kalin, a redução metafísica bergmaniana confere ao homem a possibilidade de mudar, de se tornar alguém melhor: Block, a título de exemplo, identificara o sentido da vida no semelhante. No entanto, quando a Morte aparece pela última vez, Block se recusa a vê-la, não suporta a imagem do vazio. E Bergman insere na *mise en scéne* as "duas almas" ardendo no peito de Block pela última vez:

> Block: Suplico Sua presença, Senhor. Tenha misericórdia de nós, Deus. Pois somos pequenos e assustados em nossa ignorância.//Jöns: Em sua alegada escuridão, onde devemos todos estar, não há ninguém para ouvir suas lamentações e seus sofrimentos. Limpe suas lágrimas e enxergue sua indiferença.//B: Deus, que está em algum lugar, que deve estar em algum lugar, tenha piedade de nós.//J: É tarde demais para ser absolvido de seus pecados eternos. Mas, neste último minuto, pelo menos sinta o triunfo de enxergar e se mover.

Ainda que tenha salvado a santa família da ceifa da Morte diante da "suficiência" identificada na refeição de morangos silvestres e leite, no último momento, Block retorna à busca pela garantia da existência de Deus. Na iminência da Dança da Morte, Block pede uma última vez a Deus que se revele. No entanto, Deus, se existe, não sai do mudo e escuro domínio para onde Block dançará no episódio seguinte.

Ainda no 16º episódio, recorrendo à técnica da "câmera subjetiva" uma última vez, Bergman revela à plateia, de novo pelo olho de Jöf, uma última cena: a Morte, em posse da foice e da ampulheta, arrasta o cavaleiro morro acima. A apocalíptica paisagem da cena inicial, onde Block vê o céu e Jöns ronca, opõe-se à paradisíaca paisagem do epílogo, onde Jöf vê, de longe, a Dança da Morte. O hino *Soli Gloria Deo* acompanha a companhia circense mata afora, e permanece no fundo escuro que encerra a diegese d'*O Sétimo Selo*. No entanto, não há nenhuma evidência, nenhuma garantia, de que a melodia alcança a terra para a qual a Morte conduz Block para dançar.

[77] "It is the end". BERGMAN, I. apud KUSHNER, D. & MALMSTROM, L. Op cit., p. 201.