

O APOCALIPSE BERGMANIANO

José Djalma da Silva e Samuel Carvalheira de Maupeou¹

Resumo

Sob o olhar das manifestações artísticas e culturais da Idade Média Ocidental, o texto a seguir visa a analisar a obra cinematográfica intitulada *O Sétimo Selo* (1957), dirigida pelo cineasta sueco Ingmar Bergman (1918-2007). Este filme consiste, pois, numa importante fonte para a compreensão da chamada crise do medievo na Baixa Idade média (séculos XIV e XV): as Cruzadas, a fome, a Inquisição, a morte e a Peste Negra. A análise proposta se compõe, portanto, de três partes principais. Em primeiro lugar, após uma breve biografia de Ingmar Bergman e algumas informações sobre o filme, serão enfatizadas as referências, feitas ao longo da obra, a passagens do *Livro do Apocalipse*, à música *Dies Irae* e à *Dança da Morte*. Além disto, serão igualmente observadas as influências exercidas sobre o cineasta por *Carmina Burana* e pelas igrejas da sua cidade natal, Uppsala. Em seguida, será proposto um estudo mais aprofundado do *Livro do Apocalipse* e de algumas de suas passagens com o intuito de expor as leituras que se fazia delas na época. A partir disto, será realizada uma interpretação sobre a maneira como essas mesmas leituras contribuam para suscitar nas mentes dos indivíduos a idéia de um fim próximo e inevitável. Por fim, conclui-se com uma indagação, a partir do mesmo texto bíblico, sobre a origem do medo da morte que permeava o imaginário medieval. Acredita-se que esse medo se devesse sobretudo a concepção imaginária de um Deus Pai, severo e dominador, cuja representação estava intimamente associada aos conceitos de sanção e de imprevisibilidade.

Palavras-chave: *O Sétimo Selo*, Baixa Idade Média, *Livro do Apocalipse*

Abstract

Among artistic and cultural manifestations about the Occidental Middle Ages, the present text aims at analysing *The Seventh Seal* (1957), film directed by the Swedish film director Ingmar Bergman (1918-2007). It is an important source to comprehend the so-called medieval crisis in the Late Middle Ages (XIVth and XVth centuries): the Crusades, the famine, the Inquisition, the death and the Black Plague. Therefore, the analysis proposed comprehends three main parts. At first, after a brief biography of Ingmar Bergman and some informations about the film, the references, done during the work, to *The Book of Apocalypse* passages, to *Dies Irae* song and to the *Dance of Death* are going to be emphasized. Moreover, in the same way, the influences exercised on the film director by *Carmina Burana* and by the churches from his native city, Upsala, are going to be observed. Afterwards, a deeper study about *The Book of Apocalypse* and some of its passages are going to be proposed in order to expose the readings that were done of that in those days. Based on that, an interpretation are going to be realised about the manner as that same readings contribute to generate on individual minds the idea of a near and inevitable ending. At last, the text are going to be concluded with an enquiry, based on the same biblical text, about the origin of the fear of the death that used to permeate the medieval imaginary. It's believed that this fear were explained above all by the imaginary conception of a God the Father, severe and domineering, whose representation was intimately associated to the concepts of sanction and imprevisibility.

Keywords: *The Seventh Seal*, Late Middle Ages, *The Book of Apocalypse*

¹ Formados em História pela UFPE. Samuel Carvalheira de Maupeou é doutorando na Universidade de Toulouse II Le Miral, em cotutela com o Dep¹⁰ de História da UFPE. samueldemaupeou@yahoo.com.br

A partir de uma incursão sobre a Idade Média Ocidental e suas manifestações intelectuais e artísticas, este texto analisa a obra de Ingmar Bergman *O Sétimo Selo* (Suécia, 1956). Ao abordar a crise do medievo (Cruzadas, Peste Negra, fome, morte e um mundo prestes a acabar), o filme oferece um rico painel para uma análise do período, ainda que seja uma alegoria.² As referências ao tempo histórico são acompanhadas de citações ao *Apocalipse*, a música *Dies Irae* e a *Dança da Morte*; as influências recebidas por Bergman – *Carmina Burana*, que remete ao *Jardim das Delícias* de Bosch – e as igrejas medievais da sua cidade natal. Para melhor entendê-las, empreendeu-se um estudo contextual com base em historiadores medievalistas após uma breve biografia de Bergman, abordando as origens do roteiro, as improvisações de cenas, bem como a visão do autor sobre a arte, a fé e a morte.

Enfoca-se, em seguida, o *Apocalipse*, muito presente no imaginário do período. Quanto ao *Livro* e à Tradição Juanina, expõem-se algumas de suas partes principais e as leituras que se faziam delas. Estas suscitavam nas mentes a idéia de um fim próximo e inevitável e criavam uma atmosfera de iminência do Juízo Final e de medos milenaristas. Para transmitir o sentimento predominante à época e evidenciado no filme, recorre-se à alegoria do peregrino, de Marc Bloch, uma concepção herdada da escatologia cristã antiga e medieval.

Encerra-se com uma busca da origem do medo que, de modo geral, permeava o imaginário do medievo. A explicação sugerida é a da existência de um Deus severo, no qual estão presentes sanções e imprevisibilidades. Assim, a riqueza da obra permite inúmeras possibilidades de aprofundamento do conhecimento da Baixa Idade Média, período não apenas de trevas e obscurantismo.

O Sétimo Selo: seu contexto e a história

O diretor Ingmar Bergman realiza sua alegoria medieval ao situar o filme na metade do século XIV.³ A Idade Média encontrava-se em franco

² O filme *O Sétimo Selo* pode ser entendido como uma alegoria na medida em que Bergman transpõe para o final da Idade Média suas próprias inquietações e angústias quanto à fé e à existência de um Deus e em que não há uma rígida preocupação com a exatidão histórica.

³ Na cópia original, o filme começa com um letreiro que informa: “Na metade do século XIV, Antonius Block e seu escudeiro [...]”, determinando indiscutivelmente a época proposta por Bergman. Na versão em DVD (2003) – restaurada e remasterizada pela Versátil Home Vídeo, sob licença do Centro de Cultura Cinematográfica Providence –, não existe mais o letreiro no início do filme. Nos “Extras” que acompanham o DVD, na parte de *Trailer de cinema*, informa-se que o Cavaleiro e o seu Escudeiro retornam na metade do século XII. Evidentemente, consideramos a informação do original para este trabalho. Esclarecemos, também, que confirmamos a existência do letreiro do início do filme no trailer disponível em: *Revista Veja São Paulo* – Online. *Programação da mostra Expressionismo Revisitado. Filme O Sétimo Selo*. 2005. Disponível em: <http://www.vejasp.com.br/materias/conteudo_11123.shtml>. Acesso em 18.08.2005, cujo trailer é do início do filme. Nele, estão as palavras que não existem mais nas cópias restauradas: “It is the middle of the 14th century Antonius Block and his Esquire, after long years as crusaders in the holy land, have at

declínio. Os séculos XIV e XV deixaram marcas da lenta passagem do feudalismo para um pré-capitalismo ancorado pelos renascimentos comercial e urbano, pelo surgimento da burguesia e pelo fortalecimento do Estado com as monarquias feudais européias.

A Idade Média focalizada por Bergman é a da crise originada pela peste, pela guerra, pela fome e pela morte, que representam “os quatro cavaleiros do Apocalipse”. No filme, este imaginário é simbolizado pelas frustrações e dúvidas de um Cavaleiro e de seu Escudeiro que retornam das Cruzadas. Este recorte reforça a velha imagem de obscurantismo da época, porém, ao analisar as referências e fontes que influenciaram o filme, depara-se com aspectos de uma sociedade artística e culturalmente rica.

O filme é uma alegoria e não obedece a uma rigorosa seqüência cronológica dos acontecimentos históricos. Nele, os cavaleiros retornam das Cruzadas no século XIV, quando as Cruzadas para a retomada de Jerusalém já haviam acabado desde o final do século XIII. Em dois diálogos – com o pintor da Igreja e com o ladrão Raval – o Escudeiro Jons informa que estiveram na Terra Santa e que estavam retornando após dez anos.

Quanto à Peste Negra e à Santa Inquisição – na cena da fogueira e da jovem feiticeira –, não ocorrem erros. De fato, foi em meados do século XIV que a Peste Negra tornou-se endêmica e espalhou-se pela Europa. Também foi a partir do século XII que foram lançadas as bases para a Santa Inquisição, que se estabeleceu por completo no século XIII, com Gregório IX.

Bergman cria habilmente o ambiente imaginário do homem do medievo que vive um clima de fim dos tempos, do *Apocalipse*. Com enredo simples, o filme elege questões centrais: a Morte e Deus – ou a fé posta em dúvida – que são introduzidas pelo Cavaleiro Antonius Block (Max von Sydow) e seu Escudeiro Jons (Gunnar Bjornstrand). Nas primeiras cenas, ambos dormem numa praia pedregosa. O Cavaleiro depara-se com uma estranha figura – a Morte (Bengt Ekerot) – vestida como um eclesiástico. Esta viera buscá-lo. O Cavaleiro a desafia para uma partida de xadrez e tenta ganhar tempo para confirmar a existência de Deus e o significado de sua vida. O escudeiro é o oposto, pois ridiculariza tudo relacionado à fé e às Cruzadas.

Ao retornar das Cruzadas, o Cavaleiro e seu Escudeiro encontram um mundo devastado pela Peste Negra, pela fome e pela miséria e habitado por feiticeiras, saltimbancos, flagelantes e monges. Nele, a Igreja canalizava o temor a Deus: “*Assim, os conselheiros espirituais do Ocidente, empregando*

last returned to their native Sweden. A land ravaged by the Black Plague.” A mesma citação consta no livro de: BRAGG, Melvyn. *O Sétimo Selo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995, p. 72.

*uma pedagogia de choque, esforçaram-se em substituir por medos teológicos a pesada angústia coletiva [...]*⁴

Os selos do filme: suas referências

A imagem de um enredo simples do filme é imediatamente desfeita ao primeiro olhar mais atento que revela uma obra rica em referências simbólicas.

Na abertura, um leteiro informa que os dois homens retornam das Cruzadas à Suécia, em meados do século XIV. Um céu nublado, uma águia pairando no ar, uma praia pedregosa onde os dois homens dormem. Uma voz que narra trechos do *Apocalipse*: “Quando o Cordeiro abriu o sétimo Selo [...]” Isto funciona como uma “Revelação” do que virá a seguir. Em pouco tempo, um conjunto de referências cria um clima de Juízo Final. Além disto, ecoa uma música: uma reelaboração do *Dies Irae*.

A referida música é significativa na construção do imaginário de fim dos tempos. Seus versos – “*Dia da ira, aquele dia. Tudo será cinza, Diz Davi, diz a Sibila. Quanto tremor há de haver, quando o juiz aparecer, para tudo examinar*”⁵ – fazem parte das composições de réquiem, a música dos mortos. Sua letra revela o Deus severo, o Juiz que perdoará apenas os que temem o seu nome, segundo o *Apocalipse* bíblico.

De acordo com Antônio Rodrigues, os versos do *Dies Irae* foram atribuídos a diversos autores, entre eles São Cipriano (bispo de Cartago no ano 250) e Tommaso de Celano (franciscano do século XIII).⁶ O réquiem mais famoso foi o parcialmente composto em 1791 por Wolfgang Amadeus Mozart – Réquiem em ré menor K 626 – que morreu antes de concluí-lo. Seu discípulo, Franz Xaver Süssmayr, finalizou-o. No filme *Amadeus*, de Millos Forman, uma figura mascarada e misteriosa o teria encomendado a Mozart:

“Esse mascarado seria seu desafeto Saliere, que usando máscara e roupas idênticas as do pai de Mozart, que já havia falecido, ter-lhe-ia retirado as últimas forças, no empenho em concluir o réquiem [...] A versão considerada mais próxima da verdade daria conta de que foi uma encomenda do Conde Walsegg, para as honras de sua falecida esposa. Encomenda feita através do seu advogado, que apareceu mascarado a Mozart, porque o Conde tinha o péssimo hábito de recopiar a música e a apresentar como sendo de sua autoria.”⁷

⁴ DELUMEAU, Jean. *História do medo no Ocidente: 1300-1800, uma cidade sitiada*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 33.

⁵ RODRIGUES, Antônio. *Réquiem em ré menor, KV 626*. 1999. Disponível em: <www.movimento.com/mostraconteudo.asp?mostra=5&codigo=516>. Acesso em 07.08.2005.

⁶ Ibid.

⁷ BARZA, Sérgio Nilsen. *Réquiem, música para os mortos*. 1993. Disponível em: <www.orecifeassombrado.com.br/cul-req.htm>. Acesso em 20.01.2004.

Voltando ao enfoque do filme, ele trata do juízo final que, juntamente com o título, remete ao capítulo oito do *Livro das Revelações*, culminando com a sua cena mais famosa: a *Dança da Morte*.

Georges Duby diz que a cultura do macabro tornara-se comum e se revelava mais acentuadamente no aspecto cultural: “*Propagam-se imagens trágicas, o tema do esqueleto, da dança macabra. A morte está em toda parte.*”⁸ Para Jean Huizinga:

“Cerca do ano de 1400 a concepção da morte na arte e na literatura revestiu-se de uma forma espectral e fantástica [...] A visão macabra surgiu das profundidades da estratificação psicológica do medo [...] A idéia da dança macabra é o ponto central de todo um grupo de concepções associadas.”⁹

Na representação da dança da morte, o autor também observa que:

“Enquanto lembra aos espectadores a fragilidade e a vaidade das coisas terrenas, a dança da Morte ao mesmo tempo prega a igualdade social tal como era compreendida na Idade Média, a morte nivelando as várias categorias sociais e profissões.”¹⁰

Num filme direto, com poucos recursos, Bergman nos convence, então, da crise do medievo por meio dos seus personagens.

A Cruzada de O Sétimo Selo

Décimo sétimo filme dirigido por Bergman e estreado em 16 de fevereiro de 1957, *O Sétimo Selo* ganhou o prêmio especial do júri no festival de Cannes. Adaptação da peça *O Retábulo da Peste*, de Bergman, o roteiro já havia sido rejeitado pela Svensk Filmindustri, para a qual o cineasta trabalhava. Quando sua comédia *Sorrisos de uma noite de amor* foi premiada em Cannes, ele conseguiu a aprovação para seu roteiro, com a condição de realizá-lo em 35 dias e com orçamento de 150 mil dólares.

Filmar em preto e branco foi uma opção, pois já havia tecnicolor. Os cenários simples e rústicos e o uso do claro/escuro marcaram as situações e criaram a atmosfera das cenas. A família de saltimbancos, que aparece nas cenas mais alegres, está sempre rodeada de luz: os *escolhidos*. Já para os demais personagens, a alternância luz-escuridão indica que serão os *condenados*.

Com tempo e dinheiro exíguos, houve muita improvisação. O prólogo, a ceia de morangos e a Dança da Morte foram as únicas locações. O restante foi filmado nos estúdios em Estocolmo. O riacho onde ocorre o encontro com a feiticeira foi criado com o auxílio dos bombeiros. Na mesma cena: “*Pode-se*

⁸ DUBY, Georges. *Ano 1000, ano 2000: na pista de nossos medos*. São Paulo: UNESP, 1998, p. 86-87.

⁹ HUIZINGA, Jean. *O Declínio da Idade Média*. Editora Ulisséia, s/d., p. 149.

¹⁰ Idem, p. 150.

perceber um reflexo de luz entre as árvores, que foi da janela de um dos apartamentos vizinhos aos estúdios.”¹¹

Na *Dança da Morte*, o diretor informou que um temporal aproximava-se e então as filmagens foram encerradas. Alguns atores e o fotógrafo já tinham ido embora, quando o tempo mudou e Bergman retomou as filmagens. A cena foi realizada com assistentes de produção e até mesmo turistas: “*Essa seqüência que ficou famosa fora improvisada em alguns minutos.*”¹² Para as extras da cena dos flagelantes, contou-se com pacientes de clínicas geriátricas da cidade.

Peter Cowie, informa que Bergman sempre procurou simplificar os seus filmes.¹³ Em *O Sétimo Selo*, apesar do reduzido tempo e do baixo orçamento, também se deve creditar a qualidade da obra à equipe de atores e técnicos: sua *família cinematográfica*¹⁴, com quem sempre trabalhou.

Bergman e as referências à Idade Média através de O Sétimo Selo

O Retábulo da Peste foi escrito por Bergman em 1955, quando dava aulas na Escola de Teatro de Malmo (Suécia). Buscava uma peça onde todos os atores tivessem a mesma importância. Nesta obra, encontram-se recordações da sua infância.¹⁵ Nasceu em Uppsala, Suécia, em 14 de julho de 1918: “*Cidade medieval, cercada de montes funerários pré-históricos, com uma catedral com torres gêmeas, um castelo antigo nas vizinhanças e morada da antiga família real, os Ynglings.*”¹⁶

Filho de um pastor luterano, foi criado com uma educação autoritária. A punição e a humilhação, o castigo e a vergonha eram frequentes: “*Quando mijava na cama, o que não era raro, passava o dia vestido de menina, se mentia ficava trancado num armário.*”¹⁷

A paixão pelo cinema e pelo teatro vem da infância. Montava peças de teatro de marionetes. Aos dezoito anos, reagiu a uma agressão do pai e saiu de casa. Passou a viver de boemia e mulheres e afastou-se da doutrina de Lutero. Por quatro anos, não viu os pais, punição considerada por ele a mais cruel. Assim, pode-se interpretar o *Silêncio de Deus* no filme: uma punição aos questionamentos do cavaleiro.

Como roteirista, seu primeiro filme foi de 1944, *Tortura de um desejo*. Como diretor, o seu primeiro filme foi *Crise*. Foi diretor do Teatro de Malmo e

¹¹ BERGMAN, Ingmar. *Imagens*. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 233.

¹² Ibidem.

¹³ COWIE, Peter citado por BRAGG, Melvyn. *O sétimo selo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995. p. 36.

¹⁴ BRAGG, Melvyn. *O sétimo selo*. Op. cit., p. 63.

¹⁵ BERGMAN, Ingmar. *Imagens*. Op. cit., p. 229.

¹⁶ BRAGG, Melvyn. *O sétimo selo*. Op. cit., p. 53.

¹⁷ BERGMAN, Ingmar. *Lanterna Mágica*. Citado por BRAGG, Melvyn. *O Sétimo Selo*. Op. cit., p. 54.

continuou a encenar peças teatrais por muito tempo. Teve oito filhos de quatro casamentos e vários relacionamentos com estrelas de seus filmes.

Ricardo Cota, do *Jornal do Brasil*, relacionou uma produção de 46 filmes realizados para o cinema e a televisão, 23 peças para teatro e dezenas para o rádio. No cinema, conquistou três *oscars* de melhor filme estrangeiro: com o filme *A fonte da donzela* (1960), com *Através de um espelho* (1961) e com *Fanny e Alexander* (1982).¹⁸

Depois de realizar *Fanny e Alexander*, Bergman se exilou na ilha de Faro, ocupando-se com a encenação de suas peças no teatro e com trabalhos para a Televisão. Recentemente, dirigiu o longa-metragem *Saraband*, uma continuação de *Cenas de um casamento*. O conjunto da obra constituiu um marco no cinema e influenciou muitos outros diretores, como Woody Allen.

Bergman lembra ainda que seu pai o levava a muitas igrejas, nas quais contemplava os altares, retábulos, crucifixos, vitrais, murais:

“Algumas igrejas são autênticos aquários, nelas não se vê um lugar seco, limpo de imagens. Por todos os lados seres humanos, santos, profetas, anjos, satanás e diabinhos. [...] é como se dissessem: olhe para sua obra, pecador! Veja o que lhe espera do outro lado do rio, veja a sombra que se esconde atrás de suas costas!”¹⁹

Esta descrição lembra o cistercense São Bernardo que, com relutância, admitiu a arte figurativa nas igrejas, com o objetivo de: “*estimular por imagens sensíveis a devoção carnal de todos, sábios e ignorantes, quando não o podem fazer por imagens espirituais.*”²⁰

Quando escreveu a peça, Bergman havia adquirido um gramofone e *Carmina Burana*, de Carl Orff que costumava ouvir: “*Carmina Burana tem por base canções de viajantes medievais, dos anos da peste, e da guerra – estudantes, monges, padres e saltimbancos [...] A imagem dessa gente que vivia a queda da civilização e da cultura*”²¹ pareceu-lhe sedutora. Resolveu que “*colocaria esse tema no seu próximo filme, e partiria da sua peça o Retábulo da peste.*”²²

Em 1803, foram encontrados, num mosteiro beneditino da Baviera, em Benediktbeuren (Sudeste da Alemanha), manuscritos com mais de duzentos poemas.²³ Estes eram compostos em latim medieval, alemão da alta Idade

¹⁸ COTA, Ricardo. *Ingmar Bergman – O cinema transcendental*. 1996. Disponível em: <www.zaz.com.br/cinema/favoritos/bergman.htm>. Acesso em 25.01.2004.

¹⁹ BERGMAN, Ingmar. *Imagens*. Op. cit., pp. 229-230.

²⁰ DUBY, Georges. *O tempo das catedrais. A arte e a sociedade, 980-1420*. Lisboa: Estampa, 1993, p. 146.

²¹ BERGMAN, Ingmar. *Imagens*. Op. cit., p. 230.

²² *Ibidem*.

²³ SUMAR, Rodrigo Rodrigues. *Manuscritos no mosteiro*. 2003. Disponível em: <www.lcmi.ufsc.br/~sumar/perfumaria/Carmina_Burana/carmina_burana.htm>. Acesso em 07.08.2005.

Média e frâncio, por viajantes (monges, menestréis, professores) que passavam o tempo a deliciar-se com os prazeres da carne. Esta atitude representava uma outra postura diante da Peste Negra. No filme, há uma leve referência a esta opção, quando na taberna comentam-se os sinais do Juízo Final. Um dos personagens diz, rindo: “*Se é verdade o que dizem, temos que tentar aproveitar o tempo que nos resta.*” Entretanto, a ênfase é dada aos que tentam se purificar em busca do perdão divino, como na cena dos flagelantes.

Carmina, plural de *Carmem* que em latim significa canção, assim, literalmente, *Carmina Burana* significa *Canções de Beuren*. Essas canções “*representam o que o mundo cristão foi capaz de exprimir, entre os séculos XI e XIII, num contexto onde o bem necessita do mal, o sacro do profano, a fé da dúvida.*”²⁴

Em 1934, Carl Orff soube desses poemas. A deusa *Fortuna* impressionou-o tanto que, em 1937, ele apresentou as *Canções mundanas para solistas e coral acompanhadas por instrumentos com imagens mágicas*. A deusa *Fortuna*, relacionada à *Roda-da-Fortuna*, que traz a sorte ou o azar, faz uma referência à condição humana. A canção *Fortuna imperatriz do mundo* abre e encerra as canções:

“Libretto Original e Traduzido

25

FORTUNA IMPERATRIX MUNDI	FORTUNA IMPERATRIZ DO MUNDO
<p>01. O Fortuna</p> <p>O Fortuna velut luna statu variabilis, semper crescis aut decrescis. vita detestabilis, nunc obdurat et tunc curat; ludo mentis aciem, egestatem, potestatem dissolvit ut glaciem.</p> <p>Sors immanis et inanis, rota tu volubilis, status malus, vana salus semper dissolubilis, obumbrata et velata mihi quoque niteris; nunc per ludum</p>	<p>01. Ó Fortuna</p> <p>Ó Fortuna és como a Lua mutável, sempre aumentas e diminuis; a detestável vida ora escurece e ora clareia por brincadeira a mente; miséria, poder, ela os funde como gelo.</p> <p>Sorte monstruosa e vazia, tu – roda volúvel – és má, vã é a felicidade sempre dissolúvel, nebulosa e velada também a mim contagias; agora por brincadeira</p>

²⁴ Ibidem

²⁵ Ibidem

dorsum nudum fero tui sceleris. Sors salutis et virtutis mihi nunc contraria, est affectus et defectus semper in angaria. Hac in hora sine mora corde pulsum tangite; quod per sortem sternit fortem, mecum omnes plangite!	o dorso nu entrego à tua perversidade. A sorte na saúde e virtude agora me é contrária. dá e tira mantendo sempre escravizado. nesta hora sem demora tange a corda vibrante; porque a sorte abate o forte, <i>chorai todos comigo!</i>
--	---

As composições de Carmina Burana refletem um mundo de jogatinas, bebedeiras e amor. No filme, quase não existem cenas desta natureza. Bergman fez um filme direto, centrado no pavor da Morte, no final dos tempos e na angústia. Não há suntuosidade, apenas vilas pobres e abandonadas. Entretanto, pode-se perceber uma referência ao mundo dos prazeres carnavais nas cenas da taberna, do saltimbanco com a mulher do ferreiro e do jantar de morangos com leite oferecido por Mia e Jof ao Cavaleiro.

Além disto, Carmina Burana remete a outra obra *Jardim das delícias*, de Hieronymus Bosch (Museu do Prado em Madrid). O Painele central trata da luxúria, considerada o maior pecado da época. A pintura é um tríptico que, quando fechado (os versos dos volantes), representa a criação do mundo. Quando aberto, temos: do lado anverso esquerdo, o *Paraíso Terreno*; do lado anverso direito, o *Inferno* e, na parte central, o *Jardim das Delicias*:

“Uma vasta paisagem, semelhante a um parque, onde fervilham homens e mulheres nus que saboreiam frutos enormes, em convívio com pássaros e animais, divertindo-se na água e que acima de tudo, aberta e desavergonhadamente, se deliciam com múltiplos divertimentos eróticos. Um círculo de homens a cavalo move-se como um carrossel gigantesco em volta de um pequeno lago repleto de raparigas e algumas figuras de finas asas elevam-se para o céu.”²⁶

Bosch nasceu e viveu na Holanda nos fins da Idade Média (1450-1516), época de proliferação de movimentos heréticos e na qual sua obra refletia o imaginário religioso do medievo:

“A arte dos mestres mais antigos baseia-se totalmente no mundo prosaico e real da experiência do dia-a-dia, mas Bosch mostra-nos um mundo de sonhos e pesadelos cujas formas parecem brilhar e transformar-se perante nossos olhos.”²⁷

O Jardim das Delícias tem provocado inúmeras interpretações. Em 1560, viu-se no pintor “*um inventor de monstros e quimeras*”.²⁸ À luz da contemporaneidade, a sua pintura é submetida a várias reflexões:

²⁶ BOSING, Walter. *Hieronymus Bosch: cerca de 1450 a 1516. Entre o Céu e o Inferno*. Colônia: Benedikt Taschen Verlag, 1991, p. 51.

²⁷ Idem, p. 7.

“Desde um surrealista do século XV, cujas formas inquietantes surgiam do seu inconsciente. [...] Outros viram reflexos das práticas esotéricas da Idade Média [...] As análises mais provocantes [...] procuram estabelecer uma relação entre Bosch e os diversos movimentos heréticos medievais.”²⁹

Para Wilhelm Fraenger, Bosch teria pertencido à Congregação do Espírito Livre: “*grupo herético [...] que praticava a promiscuidade sexual como parte dos seus ritos religiosos.*”³⁰ No entanto, a documentação histórica atesta que ele era membro da Confraria de Nossa Senhora, levando a crer no seu distanciamento de qualquer seita herética. Na Idade Média, o ato sexual era visto: “[...] com profunda desconfiança: na melhor das hipóteses, como um mal necessário e na pior, como um pecado mortal.”³¹ As obras de Bosch

“São traduções visuais de charadas e metáforas verbais do seu tempo, com o simples intuito de transmitir certas verdades morais e espirituais, contidas [...] nas doutrinas eclesiásticas e na linguagem e nos costumes populares do seu tempo. [...] refletindo as expectativas e os medos do fim da Idade Média.”³²

No *Jardim das Delícias*, Dirk Bax identifica ainda: “*Os morangos, que em toda essa paisagem são de tal modo evidenciados que os Espanhóis lhe chamavam Jardim dos Morangos, simbolizando este, provavelmente, a transitoriedade do prazer carnal.*”³³

No filme, Bergman incluiu uma cena da ceia com morangos silvestres e leite. *Seria apenas uma coincidência? Ou uma sutil sensualidade genialmente colocada no momento mais suave e feliz do filme?*

Há os que acreditam no *Jardim das Delícias* como uma exortação ao amor livre, é o caso de Fraenger: “*Bosch não utilizaria provavelmente cores e formas tão encantadoras para um objeto que queria representar como condenável.*”³⁴ Porém, há outras interpretações:

“Para o homem do final da Idade Média, no entanto, a beleza física era mais suspeita do que para nós, pois aprendera que o pecado se apresentava à sua vítima sob o mais atraente aspecto [...] O que Bosch mostra com o *Jardim das Delícias* é, portanto, um falso paraíso, cuja beleza é passageira e conduz os homens à ruína e à condenação.”³⁵

O pintor também abordou o tema do Juízo Final: “*Para os contemporâneos de Bosch os horrores dos Dias Finais eram mais assustadores*

²⁸ Ibidem

²⁹ BOSING, Walter. *Hieronymus Bosch: cerca de 1450 a 1516. Entre o Céu e o Inferno*. Op. Cit., p. 7.

³⁰ Idem, p. 8. – A este respeito, HUIZINGA, Jean. *O Declínio da Idade Média*. Op. cit., p. 203, refere-se à seita dos Irmãos do Espírito Livre, cuja crença era de que “a alma anulada em Deus, não tendo, por conseguinte, qualquer vontade, deixaria de pecar mesmo que seguisse pelos caminhos do apetite carnal.”

³¹ BOSING, Walter. *Hieronymus Bosch: cerca de 1450 a 1516. Entre o Céu e o Inferno*. Op. Cit., p. 51.

³² Idem, p. 9.

³³ Idem, p. 53.

³⁴ Idem, p. 56.

³⁵ Ibidem

*ainda, pois prevalecia a convicção de que o último dia se aproximava.*³⁶ Sua obra, exposta em Viena, é assim analisada:

“Este panorama gigantesco e horrendo representa o mundo nas suas últimas convulsões, com a sua destruição não pela água [...] mas sim pelo fogo [...] Provavelmente, esta concepção de Bosch estava também influenciada pelas descrições do *Apocalipse* de S. João, muito estudado nos fins do século XV.”³⁷

Outras influências são identificadas no filme: o quadro *Os dois acrobatas* (de Picasso), *O caminho de Damasco* e *A saga dos folkung* (de Strindberg) e os afrescos da Igreja de Haskeborga.³⁸

A arte, a fé e a morte segundo Bergman

Bergman afirmou que a arte perdeu seu impulso criador ao afastar-se do culto.³⁹ Ele refere-se à construção da catedral de Chartres por inúmeros artesãos anônimos. É neste sentido que ele gostaria que o público visse *O Sétimo Selo*, apenas como um filme. Concluiu: “*Independente de crer ou não, de ser cristão ou não, eu faria minha parte na construção coletiva da catedral.*”⁴⁰ A ideia é compartilhada por Jean Huizinga: “*A arte servia à vida. A sua função social era realçar a importância duma capela, uma doação, uma personalidade ou um festival, mas nunca a do artista.*”⁴¹

Quanto à morte, Bergman relata que tinha verdadeiro pavor dela. Considera que, em *O Sétimo Selo*, teria superado este medo. Afinal, ao ser questionada, apenas se presta a responder quem é: a morte.

Sobre a fé, o diretor continua: “*naquele tempo eu ainda não me libertara da problemática religiosa*”⁴², daí existir no filme “*um armistício relativo entre a crença religiosa, de menino (o cavaleiro?) e um racionalismo de adulto (o Escudeiro Jons?), porém sem complicação neurótica.*”⁴³ Sua posição religiosa hoje se resume a simplesmente que *somos* e, com a morte, *deixamos de ser*. Todo ser humano tem dentro de si sua própria santidade.⁴⁴ É com este olhar que se pode perceber em Jof (da família de saltimbancos) este ser sagrado, mesmo sem nenhuma religiosidade. Escapa da morte, tem visões que só a ele são permitidas. Representa o artista puro, inocente, o homem como o ser sagrado na visão bergmaniana.

³⁶ BOSING, Walter. *Hieronymus Bosch: cerca de 1450 a 1516. Entre o Céu e o Inferno*. Op. Cit., p. 33.

³⁷ Idem, p.34.

³⁸ BERGMAN, Ingmar citado por BRAGG, Melvyn. *O Sétimo Selo*. Op. cit., p. 63.

³⁹ Ibidem

⁴⁰ Ibidem

⁴¹ HUIZINGA, Johan. *O Declínio da Idade Média*. Op. cit., p. 263.

⁴² BERGMAN, Ingmar. *Imagens*. Op. cit., p. 234.

⁴³ Ibidem

⁴⁴ Idem, p. 236.

Dentro desta concepção, *O Sétimo Selo* colocou-se contra a corrente do cinema e causou grande impacto. Isto porque, nos anos 1950, o cinema era visto como uma diversão apenas.

Voltando às questões centrais, percebe-se que as inquietações sobre a fé e a morte são transpostas para a Idade Média. De maneira convincente, Bergman reúne seus medos aos do homem do fim do medievo, transformando *O Silêncio de Deus* em dúvidas e temor.

A Peste Negra, as guerras e a fome atuaram para compor o quadro de *mal-estar*. Entretanto, a agressão, a insegurança, o abandono e a morte, que juntos compõem a angústia no *Teste do país do medo*, citado por Jean Delumeau⁴⁵, estavam estabelecidas tanto naquela época quanto o estão agora.

O fim dos dias significava a iminência do *Juízo Final*, o *Apocalipse*, onde todos estariam diante de um Deus que, conforme a Revelação confiada ao profeta João, viria para punir aqueles que não se arrependessem. Um Deus irado, vingativo e exterminador.

O Apocalipse e o mundo que virá em breve: a Tradição Juanina

O *Livro do Apocalipse*, último da Bíblia, inicia-se com *Prólogo* e a *Saudação*. O *Prólogo* constitui uma breve introdução aos demais capítulos e, nele, está contida uma síntese do que será tratado nas seções seguintes. De fato, o que se faz, a princípio, é advertir os leitores e ouvintes sobre o seu devir, sobre o que se anuncia. A advertência é identificada pelo nome de *Revelação*, mas ainda não se encontra bem detalhada. É apenas apresentada no sentido de mostrar a sua importância para os servos de Deus.⁴⁶ Dela se encarrega, a mando do Anjo divino, o profeta João:

“Revelação de Jesus Cristo, que lhe foi confiada por Deus para manifestar aos seus servos o que deve acontecer em breve. Ele, por sua vez, por intermédio de seu anjo, comunicou ao seu servo João, o qual atesta como Palavra de Deus e testemunho de Jesus Cristo tudo o que viu. Feliz o leitor e os ouvintes se observarem as coisas nela escritas, porque o tempo está próximo.”⁴⁷

No trecho acima citado, o conceito de advertência está bastante presente. Com isto, procura-se comunicar àqueles que estão submetidos à vontade do Senhor o futuro próximo. A idéia de proximidade assume, então, um certo tom de coercitividade. Ao revelar um tempo prestes a chegar, procura-se exercer uma certa coação para que os *servos* sigam cada uma das passagens das seguintes páginas do *Livro*. As palavras nelas encontradas são apontadas como o caminho da salvação, como a única saída existente. O escolhido para fazer o anúncio é João. Incumbido de sua tarefa pelo Anjo de Jesus Cristo, assume a função de revelador, de anunciador.

⁴⁵ DELUMEAU, Jean. *História do medo no Ocidente: 1300-1800, uma cidade sitiada*. Op. cit., p. 29.

⁴⁶ COHN, Norman. *Cosmos, caos e mundo que virá: as origens das crenças no Apocalipse*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 277 e 278.

⁴⁷ BÍBLIA SAGRADA. São Paulo: Ave Maria, 1984, p. 1556.

A *Saudação*, por sua vez, é o momento em que se saúda o leitor em nome de Deus e de Jesus Cristo, fazendo-se referência sobretudo “às sete igrejas da Ásia”, comunidades cristãs pertencentes à província romana da Ásia (correspondendo à antiga Ásia Menor, costa ocidental da atual Turquia).⁴⁸ Consiste, também, em um momento reservado à adoração do Pai Todo Poderoso e do seu filho Jesus Cristo. Nela, prestam-se homenagens de respeito e admiração a eles.

Esta exaltação para com ambos é concebida conforme duas maneiras distintas de reverência, de glorificação. Na primeira delas, os dois aparecem como aqueles que se sacrificam pelos que a eles estão submetidos. São, em síntese, senhores que se consagram, de maneira honrosa, heróica, aos seus servos, criadores que se dedicam com ardor às suas criaturas: “*Aquele que nos ama, que nos lavou de nossos pecados no seu sangue, e que fez de nos um reino de sacerdotes para Deus e seu Pai, gloria e poder pelos séculos dos séculos! Amém*”.⁴⁹ Em segundo lugar, os dois são apresentados sob outra ótica. Assumem uma postura soberana, onisciente. Exalta-se a sua univocidade, a sua onipotência, que compõem a imagem daqueles que dominam. Ambos, então, são dominadores e se impõem:

“[...] João às sete igrejas que estão na Ásia: a vós, graças e paz da parte dAquele que é, que era e quem vem, da parte dos Sete Espíritos que estão diante do seu trono, e da parte de Jesus Cristo, testemunha fiel, primogênito dentre os mortos, e soberano dos reis da terra.”⁵⁰

O numero sete que aparece acima se repete diversas vezes ao longo do *Livro*. Simboliza, na maioria das vezes, a universalidade.⁵¹ Com isto, pretende-se representar a Igreja como um todo.⁵² Esta dupla leitura era, em grande medida, feita à época a que se refere o filme *O Sétimo Selo*. Era o principal veículo de transmissão da fé utilizado pelo clero. Ao mesmo tempo em que apresentava um Deus Pai e Filho misericordiosos, atribuía também aos mesmos a figura do atemorizador, daquele que causa medo, inquietação. Aos considerados bons, justos, a misericórdia. Aos tidos como infieis pecadores, a ira, a admoestação, o castigo. Eis aqui a concepção que permeia o *Apocalipse* e que era constantemente retomada pela Igreja na época medieval.

No entanto, é sobretudo a segunda leitura sugerida que se fazia presente na pregação. Ela se materializava no temor ao Criador. Estava baseada no princípio da coercitividade. Esta imagem aparece no filme quando o cavaleiro e o seu escudeiro retornam das Cruzadas. Como já se disse, no mundo que encontram em seu regresso predomina o medo do Senhor e da morte, sentimento canalizado principalmente pela Igreja católica. Esta buscava, então,

⁴⁸ COHN, Norman. *Cosmos, caos e mundo que virá*. Op. cit., p. 276.

⁴⁹ BÍBLIA SAGRADA. Op. cit., p. 1556.

⁵⁰ Ibidem

⁵¹ Ibidem

⁵² COHN, Norman. *Cosmos, caos e mundo que virá*. Op. cit., p. 278.

no texto do *Livro das Revelações* e na leitura que fazia dele, argumentos para se dirigir aos seus.

A utilização do *Apocalipse* na Idade Média é ilustrada no próprio filme. Isto ocorreu principalmente porque Bergman procurou inserir, nos instantes iniciais, as primeiras passagens referentes à abertura do Sétimo Selo. Na *Bíblia*, este é o último dos sete que, no anúncio feito a João, aparecem selando o livro onde estão contidos os decretos divinos para o mundo. São abertos, um a um, pelo “cordeiro redentor”, único considerado digno para tal tarefa. Ao ser aberto o sétimo deles, sete trombetas são dadas ao mesmo número de anjos. Cada um deles toca, sucessivamente. Quando o último o faz, vem, então, o anúncio do fim. A referência a este momento no filme permite, igualmente, constituir a atmosfera de catástrofe final iminente em que se inserem o Cavaleiro e o seu Escudeiro.

A partir de então, o profeta inicia mais propriamente a sua função, constituindo o que Norman Cohn chama a “Tradição Juanina”.⁵³ Ele procura relatar a iminência do chamado Juízo Final, momento em que os justos serão agraciados e os impuros e impiedosos, condenados. Ao descrever uma das partes do julgamento, precisamente o momento em que o Sétimo Anjo do Sétimo Selo toca a sua trombeta, João afirma:

“Os vinte e quatro anciãos, que se assentam nos seus tronos diante de Deus, prostraram-se de rosto em terra e adoraram a Deus, dizendo: Graças te damos, senhor, Deus Dominador, que és, e que eras, porque assumiste a plenitude do teu poder real. Irritaram-se os pagãos, mas eis que sobreveio a tua ira e o tempo de julgar os mortos, de dar a recompensa aos teus servos, aos profetas, aos santos, aos que temem o teu nome, pequenos e grandes, e de exterminar os que corrompem a terra.”⁵⁴

Na afirmação acima, o profeta procura mostrar o reconhecimento da Divindade face aos seus fiéis: santos e profetas. A cena representa a visão da chamada “corte celeste”: Deus, sentado em seu trono, cercado de vinte e quatro anciãos.⁵⁵ Àqueles que desobedecem as suas leis, não cumprem os seus mandamentos, resta apenas a punição severa, pois o Senhor lhes dirigirá a sua ira, o seu poder. É possível, portanto, fazer um paralelo com o *Prólogo*, quando nele se adverte o leitor sobre a importância de se seguir cada uma das palavras escritas. João, ao fazer a *Revelação*, procura indicar que aqueles que não as tiverem em mente serão incluídos no grupo dos pagãos, que sofrerão a ira divina. A escolha deve ser feita logo, pois o termo dos tempos está perto.

Eis que, então, se faz presente o *Dies Irae*, utilizado na abertura do filme. É o dia da ira, instante em que o rigorismo e a severidade de Deus se voltam contra os infiéis. Nele, o temor canalizado pela Igreja católica aparece por meio de um réquiem datado da época medieval. A música fúnebre

⁵³ COHN, Norman. *En Pos Del Milênio: revolucionarios milenaristas y anarquistas misticos de la Edad Media*. 1. ed. Barcelona: Barral Editores, 1972, p. 34.

⁵⁴ BÍBLIA SAGRADA. Op. cit., p. 1566.

⁵⁵ Idem, p. 1560.

transmite, de maneira fiel, o sentimento de apreensão anunciado no *Apocalipse*, que se torna ainda mais expressivo com a sua proximidade. Tal sentimento aparece também nas palavras do poeta francês dos séculos XII e XIII, Hélinand de Froimont, quando se refere ao *Dies Irae*:

“Direi então que sou miserável?
A que ponto hei de rogar,
Quando apenas o justo está seguro.”⁵⁶

Do terceto, emerge uma certa sensação de insegurança. Esta era bastante comum na época. Emanava, majoritariamente, dos conceitos de inevitabilidade (da morte) e de imprevisibilidade (do julgamento), transmitidos, uma vez mais, pelas metáforas do poeta: “*a morte é um mar cujas ondas são de fogo forte*”, “*o julgamento é um combate a que a alma comparecerá nua*”.⁵⁷

A iminência do Juízo Final

Na Europa feudal, a religiosidade era permeada pela idéia de transitoriedade da vida, da sua inevitabilidade:

“Povo de crentes, diz-se facilmente, para caracterizar a atitude religiosa da Europa feudal. Nada será mais justo, se isso significar que toda a concepção do mundo da qual estivesse excluído o sobrenatural era profundamente estranha para os espíritos daquele tempo, e que, mais concisamente, a imagem que eles tinham dos destinos do homem e do universo se inscrevia quase unanimemente no desenho traçado pela teologia e pela escatologia cristãs, sob as suas formas ocidentais.”⁵⁸

Pelo conceito de escatologia, entende-se uma doutrina sobre a consumação do tempo e da história, sobre os fins últimos do homem.⁵⁹ A este respeito, Philippe Áries cita Manlius, fazendo referência também a Montaigne, para falar da “*mortificação do homem a partir do momento em que nasce*”, imagem ilustrativa da escatologia cristã.⁶⁰ O homem medieval era, portanto, espiritualizado. Cria que a vida era regida pelo sobrenatural, cujas forças decidiam sobre a sua permanência ou sobre a sua morte.

De uma maneira geral, o mundo terreno (isto é, antes da ressurreição) pensado no medievo era transitório. Nele, a vida tinha um começo, um meio e, não se acreditando na sua eternidade, um termo. Seguiu o mesmo princípio do *Livro do Apocalipse*, em que o fim próximo é anunciado pelo Anjo de Jesus Cristo a João e este, por sua vez, o revela aos servos do Senhor. Acreditava-se no prenúncio de uma Catástrofe Final e se procuravam os sinais indicativos de

⁵⁶ PAYEN, Jean Charles. *O Homo Viator e o Cruzado*. Citado por BRAET, Herman e VERBEKE, Werner (eds.). *A morte na Idade Média*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996 (Ensaio de Cultura, 8), p. 214.

⁵⁷ Idem, p. 215.

⁵⁸ BLOCH, Marc. *A Sociedade Feudal*. 2. ed. Lisboa: Edições 70, 1998. p. 99.

⁵⁹ FERREIRA, A. Buarque de Holanda. *Dicionário da Língua Portuguesa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986. p. 686.

⁶⁰ ARIÈS, Philippe. *L'homme devant la mort*. vol. 1: Le temps des Gisants. Paris: Éditions du Seuil, 1977. p. 99.

sua ocorrência. Estes poderiam se materializar em acontecimentos como os surtos de epidemia (a peste) e de fome, a discórdia civil (eventuais guerras) e a existência de um príncipe ou de um rei considerado mal.⁶¹

A seguinte passagem caracteriza bem o espírito religioso da época:

“Este mundo de aparências era também um mundo transitório. Em si mesma inseparável de qualquer representação cristã do Universo, raramente a imagem da catástrofe final aderiu tão fortemente às consciências. Meditavam sobre ela; calculavam-lhe os sintomas precursores.”⁶²

Desta forma, o autor transmite a idéia, marcante na época, de brevidade da vida e do seu iminente término, um acontecimento certo e inevitável: “*Para o povo medieval o assombroso drama dos últimos dias não consistia em uma fantasia acerca de um futuro remoto e indefinido, senão em uma profecia infalível que podia cumprir-se no momento mais inesperado.*”⁶³ O conceito de Apocalipse, de Juízo Final, permeava, portanto, o medieval, pois acreditava-se piamente no fim dos tempos.

Por meio da sua alegoria sobre o final da Idade Média e ao eleger temas centrais para ela (a Morte e Deus), Ingmar Bergman procura transmitir a religiosidade da época. No seu filme, a proximidade do Juízo Final se expressa sobretudo pela imagem de um mundo devastado, como foi visto, pelos seguintes flagelos: peste negra, guerra, fome e morte. São os indicativos que poderiam sugerir a sua ocorrência. Representam, portanto, o instrumento do qual se serve o Dominador para lançar a sua ira sobre a Terra e os infiéis que a corrompem.

Os quatro elementos que aparecem no filme de Bergman constituindo o Juízo Final fazem referência aos “quatro cavaleiros do Apocalipse”. Estes aparecem, sucessivamente, à medida que vai sendo aberto cada um dos quatro selos iniciais do livro. Ao se abrir o primeiro, surge um cavaleiro com um arco e montado num cavalo branco, símbolo do triunfo. Foi-lhe entregue uma coroa. É aquele que figura como a vitória de Deus sobre os seus opositores, inimigos. Em seguida, vem o segundo em um cavalo vermelho, cor do fogo e do sangue. Responsável pela guerra entre os homens, recebe uma grande espada. O terceiro, montando um cavalo preto, cor da “miséria negra”, possui uma balança. Representa a fome. Enfim, o último aparece sobre um cavalo esverdeado, cor da decomposição. É denominado “Morte” e lhe é dado o poder de matar pela espada, pela fome, pela peste e pelas feras.⁶⁴ O primeiro cavaleiro é um representante de Deus. Simboliza a sua vitória sobre o mal manifestado nos demais, que representam, por sua vez, os três flagelos clássicos: a guerra, a fome e a peste. Estes estão reunidos no último, que figura como a morte.

⁶¹ COHN, Norman. *En Pos Del Milênio*. Op. cit., p. 34.

⁶² BLOCH, Marc. *A Sociedade Feudal*. Op. cit., p. 102.

⁶³ COHN, Norman. *En Pos Del Milênio*. Op. cit., p. 34.

⁶⁴ BÍBLIA SAGRADA. Op. cit., p. 1561 e 1562.

As manifestações malignas aparecem, de certa forma, como aliados do bem. Possuem uma função pedagógica sobre o homem. Exercem um certo poder coercitivo, levando-o a agir corretamente e afastando-o dos males terrestres. Contudo, assumem a condição de subordinados das forças benévolas. Isto porque, se auxiliam na salvação do mundo, são logo após combatidos. Estão, portanto, a serviço do bem na execução dos seus desígnios. São por ele concebidos, controlados e, enfim, descartados. À sua criação segue-se o seu combate, exaltando-se, assim, os feitos da virtude. Em síntese, consistem em instrumentos utilizados e manipulados por esta última a seu próprio favor.⁶⁵

Os medos milenaristas e o milenarismo

Em decorrência da idéia de efemeridade da vida na época medieval, tentou-se prever o momento em que o Juízo Final recairia sobre os servos do Senhor. Surgiram, então, doutrinas milenaristas. Procuravam situá-lo com base na *Bíblia*. É precisamente o *Livro do Apocalipse* de João que fixa de maneira definitiva a duração do reino de mil anos.⁶⁶ Uma das suas passagens respondia aos questionamentos: “[...] até que se completassem mil anos.”⁶⁷

O excerto faz referência ao período em que a “Fera” (o Satanás, a primitiva Serpente, o Demônio) vai ficar acorrentada e enclausurada até ser solta novamente. É um anjo que se encarrega de aprisioná-la, atirando-a em um abismo, posteriormente fechado e selado. Isto é feito para que não volte a tentar seduzir as nações do mundo, pelo menos até estar livre mais uma vez. Durante o enclausuramento, aqueles que não adoraram a sua imagem nem sucumbiram a sua tentação voltaram à vida. Viverão e reinarão com Jesus. É a primeira ressurreição. Os demais (mortos) retornarão apenas após a expiração do tempo determinado. Ocorrerá, então, a última batalha (o fim do Demônio), a ressurreição dos mortos e, enfim, o “Julgamento Geral”.⁶⁸

Com base na passagem comentada acima, alguns começaram a entender que o término dos tempos ocorreria mil anos após a morte de Cristo, isto é, em 1033 d.C., quando novamente a “Fera” libertada castigaria o mundo: “*Depois de se completarem mil anos, Satanás será solto da prisão. Sairá dela para seduzir as nações dos quatro cantos da terra [...]*”⁶⁹ Já outros acreditavam que os mil anos deveriam ser contados após o nascimento de Cristo, a concepção mais em voga. O grande Ajuste de Contas se daria no ano 1000 d.C.⁷⁰

As duas visões relatadas acima são, no entanto, diferenciadas por Jean Delumeau do chamado milenarismo, concebido da seguinte forma: “O

⁶⁵ BÍBLIA SAGRADA. Op. cit., p. 1561 e 1562.

⁶⁶ BLOCH, Marc. *A Sociedade Feudal*. Op. cit., pp. 102 e 103.

⁶⁷ BÍBLIA SAGRADA. Op. cit., p. 1574.

⁶⁸ DELUMEAU, Jean. *Mille ans de bonheur: une histoire du paradis*. Paris: Fayard, 1995, p. 21.

⁶⁹ BÍBLIA SAGRADA. Op. cit., p. 1574.

⁷⁰ BLOCH, Marc. *A Sociedade Feudal*. Op. cit., pp. 102 e 103.

*milénarismo, espera de um reino aqui em baixo que seria uma sorte de paraíso terrestre reencontrado, é, por definição mesmo, estreitamente ligado a uma idade de ouro desaparecida.*⁷¹ Como será visto mais adiante, o Jardim do Éden, considerado terrestre, correspondia a este período áureo, desaparecido em virtude do pecado original. Os milénaristas acreditavam justamente no seu reencontro. Distinguiam-se, portanto, do que Delumeau classifica de medos:

“No sentido que nós acabamos de definir – crença em um futuro reino de Cristo sobre a terra durante mil anos –, o milénarismo deve então ser distinguido dos medos milénaristas surgidos à proximidade de um aniversário: mil anos após o nascimento ou a morte de Cristo [...]”⁷²

Sendo assim, no que se refere mais propriamente aos temores, as datas eram incertas, suscetíveis de mudanças. Entre os próprios homens medievais, não havia unanimidade quanto aos cálculos possíveis. Nem sempre usavam números precisamente definidos de acordo com uma base uniforme. Os seus sistemas de referência muitas vezes variavam e, em alguns casos, não possuíam qualquer tipo de menção cronológica.⁷³

A inconstância na definição de um momento preciso para o acontecimento tornava a Idade Média uma época em que pairava o medo da morte. Concretizava-se, principalmente, por meio da imagem de um mundo devastado pelos males da peste negra e da guerra que Bergman tenta recompor. Houve repetidas ondas de temor. Ao se acalmar em determinada localidade, atingiam outra, alimentando, então, um sentimento de ansiedade, bem como, até certo ponto, de angústia, que tinha a sua origem na indefinição do “anúncio do Dia da Cólera”, no fato de se ignorar a sua hora.⁷⁴

A referência a Bergman permite estabelecer um paralelo entre o seu filme e os dois tipos de milénarismo descritos. Da mesma forma que os fiéis destas crenças se abrigavam nelas para aliviar suas angústias e tensões acerca da morte, da sua proximidade, o diretor procura, por meio de alegoria, transmitir suas inquietações sobre a fé e a morte. No primeiro caso, a questão mais em voga mesmo era a da morte, isto é, a da sua imediação, a da data em que se apresentaria. Isto em detrimento da discussão sobre a existência ou não da fé que, muito embora apareça no filme, personificada na figura do Escudeiro (quando a refuta), não se fazia tão presente na época.

O peregrino e o estar de viagem

A idéia do prenúncio do Fim dos Tempos e, conseqüentemente, da fugacidade da vida, presente na mentalidade medieval, permite uma analogia:

“Se toda a humanidade parecia correr rapidamente em direção ao seu fim, com mais

⁷¹ DELUMEAU, Jean. *Mille ans de bonheur*. Op. cit., p. 15.

⁷² Idem, p. 17.

⁷³ BLOCH, Marc. *A Sociedade Feudal*. Op. cit., p. 102 e 103.

⁷⁴ Ibidem.

forte razão essa sensação de ‘estar de viagem’ se aplicava a cada vida, considerada isoladamente. Conforme a expressão grata aos escritos religiosos, não era o fiel sobre a terra como um ‘peregrino’ a quem naturalmente interessa mais o termo da viagem do que as contrariedades do trajeto?”⁷⁵

A comparação à figura do peregrino, ao seu “estar de viagem”, caracteriza o homem medieval como alguém que não se pensava preso ao imediato, à vida cotidiana, diária, habitual. Não era imediatista, pois tinha os seus olhos voltados para os tempos futuros. Para ele, o importante não era viver o agora, visto apenas como um momento de transição para a consagração final: a “Jerusalém Celeste”. Esta sim é que constituía, na visão de Marc Bloch, o objetivo principal no medievo. No final do *Livro do Apocalipse*, João descreve esta cidade, apresentada a ele por um Anjo de Deus:

“Levou-me em espírito a um grande e alto monte, e mostrou-me a cidade santa, Jerusalém, que descia do céu, de junto de Deus, revestida da glória de Deus. Assemelhava-se seu esplendor a uma pedra muito preciosa, tal como o jaspe cristalino. Tinha grande e alta muralha com doze portas, guardadas por doze anjos.”⁷⁶

Tal qual o peregrinador que viajava longas distâncias, os homens medievais não se deixavam levar pelos entraves do percurso.⁷⁷ O que lhes interessava era o ponto de chegada, a salvação final à “Jerusalém Celeste”, porque isto significava estar entre os escolhidos e abençoados. Após o grande Acerto de Contas, apenas os considerados bons seriam reconhecidos. Os demais, sumariamente castigados. Daí o interesse daqueles que procuravam seguir os mandamentos divinos a fim de, talvez, receber a graça e de entrar no Reino ou no Paraíso de Deus. Este último, exaltado nas palavras do profeta João, significa estar mais próximo (ao lado) do Todo Poderoso.⁷⁸

Tanto no imaginário antigo quanto no medieval, o termo “Paraíso” designava, a princípio, o “Jardim do Éden”, habitação repleta de delícias onde viveram por um tempo Adão e Eva. Era tido por terrestre, ou seja, como sendo uma realidade histórica. Santo Agostinho (354-430) Constatou a existência de crenças que concebiam respectivamente três realidades diferentes: a corporal, a espiritual e, enfim, a espiritual e corporal. Discutiu cada uma delas, tendendo a optar pela última: “*Para falar brevemente, admito que esta terceira opinião está a meu favor.*”⁷⁹

No entanto, sua doutrina evoluiu. Finalmente, concentrou-se mais no realismo do que no alegorismo. Ele passou, então, a acreditar que o Jardim das Delícias, embora fosse apresentado, no *Livro do Gênesis*, em termos de figuras

⁷⁵ Idem, p. 104.

⁷⁶ BÍBLIA SAGRADA. Op. Cit., p. 1575.

⁷⁷ LE GOFF, Jacques. *Civilização do Ocidente Medieval*. vol. 1. Lisboa: Editorial Estampa, 1963, p. 169 et ss.

⁷⁸ COHN, Norman. *Cosmos, caos e mundo que virá*. Op. cit., pp. 282-284.

⁷⁹ AGOSTINHO. *De Genesi ad litteram*. Paris: Desclée, 1972. Bibl. Augustinienne. t. 49, p. 9. Citado por DELUMEAU, Jean. *Une histoire du paradis: le jardin des délices*. Paris: Fayard, 1992, p. 31.

e enigmas, remetia a uma realidade concreta. As referências textuais a esse jardim não eram, portanto, aceitas por Santo Agostinho como uma representação alegórica. Isto porque via nelas uma narrativa de eventos que haviam realmente acontecido: “*Nada impede de adotar as interpretações espirituais do paraíso que podem ser úteis, contanto que se acredite na verdade absolutamente fiel, tal qual se manifesta no relato dos acontecimentos.*”⁸⁰

Ao “Paraíso terrestre” associou-se, sobretudo durante a antiguidade, a idéia de “*um lugar de espera*”, onde os justos aguardavam a ressurreição e o Juízo Final. Esta visão se dividia em duas vertentes principais:

“Os judeus e cristãos estiveram durante muito tempo persuadidos de que o paraíso terrestre tinha realmente existido. Muitos durante muitos séculos continuaram mesmo a pensar que ele subsistia como lugar de espera para os justos antes da ressurreição e do julgamento final cuja expiração se estimava próxima. Nesta concepção global, surgiram opiniões diversas. Para uns, o paraíso se encontrava num lugar recuado da terra e conservado no seu estado primeiro, mais tornado inacessível, salvo a viajantes munidos de um passaporte excepcional e de um guia angelical. Para outros, ele havia sido retirado do nosso solo após o primeiro pecado e transportado ao céu [...]”⁸¹

Alguns acreditavam que tal localidade se encontrava em uma região longínqua, conservando-se em seu estado primeiro, mas estando agora inacessível. Outros, porém, criam ter ela sido, após o pecado de Adão e Eva, transportada ao céu. O profeta João pode ser inserido justamente neste último grupo. Ao final do *Livro do Apocalipse*, uma vez a primeira Terra (a dos homens) destruída, descerá do firmamento, a fim de sucedê-la, uma cidade maravilhosa, de onde correrá um rio de leite e mel. Entretanto, não é, ainda, o Reino de Deus. Nela, os homens viverão na companhia de Jesus e de santos por mil anos, até a hora derradeira. Quando, enfim, o momento chegar, surgirá, àqueles agraciados pela divina misericórdia, a “*Jerusalém Messiânica*”.⁸²

Na mesma linha de pensamento de Santo Agostinho, São Tomás de Aquino (1225-1274) também se questionava: “*O paraíso [terrestre] é um lugar corporal?*” Citava argumentos contra e a favor, para finalmente concluir com Santo Agostinho: “*O que está dito, na Escritura, sobre o paraíso se apresenta como um relato histórico; pois em todas as coisas que a Escritura relata desta maneira, tem de se tomar como fundamento a autenticidade histórica e é em cima disto que se devem construir as interpretações espirituais.*”⁸³ Era, nas palavras de São Tomás de Aquino e respondendo a sua própria indagação, algo real, autenticamente histórico.⁸⁴

⁸⁰ AGOSTINHO. *Cité de Dieu*. 1. XIII (XXI, p. 311). Citado por DELUMEAU, Jean. *Une histoire du paradis*. Op. cit., p. 34.

⁸¹ DELUMEAU, Jean. *Une histoire du paradis*. Op. cit., p. 37.

⁸² Ibidem. Ver também COHN, Norman. *Cosmos, caos e mundo que virá*. Op. cit., pp. 282-284.

⁸³ AQUINO, Thomás de. *Somme théologique*. “*Les origines de l’homme*”. I. q. 102. Paris: Desclée, 1963, pp. 270 e 271. Citado por DELUMEAU, Jean. *Une histoire du paradis*. Op. Cit., p. 34.

⁸⁴ Idem, pp. 11-35.

No medievo, continuava-se a acreditar que o Paraíso não havia desaparecido, que permanecia terrestre. Existia, mas, a partir de agora, era visto como inalcançável. Quanto a isto, Delumeau afirma:

“Ao longo da alta Idade Média, o período intermediário onde os justos esperavam a ressurreição se apagou progressivamente do imaginário cristão. Mas persistiu por mais tempo a convicção de que o Jardim do Éden não havia desaparecido; ele se havia tornado inacessível.”⁸⁵

Conforme Delumeau, a existência do lugar encantado, repleto de maravilhas e delícias, permaneceu presente no imaginário medieval. Todavia, o pecado original tornava-lo de difícil acesso ao homem. O que fora a sua morada primeira distanciara-se, então, dele, quase inalcançável. Eis que se constituiu o peso da responsabilidade do homem face a seu Criador. O que lhe pertencera no princípio fora-lhe tirado. Aquilo que lhe parecia tão próximo lhe foi usurpado. Donde a angústia do peregrino que, nas palavras de Bloch, projetava-se para o futuro, malgrado os percalços da caminhada... A angústia romântica, do regresso, do retorno daquilo que outrora se perdera.

O temor do homem medieval frente ao que considerava o seu fim breve ratifica a sua religiosidade. Algumas de suas explicações devem, portanto, ser procuradas no próprio *Livro do Apocalipse*. Nele, bem como nas leituras que se faziam de suas passagens, encontra-se, em grande parte, a fonte do receio. *Como não temer aquele que se autodenomina “o Dominador, o Primeiro e o Último, o Alfa e o Ômega, o Princípio e o Fim”?*⁸⁶ *Como não ficar ansioso diante de um Julgamento Final onde aos tidos por bons se atribuiria a graça e misericórdia e aos considerados maus, a ira e a severidade?* Estes questionamentos provavelmente permeavam o cotidiano medieval e, nele, constituíam o sentimento de medo. A compreensão que se pode fazer deles se encontra no próprio *texto apocalíptico*.

A figura divina descrita nas palavras de João é, em geral, dominadora e pouco condescendente. Severa, pune duramente os que infringem as suas leis e os seus mandamentos. Reprime-os. Aplica-lhes sanções. Admoesta-os. Não somente castiga aqueles que forem infiéis e pagãos, mas também se vingá deles com a condenação, com a morte. Desta forma, é alguém que assume uma posição de superioridade, de dominação em relação às suas criaturas. Não é um Deus Irmão, mas sim um Deus Pai: severo e, por vezes, intransigente. Algumas de suas características estão na seguinte passagem:

“O anjo lançou a sua foice à terra, e vindimou a vinha da terra, e atirou os cachos no lagar da ira de Deus. O lagar foi pisado fora da cidade, e do lagar saiu sangue [...]”⁸⁷

⁸⁵ DELUMEAU, Jean. *Une histoire du paradis*. Op. Cit., p. 59.

⁸⁶ BÍBLIA SAGRADA. Op. Cit. pp. 1556 e 1557.

⁸⁷ Idem, p. 1569.

O Senhor do *Livro do Apocalipse* impõe temor e respeito às suas leis. É irado, repressor. Manda os seus Anjos para castigar os infiéis. A analogia feita pelo profeta à “vinha da terra” e ao “lagar” é bastante ilustrativa, pois, é justamente no lagar de sua ira que “o Deus Dominador, o Primeiro e o Último”, esmaga as suas uvas (os pagãos) até obter delas o sangue derramado. O mesmo que jorra das costas chicoteadas dos flagelantes. Estes aparecem em determinado momento do filme de Bergman. Atestam, de certa maneira, o ponto a que pode chegar a ira divina, os castigos (as sanções) que dela emanam.

O Cavaleiro de *O Sétimo Selo*

A analogia feita anteriormente à figura do peregrino, ao seu “estar de viagem”, também se aplica ao filme *O Sétimo Selo*, sobretudo no que concerne ao Cavaleiro e ao seu Escudeiro. O primeiro se concentra na busca de um sentido para a efemeridade da vida. Aparenta estar mais preocupado com a sua condição futura do que propriamente com a seu estado atual. O momento presente, o imediato não parece perturbá-lo. É o futuro, o devir, que o angustia. Intrigado pela iminência da morte, o Cavaleiro procura razões para explicá-la. Não se concentra, portanto, na sua situação imediata. Busca entender o porquê da morte e tenta, embora resista, conformar-se diante dela.

Esta figura do peregrino, introduzida por Bloch para caracterizar o medievo, deve, entretanto, ser contemporizada, levando em conta aqueles que, tais como os viajantes que compuseram *Carmina Burana*, viviam também o contrário: o imediato. Contrariamente à maioria, procuravam viver o agora. Não se lhes pode, portanto, atribuir de todo a alegoria do peregrino que migra rumo à “Jerusalém Celeste”. Isto porque não estavam exclusivamente à procura desta. Deliciando-se com os prazeres carnavais e terrestres, não se voltavam apenas para o futuro, porém permaneciam, por ora, no presente, e viviam o sagrado, mas também o profano.

Duas perspectivas diferentes podem, então, ser inferidas a partir do filme de Bergman. A primeira delas é introduzida pelo Cavaleiro. Era a visão mais freqüente no medievo: “*uma leitura da história exclusivamente orientada para a espera dos fins últimos*”. Constituía a concepção escatológica. A outra diz respeito aos viajantes que compuseram *Carmina Burana*. Representam “*uma tomada de consciência do valor do que é contemporâneo*”, afastando-se do peso da tradição escatológica.⁸⁸ Seguem, em parte, a concepção agostiniana de valorização do presente (do concreto), de consolidação das estruturas para se adaptar à situação (ao tempo) atual.⁸⁹

⁸⁸ SCHIMITT, Jean-Claude. *Os vivos e os mortos na sociedade medieval*. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 79.

⁸⁹ DELUMEAU, Jean. *Mille ans de bonheur*. Op. cit., p. 46.