

FACULDADES EST
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TEOLOGIA

RAFAEL FOGAÇA

**A MANIFESTAÇÃO DE DEUS NO FILME O SÉTIMO SELO DE INGMAR
BERGMAN A PARTIR DA FENOMENOLOGIA DA VIDA DE MICHEL HENRY**

São Leopoldo

2023

RAFAEL FOGAÇA

**A MANIFESTAÇÃO DE DEUS NO FILME O SÉTIMO SELO DE INGMAR
BERGMAN A PARTIR DA FENOMENOLOGIA DA VIDA DE MICHEL HENRY**

Dissertação de Mestrado
Para a obtenção do grau de
Mestre em Teologia
Faculdades EST
Programa de Pós-Graduação em Teologia
Área de Concentração: Teologia Prática
Linha de Pesquisa: Fenômeno Religioso e
Práxis Educativa na América Latina

Pessoa Orientadora: Marcelo Ramos Saldanha

São Leopoldo

2023

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

F655m Fogaça, Rafael

A manifestação de Deus no filme O sétimo selo de Ingmar Bergman a partir da fenomenologia da vida de Michel Henry / Rafael Fogaça; orientador Marcelo Ramos Saldanha. – São Leopoldo: EST/PPG, 2023.

107 p. : il. ; 31 cm

Dissertação (Mestrado) – Faculdades EST.
Programa de Pós-Graduação. Mestrado em Teologia.
São Leopoldo, 2023.

1. Teologia. 2. Cinema. 3. Fenomenologia.
4. Henry, Michel, 1922-2002. I. Saldanha, Marcelo Ramos, orientador. II. Título.

Ficha elaborada pela Biblioteca da EST

RAFAEL FOGAÇA

**A MANIFESTAÇÃO DE DEUS NO FILME O SÉTIMO SELO DE INGMAR
BERGMAN A PARTIR DA FENOMENOLOGIA DA VIDA DE MICHEL HENRY**

Dissertação de Mestrado
Para a obtenção do grau de Mestre em Teologia
Faculdades EST
Programa de Pós-Graduação em Teologia
Área de Concentração: Teologia, Religião e
Linguagens

Data de Aprovação: 26 de março de 2024

PROF. DR. MARCELO RAMOS SALDANHA (PRESIDENTE)
Assinado digitalmente

PROF. DR. JÚLIO CÉZAR ADAM (EST)
Assinado digitalmente

PROF.^a DR.^a KARIN HELLEN KEPLER WONDRACEK (SIG)
Docente visitante

Assinado
digitalmente por:
Marcelo Ramos
Saldanha
Data: 09/04/2024
14:50:06 -03:00



Assinado
digitalmente por:
Júlio César Adam
Data: 10/04/2024
17:37:08 -03:00



*Dedico essa empreitada à Rita e Victória,
amores meus e dedico também à Vida por
poder experimentar o amor.*

AGRADECIMENTOS

Uma pesquisa antes de mais nada é uma obra plural. Embora encontre-se somente os nomes dos pesquisadores na apresentação, a obra é tributária de esforços coletivos. Alguns esforços conscientes e outros ainda inconscientes. Diante disso gostaria agradecer a todas as pessoas que, de alguma forma, contribuíram para que essa pesquisa fosse possível de acontecer.

Em especial, gostaria de agradecer às Faculdades EST no âmbito do Programa de Pós Graduação em Teologia pela oportunidade.

À CAPES pelo financiamento desta pesquisa.

Aos Professores do Programa de Pós Graduação em Teologia por todo ensinamento, paciência e dedicação.

Ao meu orientador Professor Doutor Marcelo Ramos Saldanha, pela paciência, pelo empenho, pela fé, e, sobretudo, por ter-me apresentado o mundo da fenomenologia e ter me mostrado o como da fenomenologização da fenomenalidade.

À Rita de Cássia, minha esposa e à Victória, minha filha pelo amor, paciência e suporte. Sem vocês essa pesquisa não teria acontecido.

Gratidão!

Eu sou o caminho, a verdade e a Vida.

João. 14:6

RESUMO

A pesquisa aborda a questão da manifestação de Deus, explorando como a arte, em particular o cinema, serve como campo de investigação desses temas filosófico-teológicos. Utilizando o filme "O Sétimo Selo" (1957) de Ingmar Bergman como ponto central, o estudo se propõe a compreender a possibilidade da manifestação divina no mundo através da fenomenologia proposta por Michel Henry. A pesquisa se divide em dois capítulos, refletindo a dualidade da manifestação divina conforme Henry: verdade do mundo e verdade da Vida. No primeiro capítulo, é analisada a verdade do mundo, apresentando a teoria fenomenológica de Henry e suas implicações. Bergman e sua preocupação com a manifestação de Deus são explorados, junto com sua trilogia do silêncio. Uma análise detalhada do filme é realizada, buscando entender como a manifestação divina é abordada na obra cinematográfica. O capítulo se encerra com uma hermenêutica da verdade do mundo no filme, usando o método fenomenológico para compreender a possível manifestação de Deus. O segundo capítulo foca na verdade da Vida, examinando a teoria fenomenológica do aparecer na vida e sua relação com a busca por Deus. Problematisa-se a relação entre Deus e a Vida, discutindo como a ciência pode afastar a sensibilidade humana da busca pela manifestação divina. O capítulo termina com uma hermenêutica da verdade da Vida no filme, buscando entender como os seres humanos podem apreender a manifestação de Deus. Percebeu-se que a manifestação de Deus, não ocorre no mundo, uma vez que a divindade não é do mundo, entretanto é possível para os humanos perceber Deus desde o sentimento que se processa no corpo do ser que vive a Vida.

Palavras-chave: Cinema. Fenomenologia. Teologia. Deus

ABSTRACT

The research addresses the issue of the manifestation of God, exploring how art, in particular cinema, serves as a field of investigation into these philosophical-theological themes. Using the film "The Seventh Seal" (1957) by Ingmar Bergman as a central point, the study aims to understand the possibility of divine manifestation in the world through the phenomenology proposed by Michel Henry. The research is divided into two chapters, reflecting the duality of divine manifestation according to Henry: truth of the world and truth of Life. In the first chapter, the truth of the world is analyzed, presenting Henry's phenomenological theory and its implications. Bergman and his concern with the manifestation of God are explored, along with his trilogy of silence. A detailed analysis of the film is carried out, seeking to understand how the divine manifestation is approached in the cinematographic work. The chapter ends with a hermeneutics of the truth of the world in the film, using the phenomenological method to understand the possible manifestation of God. The second chapter focuses on the truth of Life, examining the phenomenological theory of appearing in life and its relationship with the search for God. The relationship between God and Life is problematized, discussing how science can distance human sensitivity from the search for divine manifestation. The chapter ends with a hermeneutics of the truth of Life in the film, seeking to understand how human beings can apprehend the manifestation of God. It was realized that the manifestation of God does not occur in the world, since divinity is not of the world, however it is possible for humans to perceive God from the feeling that takes place in the body of the being that lives Life.

Keywords: Cinema. Phenomenology. Theology. God

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	13
2. A VERDADE DO MUNDO.....	17
2.1. O que é a Verdade do mundo?.....	17
2.2. A arte como expressão da verdade.....	21
2.2.1. O Cinema e a verdade.....	22
2.3 Ingmar Bergmam e a (não) manifestação de Deus.....	23
2.4. O sétimo selo: contexto histórico-filosófico e análise filmica.....	29
2.5. Uma hermenêutica da verdade do mundo n'O sétimo selo (cenas da igreja e da ceia no campo).....	77
2.6. Considerações parciais.....	84
3. A VERDADE DA VIDA.....	86
3.1 O que é verdade da Vida?.....	86
3.2 A Vida Fenomenológica.....	91
3.3 A busca de Deus no mundo.....	95
3.4 Uma hermenêutica da verdade da Vida n'O sétimo selo (cenas da igreja e da ceia no campo).....	97
4. CONCLUSÃO.....	103
REFERÊNCIAS.....	106

1. INTRODUÇÃO

A manifestação e o ocultamento de Deus são temas que chamam a atenção do ser humano desde tempos imemoriais. A busca pelo entendimento da forma com que Deus se manifesta aos humanos faz com que estes tenham hipóteses justificadoras de suas suposições. A arte é fonte documental dessa empreitada humana, visto que representações artísticas há muito representam esse fenômeno. A arte empresta forma para hipóteses que não possuem contundência no mundo. O cinema, enquanto forma artística que se apresenta em movimento, não foge a essa tendência, utilizando seu potencial narrativo como uma poderosa ferramenta para problematizar as inquietações filosófico-teológicas humanas e tributar verdade naquilo que apresenta.

Ingmar Bergman com suas obras artísticas impactantes explorou a temática da manifestação e do ocultamento de Deus em diversos filmes e peças teatrais, notadamente no filme *O sétimo selo* (1957). O enredo do filme está envolto na problemática da não manifestação de Deus frente aos infortúnios humanos. Um cavaleiro volta de uma cruzada, cansado de presenciar situações limite de sua humanidade e clama por respostas acerca da (não) manifestação de Deus no mundo. Joga xadrez com a Morte a fim de ganhar tempo para a sua busca. Entender a manifestação de Deus no mundo, como ela se processa e por que ainda não foi-lhe possível percebê-la com seus sentidos.

A teologia, assim como a filosofia da religião, por outro lado, realizam estudos na busca por compreender a possibilidade desse fenômeno e como ele se manifesta. O filósofo Michel Henry, a partir de sua particular leitura do Evangelho de João, apresenta uma hipótese de entendimento da manifestação da Vida, o nome filosófico para Deus, afirmando que a vida é o ponto de partida fundamental de toda experiência humana, sendo através dela que a verdade se revela. Entretanto, a verdade pode se manifestar de duas formas, havendo uma duplicidade no aparecer: no mundo e na Vida. A verdade que se manifesta no mundo, no sentido fenomenológico, é verdadeira porque revela algo, mas essa revelação ocorre na exterioridade do mundo, no "lá fora". Já a verdade da Vida é uma verdade fenomenológica em seu sentido absoluto, puro. Ela é a própria fenomenalidade do fenômeno, revelando a si mesma. Ela transcende em sua essência o mero aspecto

fenomenológico, sendo intrinsecamente pura e absoluta, como a própria manifestação do fenômeno, revelando-se a si mesma em sua plenitude. A verdade da Vida vai além do que pode ser simplesmente observado ou analisado através de uma abordagem concentrada na descrição e análise dos fenômenos como eles aparecem na consciência humana.

Nesse diapasão, surge esta pesquisa, que visa contribuir para uma compreensão mais aprofundada acerca da manifestação e do ocultamento de Deus, utilizando a função imagética proporcionada pelo filme *O sétimo selo* e sua temática central: a (não) manifestação de Deus no mundo. A partir da problemática oferecida pelo filme a pesquisa apresenta como chave hermenêutica para o entendimento da questão a fenomenologia do cristianismo proposta por Henry, a fim de questionar a possibilidade (ou impossibilidade) da manifestação de Deus no mundo. Nesse sentido questiona-se: em que medida é possível, desde a fenomenologia de Henry, compreender a manifestação de Deus no filme *O sétimo selo*?

A fim de compreender a manifestação de Deus no filme *O sétimo selo*, esta pesquisa tem como objetivo principal investigar em que medida, desde a fenomenologia da vida de Michel Henry, é possível averiguar a manifestação de Deus no filme *O Sétimo Selo* de Ingmar Bergman. Para tanto, possui como objetivos específicos investigar de que maneira a teologia ecoa na obra de Ingmar Bergman; analisar o filme *O sétimo selo* (cenas) com vistas a perceber as nuances teológico-fenomenológicas presentes; averiguar os pressupostos teóricos da fenomenologia de Michel Henry acerca da manifestação de Deus; buscar entender como se processa a manifestação de Deus para a fenomenologia de Michel Henry e ainda, apresentar a teologia encerrada no filme *O Sétimo Selo* de Ingmar Bergman a partir da duplicidade do aparecer: como verdade do mundo e como verdade da vida.

Com o objetivo de melhor organizar os objetivos investigatórios da pesquisa, dividimos este trabalho em dois capítulos utilizando a ideia de Michel Henry acerca da duplicidade do aparecer. Dessa forma o primeiro capítulo tratará eminentemente da verdade do mundo, a teoria fenomenológica apresentada por Michel Henry e suas implicações. No primeiro capítulo, apresentaremos os pressupostos teóricos da manifestação da verdade no mundo, sua forma de expressão e a possibilidade de fenomenalização da verdade. Analisaremos a arte como expressão da verdade, a

produção imagética do fenômeno, enfocando especialmente o cinema e sua capacidade marcante na narrativa de uma história, capaz de incitar no ser humano a busca pelo entendimento de como se processa a manifestação de Deus. Seguindo essa ordem de considerações, o capítulo apresenta Ingmar Bergman e sua inquietação acerca da manifestação de Deus. Nesse sentido, a vida e a obra do diretor são apresentadas assim como a reverberação da problemática da manifestação de Deus em sua obra. São brevemente apresentados e analisados os filmes que a crítica cinematográfica denominou como a "trilogia do silêncio", com o intuito de explorar sua relação com a manifestação de Deus.

O primeiro capítulo ainda reserva a análise do filme *O sétimo selo*, onde a obra é examinada desde seus pressupostos históricos e simbólicos a fim de pavimentar um melhor entendimento das premissas teológico-fenomenológicas a serem exploradas. Para tanto, se apresentará a teoria de análise fílmica a fim de buscar uma compreensão profunda da obra artística. A partir disso, será feita a descrição e análise de duas cenas centrais do filme, onde a problemática da manifestação de Deus é explorada a partir do que Henry nos fala acerca da duplicidade do aparecer. A fim de cumprir com os objetivos da pesquisa o capítulo se encerra com uma hermenêutica da verdade do mundo no filme em especial das duas cenas referidas onde se buscará perceber a partir do método fenomenológico a possibilidade da manifestação de Deus no mundo (no filme).

O segundo capítulo por seu turno trata sobre a verdade da Vida. Neste capítulo analisaremos a teoria fenomenológica do aparecer na vida, em contrapartida da fenomenologização no mundo dos fenômenos. Buscaremos entender o caráter fenomenológico dessa verdade e sua impressão a partir do ser humano. Ainda é objetivo do capítulo problematizar o que Henry convencionou chamar de Vida, realizando uma análise no sentido de perceber a paralelização entre Deus e a Vida, buscando assim o sentido fenomenológico daquela. Não obstante a isso, o capítulo busca discutir e tecer algumas hipóteses para a problemática da busca de Deus no horizonte de aparecimento dos fenômenos, o que se convencionou chamar de mundo. Nesse ponto de discussão na esteira da teoria henryana problematiza-se a busca da manifestação de Deus pela ciência que afasta de sua consideração a sensibilidade humana. Para efeitos de encerramento do capítulo realizaremos uma hermenêutica da verdade da Vida no filme *O sétimo selo*,

tomando às cenas referidas a fim de averiguar a possibilidade da apreensão pelo ser humano da manifestação de Deus (no filme).

O filme *O sétimo selo* é uma daquelas obras atemporais e a-situacionais que, embora situada em um dado momento histórico sob a égide de circunstâncias particulares, serve como um arquétipo para a reflexão de questões latentes no ser humano. A problemática acerca da manifestação de Deus é, há muito tempo, tema para inúmeras hipóteses. A arte, a teologia, a filosofia, as ciências naturais todas "pensam" sobre como ocorre essa manifestação. Imaginamos, todavia, que este estudo pode contribuir com o pensamento sobre esse problema, oferecendo uma opção de consideração multidisciplinar que trabalhará com a arte, a teologia e a filosofia, a fim de verificar a solidez da hipótese referida.

2. A VERDADE DO MUNDO

2.1. O que é a Verdade do mundo?

Quid est veritas? Indagou Pilatos a Jesus, procurando compreender a semântica contida no termo. A busca pelo entendimento da verdade é uma empreitada desenvolvida ao longo dos tempos. Pode-se afirmar que o ser humano persegue esse entendimento praticamente desde a sua tomada inicial de consciência. No entanto, antes de compreender o que é verdade, é necessário realizar uma taxonomia das verdades.

Em especial na primeira obra de sua trilogia sobre o Cristianismo, Michel Henry apresentou dois conceitos de verdade: a verdade do mundo e a verdade segundo o Cristianismo, ou da Vida.¹ No conceito de verdade do mundo, a verdade se apresenta de duas formas possíveis. A primeira forma é contingente, na qual o ser humano desde sua experiência mais diretas às percebe, como por exemplo alguém afirmar que um trem estaria a andar para frente, sendo que o trem pode perfeitamente andar também para trás. Somente desde a experiência daquele ser humano é possível afirmar tal verdade – de que naquele momento, o trem anda para frente e não para trás. A outra forma de manifestação da verdade é a necessária. Essas verdades se revelam aprioristicamente, sem que haja necessidade de experiência ou prática. Um exemplo dessa espécie de verdade é a água correr rio abaixo desde uma visada. Não há possibilidade nesse mundo de o rio correr da sua foz à nascente. Entretanto, não obstante as classificações, a verdade se mostra e, acaba por ser verdadeiro esse aparecimento mesmo da verdade. “É este aparecimento enquanto tal, é o fato de se mostrar que constitui a “verdade”². Dessa maneira, independentemente da forma que a verdade se mostre, contingente ou necessária, o fato de aparecer, de se fenomenalizar é o que lhe dá sentido de verdadeiro.

¹ HENRY, Michel. **Eu sou a verdade**: por uma filosofia do cristianismo; tradução Carlos Nougué. 1ª ed. São Paulo: É Realizações, 2015. p. 23. É importante destacar que Henry já trata do tema desde a sua tese de doutorado, *Essência da manifestação*, criticando a fenomenologia tradicional e apresentando proposta de uma nova fenomenologia centrada na vida como realidade fundamental.

² HENRY, 2015, p. 23.

E como esse sentido de verdadeiro se dá no aparecer da verdade, na sua fenomenologização³, isso se dá no mundo. Mundo esse, que não é o mundo das coisas e sim algo entendido como o plano de luz onde as coisas aparecem enquanto fenômenos. Não é, no entanto, o mundo em si que confere certeza de veracidade ao fenômeno, mas a própria verdade. Assim, “os fenômenos do mundo são as próprias coisas enquanto se mostram no mundo, o qual é sua própria “mostração”, seu aparecimento, sua manifestação, sua revelação.”⁴

Na fenomenologização das coisas no mundo, o aparecimento é indiferente àquilo que se mostra, seja o trem andar para frente ou o rio desaguar no mar, uma vez que a essência da verdade está no aparecer. No entanto, ao ser humano é dado, pela consciência, o ato de captar a manifestação, a fenomenologização da natureza verdade. A consciência é o mecanismo humano de percepção, de por diante de si o fenômeno, o que é verdadeiro. “O fato de ser posto *diante de* é também o fato de ser posto lá fora. O “lá fora” é o mundo. Dizemos: “a verdade do mundo.” (...) É o mundo, é o “lá fora” que é a manifestação, a consciência, a verdade.”⁵

O que é verdadeiro na verdade do mundo, o que é próprio do mundo não depende dessa verdade, não há que haver uma justificação do fenômeno, não importando que a mostração da verdade seja compreendida ou não pelo ser humano. A verdade do mundo se mostra no mundo, no lá fora, pois ela mesma é o mundo, o lá fora. Nesse sentido, é importante perceber o desdobramento do conceito de verdade, entre o que se mostra verdadeiro e a verdade em si. Henry refere que não há dependência entre o que é verdadeiro na verdade do mundo e o que é verdade. A verdade do mundo não justifica ou é razão daquilo que ela fenomenaliza, posto que o mostrar-se nela é ser.

O lá fora, entretanto, não é algo estanque, parado, como algo que já está dado. O mundo é sim um horizonte em movimento que não deixa de tomar forma, onde o ser humano se coloca “em face de” uma produção fenomenológica. Nesse

³ Michel Henry explica que fenômeno, *phainomenon*, em grego, vem do verbo *phainesthai*, que estaria na raiz de *phapôs*, que significa luz. *Phanesthai* quer dizer mostrar-se vindo à luz. Fenômeno, então quer dizer o que se mostra vindo à luz do dia. HENRY, 2015, p. 25.

⁴ HENRY, 2015, p. 26.

⁵ HENRY, 2015, p. 27.

“em face de” um fenômeno se dá pela imagem. A produção imagética do fenômeno, da aparição, da mostração se dá na consciência, o que se denomina imaginação.

A “verdade do mundo” não é nada além disso: essa autoprodução do “lá fora” como horizonte de visibilidade no qual e pelo qual tudo pode tornar-se visível e, desse “fenômeno” para nós.⁶

O “lá fora”, o mundo, onde a verdade se exterioriza também é conhecido como o tempo. “Mas o que é o tempo? (...) “A temporalidade é a exterioridade original em si e para si”.⁷ O tempo e o mundo, segundo Henry são idênticos, mostrando, exteriorizando a fenomenologização dos fenômenos. Entretanto, o tempo deve ser considerado sob dois aspectos: um, em si mesmo, como a formação do mundo, como função imagética que nos dá a percebê-lo; e, dois, na experiência constante que se tem dele. Passado, presente e futuro, mostrando-se temporal tudo que é exteriorizado e nos é dado a perceber.

No tempo, as coisas veem à aparência, mas, na medida que esse aparecimento consiste na ida ao lá fora, as coisas não surgem na luz desse “fora” senão arrancadas de si mesmas, esvaziadas do seu ser, já mortas. É porque seu poder de tornar manifesto reside no “fora de si” que o tempo aniquila tudo que exhibe. Mas o modo de tornar manifesto do tempo e o do mundo. É o modo de fazer ver do mundo, é a verdade do mundo que destrói.⁸

Sendo assim, a verdade do mundo como o tempo, faz o aparecer, sendo ela mesma a lei do aparecimento. Aparecimento esse o qual nunca é da coisa em si e sim de sua imagem que como o aparecimento mesmo cessa e desaparece, ato contínuo. Ou seja, o que aparece nunca é algo corpóreo, uma coisa e sim, a imagem daquela coisa: a sua representação. Aí compreende-se o tempo como um deslizamento para o nada. Não havendo, portanto, um presente pois quando da fenomenologização do fenômeno no tempo, este se dá e se acaba, havendo um escorregamento para outro momento temporal que, senão o futuro, o passado.

A verdade do mundo, portanto é o que nos é dado a perceber. Que o trem anda para frente ou para trás, que as águas de um rio correm da nascente à foz, que um homem furta um cadáver, que uma mulher se ajoelha para uma prece, entre

⁶ HENRY, 2015, p. 29.

⁷ HENRY, Michel. O que é isso a que chamamos de vida?. In: MARQUES, R. V., MANZI FILHO, R. (Orgs). **Paisagens da Fenomenologia Francesa**. Trad. Rodrigo V. Marques. Conferência pronunciada na Universidade de Québec em Trois-Rivières, em primeiro de novembro de 1977. Curitiba: Editora UFPR, 2011. p. 03.

⁸ HENRY, 2015, p. 31.

outras tantas verdades corriqueiras que são compreendidas diariamente se dão por conta da imagem que esses fenômenos projetam no tempo. O deslizamento imagético no tempo confere ao “lá fora” essa produção de verdade, verdade do mundo. A verdade do mundo somente se dá nele mesmo, no mundo que o projeta indiferente de justificação. O verdadeiro na verdade do mundo, não necessita da verdade, não depende de seu entendimento, ela somente se fenomenaliza, se mostra, se revela.

Considerando assim que a fenomenalização do fenômeno se dá no mundo através da imagem, mostrando-se temporal tudo que é exteriorizado; considerando a busca pela verdade pelo ser humano uma empreitada que há muito é empreendida nem sempre com o sucesso esperado; considerando ainda, que a manifestação de Deus é buscada não como outra coisa senão como uma verdade, resta o questionamento: é no mundo, que a manifestação de Deus como verdade deve ser observada?

De modo geral, a busca pela manifestação de Deus ou ainda, pelo seu entendimento, tem sua territorialização de pesquisa no mundo. A filosofia desde a fenomenologia clássica, busca entender e conceituar os fenômenos que se dão não no horizonte de aparecimento, no diante de si, no mundo. Assim, a manifestação de Deus é entendida pela fenomenologia como um possível fenômeno e tem o seu campo delimitado pelo espaço de fenomenologização que esta entende como sendo aquele onde os fenômenos se fenomenalizam, qual seja: no mundo. Com a teologia cristã não é diferente. O campo de manifestação dos fenômenos descritos na Bíblia⁹ é o mundo dos viventes, de onde a teologia deita sua investigação a fim de exprimir sentido e explicação para eles e assim poder compreender melhor a manifestação de Deus.

2.2. A arte como expressão da verdade.

Não obstante a teologia e filosofia da religião se dedicarem a investigações sobre a manifestação e o ocultamento de Deus e, com base nisso, poderem oferecer

⁹ Gn. 12:7, 35:1; Ex. 16:10, 19:9; Lv. 16:2; 1 Sm. 3:21; Is. 6:1-8; Sl. 78:31; Ap. 19:15; A BÍBLIA SAGRADA. Tradução João Ferreira de Almeida. 2ª ed. rev. e atual. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 2009.

elementos para um possível entendimento do problema, essa problemática escapa à compreensão do ser humano, que, por si só, busca tecer hipóteses a partir de outros olhares. Nesse contexto, a arte torna-se um *locus* significativo para a problematização da dinâmica acerca da manifestação de Deus.

A arte, tal como a filosofia e a teologia, "pensa" a totalidade do real, de modo que nenhum tema humano escapa a ela. Assim sendo, ainda que com epistemologias distintas, esses campos do saber humano compartilham de uma identidade que, por vezes, torna difícil a delimitação de fronteiras. A partir da afirmação de Ivete Walty, de que "a ficção pode ser mais real que o se quer real, e o real pode ser mais ficcional que o que se quer ficcional"¹⁰, podemos pensar que a partir da teologia, da filosofia e da arte, o ser humano se repensa e se percebe no mundo [ou poderíamos dizer na vida?], o que nos permite afirmar a condição da arte como um fórum de análise da manifestação e do ocultamento de Deus. Como bem afirmou Claudio Favier, "o fundamento das possíveis relações entre arte e teologia não podem estar no aspecto de ciência que tem a teologia, nem do da técnica que tem a arte, mas no Mistério que descobrem."¹¹

A busca pela descoberta do Mistério que fala Claudio Favier foi e ainda continua sendo representada na arte como um todo. A manifestação de Deus tem sido demonstrada através da arte desde há muito, se mostrando a produção imagética dessa manifestação de Deus uma tentativa de compreensão desse fenômeno. "Com efeito, compreender a natureza da imagem, que nos separa de Deus e que dele nos aproxima na qualidade de vestígio, signo, símbolo, equivale também a determinar o sentido do mundo visível e da visão do homem."¹²

A produção imagética do fenômeno da manifestação de Deus todavia segue sendo produzida através da arte em busca do referido sentido. Não obstante a isso, a busca pela compreensão do fenômeno da manifestação de Deus em termos imagéticos, que em tempos pretéritos se produzia somente na pintura, na escultura, na arte vitral, enfim em uma produção artística estática, com o devir passou também

¹⁰ WALTY, Ivete Lara Camargos. **O que é ficção**. São Paulo: Brasiliense, 1989. p. 43.

¹¹ FAVIER, Claudio. Arte y teología. **Proyección**: Teología y mundo actual, n. 33, 131-133, 1962. p. 133. (tradução nossa)

¹² LICHTENSTEIN, Jacqueline. **A pintura**: A teologia da imagem e o estatuto da pintura. v. 2. Editora 34, 2007. p. 13.

a ser retratada em uma nova expressão, uma arte baseada no movimento. O cinema.

2.2.1. O Cinema e a verdade.

Diferentemente das expressões artísticas estáticas como a pintura e a escultura, o cinema é uma arte expressada pelo movimento. “O filme é, em essência, movimento.”¹³ Esse movimento, esse deslizamento no tempo confere a essa expressão artística a impressão da fenomenologização do fenômeno. Algo que o ser humano percebe se fenomenalizar diante de si. Sendo, portanto, uma verdade que se mostra, que se fenomenaliza ali mesmo na tela. Essa verdade que se fenomenaliza na tela é por si só uma verdade do mundo, que se mostra no horizonte de aparecimento das coisas, em uma estória, em uma narrativa que é “contada”.

Entretanto, a arte de modo geral e o cinema de modo específico com seu poder de encantar contando estórias através de ilustrações imagéticas em movimento acrescidas de som, desperta no espectador sentimentos. Sentimentos esses que arrebatam esse espectador de seu lugar comum para um lugar “onde as filosofias de vida são testadas, o comportamento é exercitado, os valores são questionados, a injustiça é exposta, os medos são confrontados, a história é revisitada e possíveis futuros são imaginados”¹⁴. Essa afetação que o espectador sente, tanto pela fruição quanto pela dor provocada em seu íntimo pela história contada no filme, o que o filme causa na interioridade daquele, é o que Henry chama de verdade da Vida¹⁵.

Partindo assim do pressuposto que a arte, sobretudo o cinema, é um *locus* fenomenológico, de mostraçãõ e de ocultamento da verdade, a temática teológica da manifestação e/ou do ocultamento de Deus também encontra lugar de mostraçãõ

¹³ ADAM, Júlio César. **Teologia em movimento: perspectivas da teologia prática como hermenêutica da religião vivida a partir do cinema brasileiro. Numen: revista de pesquisa e estudos da religião**, Juiz de Fora, v. 21, n.1, jan/jun. 2018. p 119.

¹⁴ TURNER, Steve. **Engolidos pela cultura pop: arte, mídia e consumo - uma abordagem cristã**. Trad. Paula Mazzini Mendes. Viçosa: Ultimato, 2014. p. 62.

¹⁵ A delimitação do conceito de verdade da Vida e suas implicações serão analisadas em capítulo próprio nessa dissertação.

nas telas. Muitos cineastas¹⁶ trabalharam a temática da manifestação e/ou ocultamento de Deus no cinema, contudo nenhum com a contundência teológica que Ingmar Bergman imprimiu em seus filmes¹⁷.

O ocultamento de Deus foi ponto central de quatro filmes de Bergman, sendo que três deles compõem o que a crítica especializada convencionou chamar de “a trilogia do silêncio” [*Através de um espelho* (1961), *Luz de inverno* (1963) e *O silêncio* (1963)] entretanto, o filme *O sétimo selo* (1957) inaugurou a discussão se valendo de um *mise en scène* medieval com profundos ganchos teológicos a serem discutidos em paralelo. Nesse filme Bergman discute o ocultamento de Deus ante os infortúnios humanos e questiona incisivamente por que Deus não se manifesta no mundo.

O tópico seguinte será dedicado a conhecer melhor Ingmar Bergman e sua obra fílmica dedicada à negativa manifestação de Deus.

2.3 Ingmar Bergman e a (não) manifestação de Deus.

O diretor de cinema e teatro, roteirista, dramaturgo e autor Ernst Ingmar Bergman nasceu no dia 14 de julho de 1918 na cidade de Uppsala, vindo a falecer em 30 de julho de 2007 na cidade de Fårö, ambas na Suécia. Filho do pastor luterano Erick Bergman e da enfermeira Karin Akerblom, era irmão mais novo de Dag e mais velho de Margareta. A infância de Bergman não foi algo fácil. Quando do seu nascimento, sua mãe Karin estava convalescendo de gripe espanhola e Bergman não podia ser alimentado por ela, momento em que sua avó o levou para Dalarna, cidade onde possuía uma casa de veraneio e contratou uma ama-de-leite para o alimentar, o que lhe deu sustento mas não sem desconfortos abdominais¹⁸.

¹⁶ Cecil DeMille com *Os dez mandamentos* (1956); Carl Reiner com *Alguém lá em cima gosta de mim* (1977); José Luís Cuerda com *Assim no céu como na Terra* (1995); Tom Shadyac com *Todo-Poderoso* (2003); Carlos Diegues com *Deus é brasileiro* (2003); Darren Aronofsky como *Noé* (2014), *et alii*.

¹⁷ RIZZO, Sérgio. O angustiante silêncio de Deus. In. CASTAÑEDA, Alessandra; LUCCAS, Giscard; ZACHARIAS, João Cândido. **Ingmar Bergman**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Jurubeba Produções, 2012. p. 81-85. p. 81.

¹⁸ BERGMAN, Ingmar. **Lanterna Mágica**: uma autobiografia. Trad. Marion Xavier. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 12.

Em Estocolmo, para onde a família mudou-se em 1920, os percalços infantis de Bergman continuaram, o pai agora capelão na corte sueca educava os filhos de forma severa, não lhes perdoando falhas, imputando-os duras punições. A educação religiosa dos filhos foi tenaz e opressora. A relação com a mãe não era muito diferente, mulher de comportamento temperamental com quem sempre manteve uma áspera relação. “É pela falta de diálogo, pela solidão em que se protegia, que Bergman explica, mais tarde, sua dificuldade com as palavras e sua opção por “imagens” para se comunicar.”¹⁹ É nesse contexto de repressão onde Bergman começou a desenvolver sua predileção pela imagem. Um dos castigos imputados aos filhos pelo pai era lhes trancar em um armário escuro onde deveriam repensar suas atitudes. O medo do escuro fez Bergman esconder no móvel uma lanterna com cores vermelha e verde com a qual projetava luz contra a parede do armário simulando uma sala de cinema²⁰. Uma lanterna mágica que lhe despertou o gosto pelo cinema.

Aos 10 anos de idade em uma troca com o irmão ganhou seu primeiro aparelho projetor de filmes, um cinematógrafo.

A máquina não era complicada. A fonte de luz era uma lâmpada a querosene e a manivela ficava presa a uma roda dentada e a uma cruz de Malta. Na parte posterior havia um espelho refletor. Atrás da lente estava um suporte para os negativos coloridos. Havia ainda em separado uma caixa quadrada de cor violeta. Esta continha algumas imagens em vidro, assim como um filme 35 mm de cerca de três metros de comprimento. As extremidades eram coladas de maneira que a película recomeçasse eternamente. Na tampa havia um esclarecimento: o filme se chamava Frau Holle.²¹

“Essa pequena máquina frágil foi o meu primeiro conjunto de ilusionismo. E ainda hoje em dia me lembro com excitação infantil que, já que a cinematografia é baseada na dissimulação do olhar humano, na realidade, sou um mago”²² A magia que o cinema imprime nas pessoas não foi outra com Bergman que se valeu da fantasia e do sonho para elaborar problemas infantis como a repressão paterna, sua saúde frágil e a sensação de uma morte iminente, além de uma profunda timidez.

¹⁹ MONGELLI, Lênia Márcia. Ingmar Bergman e o jogo da morte. In: MACEDO, José Rivair; MONGELLI, Lênia Márcia (Orgs). **A idade média no cinema**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009. p. 83-125. p. 87-88.

²⁰ BERGMAN, 2013, p. 20.

²¹ BERGMAN, 2013, p. 27.

²² BERGMAN, Ingmar. Por que faço filmes. In: CASTAÑEDA; LUCCAS; ZACHARIAS, 2012, p. 145-149. p. 146.

Formado em literatura e arte pela Universidade de Estocolmo, após alguns meses no curso universitário ingressa em um grupo de teatro amador e dirige a peça *Mästers Olofs-gården*²³. Aos vinte e seis anos de idade é convidado a comandar o Teatro de Hälsingborg, sucedendo-se a direção dos Teatros de Gothenburg, de Mälmo e de Estocolmo. Concomitante ao teatro Bergman, em 1942 ingressa na produtora cinematográfica AB Svensk Filmindustri, filmando seu primeiro longa-metragem *Crise* em 1945²⁴. De 1945 até 2003 Ingmar Bergman produziu mais de quarenta longas-metragens sem contar peças de teatro, roteiros, produções para a televisão e biografias.

Não obstante a essa profusa produção, queremos focar a pesquisa em analisar como a questão da manifestação (ou não) de Deus é problematizada em parte dos filmes de Bergman. Para tanto, nos centraremos nos filmes *O sétimo selo* (1957), *Através de um espelho* (1961) *Luz de inverno* (1963) e *O silêncio* (1963), os últimos três tidos pela crítica especializada como sendo a trilogia do silêncio, nomenclatura esta nunca aceita pelo diretor sueco²⁵. Embora haja em outros filmes traços paralelos em discussão, consideramos que os quatro filmes mencionados formam o núcleo principal da obra de Bergman, onde a questão da manifestação (ou não) de Deus é o objetivo central da trama.

Assim, nos filmes mencionados, como *O sétimo selo* e a *trilogia do silêncio*, a principal pergunta é por que Deus não se manifesta diante dos infortúnios que os seres humanos enfrentam neste mundo. Embora o *mise en scène* dos filmes seja completamente diferente um do outro e que os personagens encenam situações difusas em cada filme, a problemática de fundo é sempre a (não) manifestação de Deus, ou como a crítica costumou conceituar, o silêncio de Deus.

O espectador conhecedor da obra de Bergman de certo não imagina que, quando há referência ao Silêncio, este seja dos personagens (a partir da ausência de diálogos), pois tal atitude é relativamente comum em sua obra. O silêncio aqui é justificado como o silêncio de Deus, ou a sua não intervenção prática nas aflições humanas existentes – daí a trilogia ser conhecida também como Trilogia da Fé. (...) E uma das questões trabalhadas é justamente a interferência divina no comportamento psicológico de cada uma das personagens.²⁶

²³ O Jardim de Mestre Olofs (tradução nossa).

²⁴ CASTAÑEDA; LUCCAS; ZACHARIAS, 2012, p. 22.

²⁵ MESQUITA, Raphael. Trilogia do Silêncio. In: CASTAÑEDA; LUCCAS; ZACHARIAS, 2012, p. 99-101. p. 100.

²⁶ MESQUITA, 2012, p. 100.

Bergman é tido como o diretor que com mais afinco trabalhou essa temática, trazendo nos personagens dos filmes citados a angústia provocada pela não manifestação de Deus nesse mundo ou pela impossibilidade de perceber uma eventual manifestação. O diretor problematiza a questão, ora fazendo crer que Deus não existe, ora que, se existindo, não quer ou não pode se manifestar de modo evidente ou ainda, que existindo se manifeste de forma que o ser humano não possa perceber a sua manifestação mesma²⁷.

O *sétimo selo* e os filmes da “trilogia do silêncio” compartilham a mesma temática, contudo apresentam diferenças em termos de abordagem e construção narrativa. Nesse sentido, é possível assistir a cada filme individualmente, sem seguir a ordem cronológica de lançamento. Enquanto *O Sétimo Selo* tem vários personagens que, mesmo não sendo diretamente ligados ao protagonista, cruzam sua jornada ou participam de cenas encenadas por ele, nos filmes da “Trilogia do Silêncio”, há uma evolução²⁸, havendo um certo incremento de personagens a cada filme.

Em *Através de um espelho* há apenas quatro personagens: Karin (Harriet Anderson), que retorna de um hospital psiquiátrico para a casa da família em uma ilha, onde convive com o irmão Minus (Lars Pasgård), o marido Martin (Max Von Sidow) e o pai David (Gunnar Björnstrand). A relação entre os personagens é tensa devido à bipolaridade e os surtos de Karin. Acometida de uma doença degenerativa incurável, Karin desenvolve uma audição aguçada. A questão central do filme, no entanto, não é o que Karin ouve, mas como ela ouve e por que ouve. Nesse contexto, Bergman problematiza as visões espirituais da personagem fazendo crer que podem ser somente ilusões advindas da doença que acomete Karin. Lançando dúvida, por conseguinte na possibilidade da manifestação de Deus, que poderia ser uma ilusão efeito da doença e/ou, se existindo, poderia intervir na doença da personagem, mas não o faz.

No segundo filme da trilogia, *Luz de inverno* a temática da manifestação de Deus é frontal. O filme se desenrola à volta de uma igreja onde o pastor Tomas Ericsson (Gunnar Björnstrand) chamado a aconselhar um fiel, o pescador Jonas²⁹

²⁷ RIZZO, 2012, p. 82.

²⁸ MESQUITA, 2012, p. 99.

²⁹ Detalhe para o nome do personagem. Jonas no filme é um pescador que toma o barco e se põe na água diariamente, tomando caminho diverso do determinado por Deus no evangelho. Bergman

Persson (Max Von Sidow) acometido de um pavor acerca da possibilidade da China usar uma bomba atômica e desencadear uma guerra nuclear é tentado a cometer suicídio. Tal aconselhamento não ocorre devido ao fato do pastor entrar em uma espiral de questionamentos sobre a existência de Deus, sua negativa manifestação ante os infortúnios e de se sentir impossibilitado de proferir palavras que impeçam o pescador de tirar a própria vida. O pescador tomado pelo medo, comete suicídio e o pastor é chamado para reconhecer o corpo. Junto consigo vai sua secretária Märta Lundberg (Ingrid Thulin) que durante o trajeto até o local onde está o corpo do pescador faz uma declaração de amor que é recebida de forma fria como o tempo no lado de fora do automóvel. Está chovendo, faz frio, a estrada está coberta de neve, e nuvens cinzentas são constantes. O inverno retratado por Bergman no filme não se limita apenas ao clima externo; todos os personagens estão imersos em um inverno interior.

Em um determinado momento do filme o sacristão Algot Frövik (Allan Edwall) que é corcunda e coxo, conta ao pastor que, ao realizar a leitura bíblica sugerida por ele, chegou à passagem da paixão de Cristo. Nesse momento, ele percebe que o sofrimento físico de Jesus não supera o seu próprio. Algot destaca que o maior sofrimento de Cristo foi o abandono, tanto pelos apóstolos que conviveram com Ele por três anos quanto pelo abandono de Deus, evidenciado quando Cristo, pregado na cruz, exclama: "Pai, por que me abandonastes?". O pastor, nesse instante, responde apenas com um "sim". Essa cena concentra a principal questão que Bergman explora: se Deus existe e pode se manifestar, por que não o faz? Especialmente considerando que não o fez pelo seu próprio filho na cruz, por que o faria por nós?

Entrementes, no filme *O silêncio*, Bergman aborda a incomunicabilidade, que se manifesta entre pessoas, objetos e até mesmo Deus. O filme destaca o silêncio, especialmente a dificuldade de comunicação entre um trio de personagens. Esther (Ingrid Thulin), Anna (Gunnel Lindblum), duas irmãs, e Johan (Jörgen Lindström), filho de Anna, viajam para a Suécia. Em meio a viagem, Esther, uma tradutora intelectual, cai doente e a viagem precisa ser interrompida para o tratamento. Os três acabam por ficar em um país europeu não identificado onde a

possui conhecimento e usa nomes bíblicos intencionalmente a fim de conferir sentido e verossimilhança a suas narrativas.

língua lhes é ininteligível. O silêncio entre os três é eloquente. Hospedados em um hotel quase vazio, Johan, negligenciado por sua mãe, perambula pelos corredores. Anna, ao contrário de Esther, é bonita e lida mais com preocupações carnis do que com as reflexões intelectuais de sua irmã convalescente. O medo da morte de Esther impede o diálogo com Anna, que prefere a companhia masculina.

Interessante observar que a problemática trabalhada no filme vai além do silêncio dos personagens, há uma clara demonstração da incomunicabilidade que o trio experimenta. Anna menciona um relacionamento positivo com um homem porque não entende o que ele diz. Johan comenta que os bonecos com os quais brinca não se importam, pois falam outra língua. Esther não consegue falar sobre sua sexualidade e desejo por Anna, que, por sua vez, evita que Esther toque seu filho. Na rua, as placas informativas são incompreensíveis para eles.

A relação com Deus não é diferente, nenhum dos três personagens têm uma relação com a divindade, não por não acreditar n'Ele ou na sua existência, mas por não lhes ser possível uma comunicabilidade e por conta disso a noção da impossibilidade de haver alguma manifestação por parte de Deus.

Bergman explora a não manifestação de Deus ou seu ocultamento aos humanos sob diferentes perspectivas nos filmes da trilogia do silêncio. O diretor sueco lança dúvida acerca da manifestação de Deus imiscuídos em problemas mundanos, como a doença de Karin, a depressão do pastor Tomas Eriksson, a sexualidade de Ester e de Anna. Contudo no filme *O sétimo selo*, a problemática da manifestação de Deus é direta e de cunho eminentemente teológico. “Neste primeiro filme da série onde Bergman se ocupa de forma direta da problemática do Silêncio de Deus, este é uma grande ausência a qual se sente de forma quase palpável”.³⁰ Se Deus existe e é bom, por que não se manifesta no mundo ante os infortúnios de seus filhos, sobretudo ante à morte?

³⁰ GIBSON, Arthur. **El Silencio de Dios**: una respuesta creativa a los filmes de Ingmar Bergman. Buenos Aires: Editorial La Aurora, 1973. p. 15. (Tradução nossa).

2.4. *O sétimo selo*: contexto histórico-filosófico e análise fílmica.

O filme *O sétimo selo* é um filme intencional, não apenas por ser o cinema o meio mais intencional das artes³¹, mas também porque traz uma carga intencional intrínseca, expressa através do movimento e da linguagem no corpo vivido dos personagens. O que Bergman procura dizer através de *O sétimo selo* não é algo que passa despercebido na vida dos seres humanos, mas sim é um questionamento que desde a tomada de consciência nos toca, nos faz refletir sobre o Mistério da criação. Afinal, “(..) a intencionalidade só é possível como vida intencional, ela não é um olhar indeterminado e indiferente, as significações que ela constitui vão beber a suas motivações profundas na vida³² e dela dependem em derradeira instância.”³³ Em última instância Bergman procura o que todos procuram: Deus.

A intencionalidade d’*O sétimo selo* está no roteiro rico em alegorias, provocando a angústia no espectador de maneira semelhante à angústia do personagem principal. O filme se inicia com o cavaleiro Antonius Block (Max Von Sidow) descansando em uma praia. Ele chega de volta à sua terra natal depois de lutar por dez anos em uma cruzada no oriente e, logo, é instado por uma figura a lhe acompanhar. Figura essa que se identifica como sendo a Morte (Bengt Ekerot). O cavaleiro propõe à Morte uma partida de xadrez sendo que, se vencedor ficaria livre do destino derradeiro e se perdedor acompanharia a ceifadora universal. Contudo o verdadeiro motivo de Antonius Block propor tal jogo é tentar ganhar tempo para entender o porquê de Deus não se manifestar no horizonte de aparecimento das coisas como os outros fenômenos.

Diante dessa perspectiva realizaremos a análise fílmica d’*O sétimo selo* à luz desde teoria cinematográfica de Jacques Aumont, Michel Marie, Francis Vanoye, Anne Goliot-Lété, Blake Snyder e Robert Mackee a fim de melhor analisarmos o conteúdo fenomenológico-teológico que do filme podemos extrair.

2.4.1. Reminiscência histórica e contextualização do filme *O sétimo selo*.

³¹ EISENTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Tradução Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2002. p. 11.

³² Aqui, vida para Michel Henry tem a conotação de vida fenomenológica que nada mais é que Deus, tal como ele mesmo descreve no livro *Eu sou a verdade*.

³³ HENRY, Michel. Fenomenologia não intencional: Tarefa para uma fenomenologia futura. **Phainomenon**, Lisboa, n. 13, p. 165-177, Abril de 2007. p. 177.

Quando *O sétimo selo* estreou em 1957 Bergman já era um diretor conhecido dentro e fora da Suécia, seu filme *Sorrisos de uma noite de verão* de 1955 já havia ganhado inclusive o prêmio especial do júri no Festival de Cinema de Cannes pelo seu “humor poético”. Apesar de ter dirigido filmes com temas diversos, até então, seus filmes de comédia eram os mais destacados, o que, ao que parece pela sua expressão, não era exatamente o que ele mais queria fazer. Isso vemos nas palavras do próprio diretor: “Bibi tem razão. Já fiz comédias suficientes. É hora de outra coisa. Não devo mais me deixar assustar. É melhor fazer isso do que uma comédia ruim. Não dou a mínima para o dinheiro.”³⁴

Após o sucesso de *Sorrisos de uma noite de verão* Bergman apresentou novamente ao diretor da AB Svensk Filmindustri, Carl Anders Dymling o roteiro recusado em 1955 de *O sétimo selo* em um quarto de hotel em Cannes durante o prestigiado festival de cinema daquela cidade em maio de 1956.

Coloquei o roteiro recusado de *O Sétimo Selo* em seu colo e disse: “Agora ou nunca, Carl Anders!” Ele disse: “Claro, claro, mas preciso ler primeiro. “Você já deve ter lido desde que recusou.” – É verdade, mas talvez eu não tenha lido com atenção suficiente.”³⁵

O produtor aprovou o projeto, concedendo a Bergman um orçamento reduzido e trinta e seis dias para a filmagem. O desafio estava lançado.

A gênese de *O sétimo selo* foi uma peça de teatro em um ato que Bergman escreveu entre 1953 e 1954 como parte de um exercício para atores do Teatro de Malmö. Logo após, Bergman reescreveu o exercício teatral agora como uma peça completa a qual fora batizada de *Pintura em madeira*, que estreou como uma peça de rádio em 21 de setembro de 1954.³⁶

O texto de *Pintura em madeira* consiste em vários monólogos que buscam nas memórias de infância do diretor elementos para caracterizar as cenas. Essas memórias remontam ao tempo em que Bergman, na companhia de seu pai, visitava

³⁴ INGMAR BERGMAN FOUNDATION. **O sétimo selo**: a praga devasta a terra enquanto um cavaleiro em uma busca espiritual joga xadrez com a morte. Disponível em: <<https://www.ingmarbergman.se/en/production/seventh-seal>>. Acesso em: 09 maio 2023.

³⁵ BERGMAN, Ingmar. **Los archivos personales de Ingmar Bergman**. Trad. Gemma Deza Gull, Antonio M. Regueiro, Gonzáles Barros: EpubLibre, [s.l.] 2008. p 124. (Tradução nossa).

³⁶ INGMAR BERGMAN FOUNDATION. **O sétimo selo**: a praga devasta a terra enquanto um cavaleiro em uma busca espiritual joga xadrez com a morte. Disponível em: <<https://www.ingmarbergman.se/en/production/seventh-seal>>. Acesso em: 09 maio 2023.

igrejas nas redondezas rurais de Uppsala. Ele observava pinturas nas paredes, tetos, portas, esculturas e vitrais, como "o cavaleiro jogando xadrez com a Morte" e "a Morte serrando a Árvore da Vida". Essas imagens representam a Morte impondo a foice e conduzindo a dança para o mundo das trevas.³⁷

Outro elemento garimpado nas suas reminiscências foi o coral *Carmina Burana* de Carl Orff que nos versos da introdução e do epílogo no "Fortuna Imperatrix Mundi" onde o destino e a morte indelével justificam os paradoxos do pensamento humano assim como do cavaleiro, personagem principal do filme.

O que me atraiu foi toda a ideia de pessoas viajando através da queda da civilização e da cultura, dando origem a novas canções. Um dia, quando eu estava ouvindo o coral final em *Carmina Burana*, de repente me ocorreu que eu tinha o tema para o meu próximo filme!³⁸

O período histórico que Bergman escreveu *O sétimo selo* (*Det sjunde inseglet*) era o do pós-Segunda Guerra Mundial e Guerra Fria, um tempo em que o temor de uma devastação nuclear assustava a todos. O paralelo com a devastação causada pela Peste Negra³⁹ na Europa medieval é notável. As atrocidades da Segunda Guerra Mundial, como roubos, estupros, fome, doenças e morticínio, têm uma conexão direta com o que ocorreu no século XIV. Esse fantasma assombrava não apenas Bergman, mas também todos que tinham vivido aquele evento danoso.

Bergman em *O sétimo selo* usa a alegoria⁴⁰ medieval para ilustrar o tempo presente onde os infortúnios humanos ainda são os mesmos de ontem, tidos como tais, assim como a problemática da manifestação de Deus. A manifestação de Deus é explorada intensamente pelo personagem principal, Antonius Block, que procura

³⁷ BERGMAN, Ingmar. **Imagens**. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 229.

³⁸ BERGMAN, 2001, p. 232.

³⁹ Doença transmitida pela mordida de ratos infectados e pela picada de pulgas hospedeiras desses ratos ou ainda por contato com animais mortos cuja bactéria *Yersinia Pestis* se infiltrava na pele humana através de rachaduras e feridas. Três são as formas principais da doença: bubônica, pneumônica e septicêmica. A primeira foi a que mais marcou o imaginário medieval e as representações gráficas que buscavam caracterizar a doença. A doença vitimou no intervalo de três surtos [1348-1350] [1362] [1382] mais da metade da população europeia. FOLLADOR, Kellen Jacobsen. A relação entre a peste negra e os judeus. **Revista Vértices**. São Paulo. n. 20. 2016. Disponível em <https://www.revistas.usp.br/vertices/article/view/179257/165870>. Acesso em 10 maio 2023.

⁴⁰ A alegoria é a representação concreta de uma ideia abstrata, onde se expressa um pensamento de maneira figurada, usando algo para indicar outra coisa. Além do significado óbvio, há um conteúdo subjacente. É uma metáfora prolongada, uma figura de pensamento que consiste na substituição do pensamento original por outro, conectando-os por uma relação de semelhança. (KOTHE, Flavio. **A Alegoria**. São Paulo: Ática, 1986, p. 90).

entender por que Deus não se manifesta diante das misérias humanas. Esse tema também é abordado por outros personagens, como Jöns e pela Morte.

Bergman está profundamente interessado no homem moderno, mas nunca confunde o adjetivo com o substantivo. Embora sempre toma plena consciência da especificidade diferenciadora de um indivíduo ou grupo humano do século vinte, Bergman consegue penetrar através da especificidade em uma realidade humana perene da qual essa especificidade não é mais que um modo de se manifestar. Dessa maneira, o filme no qual se formula toda a problemática do silêncio de Deus se situa na Idade Média, como para por em manifesto de forma intencional o caráter atemporal e a-situacional da problemática que apresenta.⁴¹

Nesse diapasão alegórico é de se considerar que o filme não guarda uma relação cronológica exata. Em verdade existe uma manipulação livre da historiografia dado que no filme há referências que o cavaleiro e seu escudeiro tenham partido para a Terra Santa em uma cruzada e então agora retornados, passados dez anos. Entretanto, em que pese haver registros de “cruzadas nos séculos XIV-XV e que “cruzados” tenham estado no Mediterrâneo oriental no século XV, já no final do século XIII (1291) os cristãos cedem o último território conquistado”⁴² na Terra Santa em contraste à datação que Bergman pretende dar ao tempo quando a dupla retorna para a sua terra que está sofrendo com a Peste Negra (1348-1350). Contudo, esse *delay* não é motivo de preocupação para Bergman que usa livremente o espírito religioso cristão do medievo como pano de fundo para ilustrar a problematização querida.

Cumprido então situar o enredo narrativo do filme *O sétimo selo* para fins de melhor entendimento e situação do próximo capítulo onde se realizará a análise hermenêutica teológica. Dessa forma passa-se à análise fílmica de *Det sjunde inseget*.

2.4.2. A análise fílmica

Sabendo-se que o cinema é sobretudo uma arte intencional, em um filme o que aparece na tela, “em momento algum, é gratuito ou por acaso; tudo o que está na tela, a qualquer momento, tem uma razão de ser.”⁴³ A razão do filme ser montado de uma forma e não de outra é proposital. Quem pensa o filme imprime uma forma

⁴¹ GIBSON, 1973, p. 15. (Tradução nossa)

⁴² MONGELLI, 2009, p. 85.

⁴³ BAHIANA, Ana Maria. **Como ver um filme**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012. p. 46.

particular de contar aquela estória, dispondo de tantos elementos quanto forem necessários para que a narrativa seja percebida por aqueles que o assistirão. Considerando, todavia, que cada filme deve possuir um encadeamento lógico para que melhor se compreenda essa estrutura e as relações que dela se desencadeiam, surge a análise do filme com suas técnicas objetivando melhor se compreender o que o filme promete apresentar.

O propósito da análise é aprimorar a apreciação da obra por meio de uma compreensão mais profunda⁴⁴. Apesar de não existir uma teoria geral de análise cinematográfica que determine o método correto a ser empregado, o “analista” deve realizar algumas ações para compreender melhor a obra. Segundo Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété, a atividade analítica de um filme pode ser dividida em duas fases: a descritiva e a analítica propriamente dita.

Analisar um filme não é mais vê-lo, e revê-lo e, mais ainda, *examiná-lo tecnicamente*. Trata-se de uma outra atitude em relação ao objeto-filme, que, aliás, pode trazer prazeres específicos: desmontar um filme é, de fato, estender seu registro perceptivo, e com isso, se o filme for realmente rico, usufruí-lo melhor.⁴⁵

A fase descritiva consiste num primeiro momento em “desmontar” o filme. Esse exercício de desmontagem do filme significa decompor a obra com o intuito de perceber seus elementos constitutivos. Desmontando e fragmentando o filme, o analista tem a oportunidade de perceber situações que se mostram de forma isolada. “Parte-se, portanto, do texto fílmico para “desconstruí-lo” e obter um conjunto de elementos distintos do próprio filme.”⁴⁶ Nessa fase todavia o analista com o dilaceramento da obra fílmica poderá

transcodificar o que pertence ao visual (descrição dos objetos filmados, cores, movimentos, luz, etc) do fílmico (montagem das imagens), do sonoro (música, ruídos, tons, tonalidade de vozes) e do audiovisual (relações entre imagem e sons).⁴⁷

Embora não exista um método único e correto para analisar um filme, a análise cinematográfica possui uma certa cientificidade e assim, utiliza instrumentos

⁴⁴ AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **A Análise do filme**. Trad. Marcelo Félix. 3ª ed. Lisboa: Edições Texto e Grafia, 2004. p. 10.

⁴⁵ VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papyrus, 1994, p.12.

⁴⁶ VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p.15.

⁴⁷ VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p.10.

específicos para tornar essa empírica empreitada eficaz. A análise descritiva de um filme, conforme Jacques Aumont e Michel Marie, emprega geralmente três instrumentos:

- a) instrumentos **descritivos**, destinados a atenuar a dificuldade, a que já aludimos, de apreensão e memorização do filme. Num filme tudo é potencialmente descritível, e em consequência esses instrumentos caíram muito. Tendo em conta o predomínio do filme narrativo, muitos desses instrumentos pretendem descrever as maiores (ou menores) unidades narrativas; mas costuma ser interessante descrever determinadas características da imagem, ou da banda sonora;
- b) instrumentos **citacionais**, que desempenham um pouco a mesma função que os anteriores (realizar um estado intermediário entre o filme projetado e seu exame analítico minucioso), mas conservando-se mais próximo da “letra” do filme.
- c) por fim, instrumentos **documentais**, que se distinguem dos precedentes por não descrever ou citar o próprio filme, mas juntar a seu tema informações provenientes de fontes externas a ele.⁴⁸

Esses instrumentos capacitam o analista a observar e interpretar os elementos constituintes do filme, possibilitando uma análise mais aprofundada da obra. Para tanto, alguns parâmetros devem ser considerados na descrição de um filme. Vanoye e Goliot-Lété sugerem que esses elementos deveriam ser delineados na análise do filme da seguinte maneira:

1. Numeração do plano, duração em segundos ou número de fotogramas.
2. Elementos visuais representados.
3. Escala dos planos, incidência angular, profundidade de campo, objetiva utilizada.
4. Movimentos:
 - no campo, dos atores ou outros;
 - da câmera.
5. *Raccords* ou passagem de um plano para outro: olhares, movimentos, cortes, fusões ou escurecimentos, outros efeitos.
6. Trilha sonora: diálogos, ruídos, música; escala sonora; intensidade; transições sonoras; encavalamentos, continuidade/ruptura sonora.
7. Relações sons/imagens: sons *in/off/fora* de campo; sons diegéticos ou extradiegéticos, sincronismo ou assincronismo entre imagens e sons.⁴⁹

Após desmontar o filme para analisar detalhadamente cada um dos elementos individualmente e, assim, estabelecer uma descrição desses elementos, cabe ao analista então avançar para a fase analítica propriamente dita. Nessa etapa, o analista identificará as conexões entre esses elementos isolados, buscando

⁴⁸ AUMONT; MARIE, 2004, p. 45, 46.

⁴⁹ VANOYE; GOLIOU-LÉTÉ, 1994, p.69-70.

entender como e por que, quando reunidos, formam a significação que o filme pretende transmitir. Essa fase é essencialmente a reconstrução do filme. Entretanto é importante notar que a reconstrução feita pelo analista não é a construção do filme original. “É uma 'criação' totalmente assumida pelo analista, é uma espécie de ficção, enquanto a realização continua sendo uma realidade (sendo) o filme o ponto de partida e o ponto de chegada da análise.”⁵⁰

Tendo em vista todavia que o analista irá em um primeiro momento desmontar o filme tomando seus elementos particulares para, em um segundo momento remontar o filme interpretando-o resta um questionamento: qual é o limite dessa interpretação dado que o filme é o ponto de partida e o ponto de chegada? Vanoye e Goliot-Lété referem que:

A história da crítica está cheia de polêmicas suscitadas por essa questão. De maneira muito esquemática, três posições extremas seguintes podem ser distinguidas:

- o sentido vem do autor, de seu projeto, de suas intenções: analisar um texto é, portanto, reconstruir o que o autor queria exprimir;
- o sentido vem do texto: este apresenta uma coerência interna, não necessariamente conforme as intenções explícitas de seu autor. É preciso, portanto, destacar essa coerência, independentemente de qualquer *a priori* que venha de fora do texto;
- o sentido vem do leitor, do analista: é ele quem descobre no texto significações que se referem a seus próprios sistemas de compreensão, de valores e de afetos.⁵¹

Considerando que há uma pluralidade de possibilidades de interpretações visto que no filme é exposta a obra em si, para Vanoye e Goliot-Lété o seu sentido literal a intenção da obra é o que efetivamente deve ser analisado. “A intenção do autor e a do leitor constituem-se conjecturas, propostas quanto ao que a obra diz.”⁵² Diante disso, tomando a análise desde o sentido do texto, dois eixos de interpretação se apresentam. O eixo sócio-histórico que entende ser o cinema um produto cultural emergente de um contexto sócio-histórico. “Embora o cinema usufrua de relativa autonomia com arte (com relação a outros produtos culturais como a televisão e a imprensa) os filmes não poderiam ser isolados dos outros setores de atividade da sociedade que os produz.”⁵³ O outro eixo de interpretação seria o eixo simbólico. No eixo simbólico estariam lançados os filmes que:

⁵⁰ VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p.15.

⁵¹ VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p.53

⁵² VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p.54.

⁵³ VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p.54.

[...] exigem deliberadamente, da parte do espectador uma “leitura” simbólica global ou parcial. Compreendemos por leitura simbólica uma interpretação que não se detivesse no sentido literal (por exemplo: isso é uma mulher ou um homem vestido de negro; isso é uma carretilha), mas situa de imediato o que é dito e mostrado em relação com o “outro” sentido (esse personagem é a Morte: ver *Orfeu* de Jean Cocteau, **O sétimo selo**⁵⁴ de Ingmar Bergman, etc).⁵⁵

Assim, tomando o sentido do texto d’*O sétimo selo* é possível afirmar que o filme representa um espelhamento de uma sociedade onde foi produzido. A epidemia de Peste Negra faz relação com o momento de apreensão de uma iminente guerra nuclear desde o ponto de vista beligerante de uma Europa dividida em blocos bilaterais com milhares de ogivas nucleares apontadas reciprocamente. “Em um filme, qualquer que seja seu projeto (descrever, distrair, criticar, denunciar, militar), a sociedade não é propriamente *mostrada*, é encenada.”⁵⁶ Não obstante a isso, *O sétimo selo* é sobretudo um filme que emana uma interpretação simbólica. “A abordagem simbólica desses filmes pode ser aliás comandada por referências culturais explícitas (intitular um filme de *Orfeu*, **O sétimo Selo**⁵⁷, *Odisseia no espaço* já é situá-lo em um “horizonte simbólico” em referência a textos míticos fundadores).⁵⁸

2.4.2.1. A narrativa do filme **O sétimo selo**.

Todo filme precisa de uma forma para que estória seja contada. Todavia essa estória necessita ser montada obedecendo uma estrutura que lhe confira sentido. A montagem da estória se traduz em um gênero cinematográfico. Segundo Blake Snyder haveriam “dez gêneros de filmes credenciados como um bom ponto de partida para iniciar este processo”⁵⁹. Entre esses dez gêneros referidos encontramos um nomeado como “velo de ouro”. Filmes que tomam esse gênero como base de enredo se mostram como sendo filmes de estrada (*road movie*), “enredos que se desenrolam no movimento, na busca por algo a ser alcançado”⁶⁰. Antonius Block

⁵⁴ Grifo nosso.

⁵⁵ VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p.59/60.

⁵⁶ VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p.56.

⁵⁷ Grifo nosso.

⁵⁸ VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p.60.

⁵⁹ SNYDER, Blake. **Salva al gato**: el libro definitivo para creación de un guión. Trad. Ignacio Villaro. Barcelona: Alba Editorial, 2005. p. 37. (tradução nossa).

⁶⁰ ADAM, 2018, p. 115.

chega das cruzadas e impende uma jornada em busca de Deus e de sua manifestação, da verdade em última instância. “O nome [velo de ouro] vem do mito de Jasão e dos Argonautas, mas o tema é sempre a mesma coisa: um herói sai pela estrada em busca de algo e acaba encontrando outra coisa: ele mesmo.”⁶¹

Nesse gênero o “herói” percorre a sua jornada deparando-se com pessoas e situações diversas que embora não pareçam estar conectadas acabam por estar, no sentido de demonstrar o crescimento pessoal do personagem. A temática central dos filmes do tipo “O Velo de Ouro” é o crescimento pessoal: a forma como os incidentes afetam o herói é, na verdade, a trama. (...) “Velo de Ouro” não são os quilômetros que o herói percorre, mas a maneira como ela se transforma durante a viagem.”⁶²

Percebida todavia o gênero cinematográfico da forma com que os incidentes afetam o herói no filme *O sétimo selo*, cumpre conceituar o que é uma trama. Assim, entende-se como sendo uma trama, o “padrão de eventos internamente consistentes e inter relacionados que se move ao longo do tempo para moldar e desenhar a estória.”⁶³ Esse padrão todavia comporta variações que o roteirista irá imprimir na sua estória, é o que empresta originalidade a obra fílmica e diferencia um filme com o mesmo gênero cinematográfico de um outro. Robert Mckee refere entretanto que apesar das variações possíveis há limites que estariam encerrados dentro de um “triângulo da estória”.

No topo desse triângulo estaria o *design* clássico, eterno e transcultural, também nomeado como arquitraba. Todavia esse *design* não resumiria todas as possibilidades de modelos da estória, havendo ainda a minitraba, onde os preceitos do *design* clássico são obedecidos, para após o roteirista diminuí-los. E ainda na outra base do triângulo haveria a antitraba, a qual contradiz as formas clássicas. Não obstante a isso, a nós nos interessa aprofundar o conceito da arquitraba ou o *design* clássico, que nas palavras de Robert Mckee seria:

[...] uma estória construída ao redor de um protagonista ativo, que luta contra forças do antagonismo fundamentalmente externas para perseguir seu desejo, em tempo contínuo, dentro de uma realidade ficcional

⁶¹ SNYDER, Blake. 2005. p. 40. (tradução nossa).

⁶² SNYDER, Blake. 2005. p.40. (tradução nossa).

⁶³ MCKEE, Robert. **Story**: substância, estrutura, e princípios da escrita de roteiro. Tradução Chico Marés. Curitiba: Arte & Letra, 2006. p 54.

consistente e causalmente conectada levando-o a um final fechado com mudanças absolutas e irreversíveis.⁶⁴

Nesse sentido podemos afirmar que o filme *O sétimo selo* é um filme que se identifica no gênero cinematográfico “velo de ouro” identificado por Snyder, sendo que sua história montada toma em consideração os termos do *design* clássico apontados por Mckee.

2.4.3. Análise do filme *O sétimo selo*.

A peste devasta a terra enquanto um cavaleiro em uma busca espiritual joga xadrez com a morte.⁶⁵ A epígrafe na página da Fundação Ingmar Bergman para o filme *O sétimo selo* dá a tônica do que será o problema central do filme. Um cavaleiro que tenta adiar seu destino com um jogo de xadrez enquanto assombrado pela Peste Negra busca por Deus e sua manifestação. Nesse sentido, importa descrever a ficha técnica⁶⁶ do filme:

Título original: Det sjunde inseglet

Título em português: O sétimo selo

Idioma original: Sueco

País: Suécia

Lançamento: 16 de fevereiro de 1957

Direção: Ingmar Bergman

Roteiro: Ingmar Bergman

Fotografia: Gunnar Fischer

Música: Erick Nordgren

Figurino: Manne Lindholm

⁶⁴ MCKEE, Robert. 2006. p. 55.

⁶⁵ INGMAR BERGMAN FOUNDATION. **O sétimo selo:** a praga devasta a terra enquanto um cavaleiro em uma busca espiritual joga xadrez com a morte. Disponível em: <<https://www.ingmarbergman.se/en/production/seventh-seal>>. Acesso em: 21 novembro 2023.

⁶⁶ INGMAR BERGMAN FOUNDATION. **O sétimo selo:** a praga devasta a terra enquanto um cavaleiro em uma busca espiritual joga xadrez com a morte. Disponível em: <<https://www.ingmarbergman.se/en/production/seventh-seal>>. Acesso em: 21 novembro 2023.

Maquiagem: Nils Nettil

Montagem: Lennart Wallén

Elenco principal: Max Von Sydow, Gunnar Björnstrand, Nils Poppe, Bibi Andersson, Bengt Ekerot, Åke Fridell, Inga Gill, Gunnel Lindblom.

Gênero: Drama

Duração: 96”

Enredo: O cavaleiro Antonius Block em companhia de seu escudeiro Jöns retornam das cruzadas onde estiveram lutando por dez anos. Logo o cavaleiro depara-se com a Morte que vem lhe buscar. Tentando ganhar tempo para ver respondidos seus questionamentos sobre a ocultação de Deus ante aos infortúnios percebidos desafia esta a uma partida de xadrez. Entre uma e outra jogada o cavaleiro conhece pessoas e presencia circunstâncias as quais lhe colocam por vezes mais descrente, por vezes esperançoso da possibilidade de encontrar a resposta para seus questionamentos .

Figura 1. Cartaz do filme.



Fonte:

<https://imusic.br.com/movies/7333018004818/2016-det-sjunde-inseglet-dvd>

2.4.3.1. Metodologia de análise no filme *O sétimo selo*.

Para a análise descritiva e analítica tomaremos duas cenas específicas do filme as quais obedecendo os termos teóricos propostos por Snyder e Mckee onde o caminhar da trama transforma o cavaleiro em um tempo contínuo dentro de uma realidade ficcional consistente. Na primeira cena Antonius Block se encontra em uma igreja a se confessar sem perceber que a pessoa no confessionário não é um padre, mas sim a Morte. Ali ele confessa seu desejo por conhecimento em vez de crenças, pedindo que Deus se manifeste, que mostre seu rosto e converse com ele. Na segunda cena, Antonius Block está no campo em companhia de uma família de artistas, de Jöns, seu escudeiro e da mulher que nada fala. Nessa cena o cavaleiro toma uma ceia com esse grupo de pessoas em fruição daquele momento.

Tendo em vista as palavras de Aumont e Marie que não há um método único de análise do filme, contudo há instrumentos disponíveis para ajudar o analista nesse propósito. Nesse sentido, a análise fílmica d'*O sétimo selo* será desde o sentido do texto conforme Vanoye e Goliot-Lété. Para tanto utilizaremos instrumentos descritivos situacionais das cenas, as falas e por vezes a trilha sonora. Na fase analítica, dado que o filme está ambientado em um tempo passado faremos uma diligência hermenêutica histórico-social e uma análise simbólica tomando por base os referenciais teóricos apresentados.

2.4.3.2. Descrição e análise da sequência da cena da igreja.

Duração da cena: 18'57" - 24'02"

18 planos⁶⁷.

⁶⁷ “Chamamos de plano (em inglês, “shot”) tudo que é mostrado para o espectador de forma contínua, isto é, como uma sucessão de imagens em movimento sem interrupção de qualquer tipo”. GERBASE, Carlos. **Enquadramentos:** planos e ângulos. Disponível em: <<https://www.primeirofilme.com.br/site/o-livro/noco-es-basicas-da-estrutura-de-um-filme/>>. [s.l.]: [s.n.]. 2012. Acesso em 22 nov. 2023.

Resumo da sequência: O cavaleiro encontra-se em uma pequena igreja olhando para um Cristo crucificado com expressão de horror, percebe olhando para o lado direito que no confessionário há alguém com uma veste negra a qual não se pode ver o rosto. Antonius Block se dirige até frente ao gradil do confessionário pedindo para se confessar. Inicia um longo diálogo para após se ajoelhar. Em seguida levanta, se agarra ao gradil e revela ter recebido a visita da Morte com a qual joga uma partida de xadrez. A Morte se releva, o cavaleiro percebe contudo que ainda está vivo.

Plano 1. 6”

- Trilha da imagem:

Plano geral⁶⁸ em ângulo normal⁶⁹ em Antonius Block de nuca⁷⁰.

O cavaleiro está de pé em frente a um altar com um Cristo crucificado ao fundo em um local com o teto abobadado com pinturas de reis e demônios em batalha.

- Trilha sonora:

Ouve-se um badalar de sino fúnebre.

Raccord para o próximo plano mantendo o badalar do sino.

⁶⁸ Plano geral significa que, “com ângulo visual bem aberto, a câmera revela o cenário à sua frente. A figura humana ocupa espaço muito reduzido na tela. Plano de exteriores ou interiores de grandes proporções. GERBASE, Carlos. 2012.

⁶⁹ Ângulo normal é o o enquadramento quando a câmera “está no nível dos olhos da pessoa que está sendo filmada.” GERBASE, Carlos. 2012.

⁷⁰ O termo “de nuca” refere-se à relação do lado do ângulo de filmagem. A câmera está em linha reta com a nuca da pessoa filmada. GERBASE, Carlos. 2012.

Figura 2. Cena da igreja. A igreja.



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=A-rBzHlvoVA&t=3423s>

Plano 2. 3”

-Trilha da imagem:

Meio primeiro plano⁷¹, *plongée*⁷², 3/4⁷³no cavaleiro. Antonius Block parado em silêncio olha para cima em direção ao Cristo crucificado, não expressando nenhum sentimento. À suas costas uma luz se projeta desde uma janela à sua direita. O ambiente é lúgubre.

-Trilha sonora:

Ouve-se um badalar de sino fúnebre.

⁷¹ Meio primeiro plano é o enquadramento onde “a figura humana é enquadrada da cintura para cima.” GERBASE, Carlos. 2012.

⁷² *Plongée* (palavra francesa que significa “mergulho”) - quando a câmera está acima do nível dos olhos, voltada para baixo. Também chamada de câmera alta. GERBASE, Carlos. 2012.

⁷³ O termo 3/4 refere-se ao enquadramento em relação ao lado do ângulo. Neste enquadramento” a câmera forma um ângulo de aproximadamente 45 graus com o nariz da pessoa filmada”. GERBASE, Carlos. 2012.

Raccord para o próximo plano mantendo o badalar do sino.

Plano 3. 4”

Trilha da imagem:

Meio primeiro plano, *contra-plongée*⁷⁴, a 3/4 no Cristo crucificado. Cristo crucificado talhado em madeira com uma expressão de horror com uma luz em seu rosto que deixa o restante do corpo às escuras.

-Trilha sonora:

Ouve-se um badalar de sino fúnebre.

Raccord para o próximo plano mantendo o badalar do sino.

Plano 4. 2”

-Trilha da imagem:

Meio primeiro plano, *plongée*, a 3/4 no cavaleiro. Antonius Block parado em silêncio olhando para cima em direção ao Cristo crucificado vira a cabeça calmamente para a sua esquerda. À suas costas uma luz se projeta desde uma janela à sua direita. O ambiente é lúgubre.

-Trilha sonora:

Ouve-se um badalar de sino fúnebre.

Raccord para o próximo plano mantendo o badalar do sino.

Plano 5. 6”

-Trilha da imagem:

Meio primeiro plano, ângulo normal, perfil⁷⁵ à esquerda na pessoa que se encontra atrás do gradil do confessionário. A pessoa em um movimento para a

⁷⁴ *Contra-plongée* (com sentido de contra mergulho) - quando a câmera está abaixo do nível dos olhos, voltada para cima. Também chamada de câmera baixa. GERBASE, Carlos. 2012.

⁷⁵ Perfil é o enquadramento, quanto ao lado do ângulo, que a câmera está em um “ângulo aproximada mente de 90 graus com o nariz da pessoa filmada. O perfil pode ser feito à esquerda ou à direita.” GERBASE, Carlos. 2012.

direita vira-se e se põe de costas. A pessoa está vestida com uma veste escura com um capuz na cabeça. A pessoa está à sombra dentro do confessionário que tem um Cristo crucificado preso à parede do fundo sendo iluminado lateralmente por um feixe de luz vindo perpendicularmente de cima. A pessoa caminha em direção ao crucifixo bloqueando a luz projetando sombra sobre o Cristo.

-Trilha sonora:

Ouve-se um badalar de sino fúnebre.

Raccord para o próximo plano mantendo o badalar do sino.

Plano 6. 13"

-Trilha da imagem:

Meio primeiro plano, *plongée*, perfil à direita no cavaleiro que se encontra parado olhando para à sua esquerda em direção ao confessionário. Antonius Block se dirige calmamente ao gradil do confessionário. Por detrás do gradil pode-se observar a silhueta de uma pessoa parada com uma veste negra encapuzada. O cavaleiro em frente ao gradil está lajeado por duas estátuas de cor escura em tamanho real parecendo ser santos católicos.

-Trilha sonora:

Ouve-se um badalar de sino fúnebre.

Antonius Block: *"Eu quero confessar o melhor que eu posso... mas meu coração é vazio"*

Raccord para o próximo plano mantendo o badalar do sino e o diálogo.

Plano 7. 38"

-Trilha da imagem:

Meio primeiro plano, ângulo normal, perfil à direita em Antonius Block que agarrado com a mão direita na borda direita do confessionário trava diálogo com a pessoa de veste escura encapuzada que está por detrás do gradil. Ao lado direito à

frente do cavaleiro está uma estátua em cor escura de tamanho real, a qual parece ser Santo Antonio. O cavaleiro abaixa a cabeça encostando-a na borda do confessionário continuando seu diálogo com seu confessor a imagem é fechada em um zoom que a deixa em primeiro plano. Logo levanta a cabeça olhando para cima em direção contrária do gradil quando desde o outro lado o confessor revela seu rosto, sendo este a Morte.

-Trilha sonora:

Ouve-se um badalar de sino fúnebre e diálogo entre o cavaleiro e a Morte.

Antonius Block: *“O vazio é um espelho... Eu vejo meu rosto... E sinto delírio e horror. Minha indiferença aos homens me fechou totalmente. Eu vivo agora em um mundo de fantasmas... um prisioneiro em meus sonhos.”*

Morte: *“Ainda assim, você não quer morrer.”*

Antonius Block: *“Sim, eu quero.”*

Morte: *“O que você está esperando?”*

Antonius Block: *“Conhecimento”*

Raccord para o próximo plano mantendo o badalar do sino e o diálogo

Plano 8. 1”

-Trilha da imagem:

Primeiríssimo plano⁷⁶, *contra-plongée*, frontal⁷⁷ no rosto do Cristo crucificado. O diálogo entre o cavaleiro e a morte continua.

-Trilha sonora:

Ouve-se um badalar de sino fúnebre.

⁷⁶ Primeiríssimo plano é quando a pessoa é enquadrada dos ombros para cima. Também conhecida como *big close-up* ou *big close*.” GERBASE, Carlos. 2012.

⁷⁷ Frontal é o enquadramento quanto ao lado do ângulo que a “câmera está em linha reta com o nariz da pessoa filmada.” GERBASE, Carlos. 2012.

Morte: *“Você quer uma garantia”*

Ouve-se um badalar de sino fúnebre e diálogo entre o cavaleiro e a Morte.

Plano 9. 6”

-Trilha da imagem:

Meio primeiro plano, ângulo normal, à 3/4 em Antonius Block que dialoga com o confessor olhando para o lado contrário ao gradil do confessionário. No vão entre o cavaleiro e a borda do confessionário por detrás do gradil, a Morte se apresenta frontalmente com o rosto em primeiro plano.

-Trilha sonora:

Ouve-se um badalar de sino fúnebre.

Antonius Block: *“Chame o que você quiser”*

Ouve-se um badalar de sino fúnebre e diálogo entre o cavaleiro e a Morte.

Plano 10. 19”

-Trilha da imagem:

Primeiro plano⁷⁸, *plongée*, de nuca no cavaleiro que ajoelhado continua seu diálogo com a Morte. Uma luz por trás do gradil projeta sombras perpendiculares de cima para baixo em xadrez em uma parede com reboco irregular de cor clara.

-Trilha sonora:

Ouve-se um badalar de sino fúnebre e diálogo entre o cavaleiro e a Morte.

Antonius Block: *“É tão difícil conceber Deus com os sentidos de uma pessoa? Por que Ele tem de se esconder em uma neblina de vagas promessas...e milagres invisíveis? Como iremos acreditar nos que acreditam quando não acreditamos em nós mesmos?”*

⁷⁸ Primeiro plano significa que “a figura humana é enquadrada do peito para cima. Também chamada de *close-up*, ou *close*.” GERBASE, Carlos.2012.

Raccord para o próximo plano mantendo o badalar do sino e o diálogo.

Plano 11. 7”

-Trilha da imagem:

Primeiríssimo plano, *contra-plongée*, frontal no rosto do Cristo crucificado. O diálogo entre o cavaleiro e a morte continua.

-Trilha sonora:

Ouve-se um badalar de sino fúnebre.

Antonius Block: “*O que será de nós que queremos acreditar mas não podemos?*”

Ouve-se um badalar de sino fúnebre e diálogo entre o cavaleiro e a Morte.

Imagem 3. Cena da igreja. Antonius Block no confessionário com a Morte.



Fonte: <https://zint.online/coluna/ampulheta/o-setimo-selo/>

Plano 12. 20”

-Trilha da imagem:

Meio primeiro plano, *plongée*, perfil no cavaleiro que cavaleiro ajoelhado continua seu diálogo com a Morte. Uma luz por trás do gradil projeta sombras perpendiculares de cima para baixo em xadrez em uma parede com reboco irregular de cor clara. A imagem sai do cavaleiro subindo perpendicularmente da direita para a esquerda enquadrando a Morte em meio plano, *contra-plongée*. Em zoom a cena enquadra a Morte por detrás do gradil em primeiro plano com o Cristo crucificado ao fundo iluminado por um feixe de luz.

-Trilha sonora:

Ouve-se um badalar de sino fúnebre e o diálogo entre o cavaleiro e a Morte.

Antonius Block: *“E quanto àqueles que não podem ou não irão acreditar? Por que não posso matar Deus dentro de mim? Por que ele vai vivendo num sofrido, humilhado jeito? Eu quero tirá-Lo do meu coração...Mas Ele ainda continua uma realidade assustadora...Eu não posso me livrar. Está me ouvindo?”*

Morte: *“Estou te ouvindo.”*

Ouve-se um badalar de sino fúnebre e diálogo entre o cavaleiro e a Morte.

Plano 13. 2'01”

-Trilha da imagem:

Primeiríssimo plano, *plongée*, perfil direito para a Morte, frontal para o cavaleiro. O plano é filmado desde uma perspectiva de dentro do confessionário tendo a Morte em primeiro plano e Antonius Block por detrás do gradil. O cavaleiro dialoga com a Morte que encapuzada tem a borda do capuz a esconder seu rosto. Antonius Block segura o gradil com as duas mãos como se preso estivesse. Um feixe de luz ilumina o rosto do cavaleiro que tem as sobras do gradil impressas em si formando uma cruz em sua testa.

-Trilha sonora:

Ouve-se o diálogo entre o cavaleiro e a Morte.

Antonius Block: *“Eu quero conhecimento. Não crenças. Não suposições. Mas conhecimento. Eu quero que Deus ponha sua mão...mostre seu rosto, fale comigo.”*

Morte: *“ Mas Ele é mudo.”*

Antonius Block: *“Eu choro para Ele no escuro, mas parece não ter ninguém lá.”*

Morte: *“ Talvez não tenha ninguém lá.”*

Antonius Block: *“Então a vida é um terror sem sentido. Nenhum homem pode viver com a morte e saber que tudo é nada.”*

Morte: *“ A maioria das pessoas não pensam nem na morte nem no nada”*

Antonius Block: *“Até que eles chegam no final da vida e vêem a escuridão”*

Morte: *“ Ah, esse dia.”*

Antonius Block: *“Eu percebo. Devemos fazer de nosso medo um ídolo...e chamá-Lo de Deus”*

Morte: *“ Você não é fácil.”*

Antonius Block: *“A Morte me visitou essa manhã. Estamos jogando xadrez. Esse adiamento me permite fazer uma tarefa vital.”*

Morte: *“ Que tarefa?”*

Antonius Block: *“Minha vida inteira tem sido uma procura sem significado. Digo isso sem amargura ou autocondenação. Eu sei que é igual para todos. Mas quero usar meu adiamento para uma ação significativa.”*

Morte: *“ Então você joga xadrez com a Morte?”*

Antonius Block: *“Ela é uma tática bem habilidosa... Mas ainda não perdi uma peça.”*

Morte: *“ Como você pode ganhar da Morte?”*

Antonius Block: “*Com uma combinação de bispos e cavalos...Irei quebrar seu flanco*”

Raccord para o próximo plano com o diálogo.

Plano 14. 9”

-Trilha da Imagem:

Primeiro plano, *contra-plongée*, à 3/4 para a Morte por detrás do gradil se revela ao cavaleiro que de joelhos e agarrado com as duas mãos ao gradil, de nuca, a reconhece e levanta. A câmera fecha em um zoom aproximando os dois personagens que ficam frente-a- frente separados pelo gradil.

Trilha sonora:

Ouve-se o diálogo entre o cavaleiro e a Morte.

Morte: “*Eu devo me lembrar disso.*”

Raccord para o próximo plano com o diálogo.

Planos 16. 9”

-Trilha da imagem:

Primeiro plano, *plongée*, à 3/4 no cavaleiro, que por trás do gradil, dialoga com a Morte que tem sua cabeça coberta pelo capuz. Um feixe de luz lateral à esquerda ilumina o rosto de Antonius Block o qual tem um semblante de preocupação.

-Trilha sonora:

Ouve-se o diálogo entre o cavaleiro e a Morte.

Antonius Block: “*Traidor, você me trapaceou! Mas vou arranjar um jeito.*”

Raccord para o próximo plano com o diálogo.

Plano 17. 7”

-Trilha da imagem

Primeiro plano, *contra-plongée*, 3/4. A Morte de frente encara o cavaleiro através do gradil. Antonius Block de costas segura a grade do confessionário tremendo. Morte se retira virando para a direita e desaparecendo por trás da parede. O cavaleiro se afasta de costas cobrindo a imagem com sua capa negra.

-Trilha sonora:

Ouve-se o diálogo entre o cavaleiro e a Morte.

Morte: *“Continuaremos nosso jogo nos dormitórios.”*

Plano 18. 28”

-Trilha da imagem:

Meio primeiro plano, ângulo normal, frontal em Antonius Block. O cavaleiro com a mão esquerda segura o gradil do confessionário encostado na parede lateral olha fixo para sua mão direita. Cerra a mão direita e olha para o lado direito sorrindo. Abre novamente a mão direita e olha fixamente para ela com um sorriso no rosto.

-Trilha sonora:

Uma música instrumental com um coral entona um momento de decisão.

Antonius Block: *“Essa é minha mão. Eu posso movê-la. O sangue está pulsando em minha veias. O sol ainda está em seu apogeu...E eu, Antonius Block...Estou jogando xadrez com a Morte!”*

Encerrada a fase descritiva da cena da igreja onde os dezoito planos foram descritos com seus detalhes técnicos passaremos por conseguinte, à fase analítica da cena em comento.

A cena da igreja carrega em seus enquadramentos elementos tanto sócio-históricos como simbólicos. O *mise en scène* medieval da igreja que o cavaleiro se encontra, com suas paredes e abóbada ornadas com afrescos onde estão representados dragões voadores que seguram uma pessoa pelos pés, um rei com asas, um casal em frente a uma árvore e anjos circundantes assim como um

Cristo crucificado talhado em madeira com expressão de extremo sofrimento testemunham um tempo histórico onde o medo era usado pelo poder eclesiástico como fator de persuasão de sua autoridade. Grossas paredes de alvenaria com pequenas janelas deixam entrar pouca luz conferindo ao local um tom lúgubre. A igreja não possui bancos para os fiéis se acomodarem, não há conforto, o sofrimento é a tônica. O confessionário fica em uma parede lateral ladeado por duas estátuas de tamanho real de santos da igreja. Uma grade divide os locais do confessante e do confessor. No fundo do confessionário, para que o pecador em confissão se defronte, está outra imagem do Cristo crucificado, também com expressão de dor.

A relação sócio-histórica da cena com o momento em que o filme foi lançado [1957] é absoluta. O *locus* da cena que Antonius Block está é uma igreja que serviria perfeitamente para culto nos dias atuais. A dinâmica da falta de conforto, da demonstração pela arte do sofrimento de Cristo pelos humanos, da luz reduzida tem seu algoritmo calculado como na idade média. Fazer o crente se sentir em dívida com a espiritualidade e se render ao poder absolutório da igreja católica cujo qual foi e ainda é, um processo executável.

Não obstante a isso, a guerra fria, o escalar das tensões entre os blocos capitalista e comunista capitaneados pelos Estados Unidos da América e União Soviética, a iminência de uma guerra nuclear global onde toda população estaria à mercê da miséria, da fome, da doença, da morte em última instância, se eclipsa com o momento histórico em que o filme se desenrola. Um momento onde a Peste Negra assola a Europa levando consigo a terra natal do cavaleiro. A miséria, a fome, a doença e a morte são lugares comuns nas hipóteses desses dois instantes históricos. A despeito dessas indigências terráqueas, outro paralelo que se apresenta como problema é a (não) manifestação de Deus, Seu silêncio ou ainda Sua ocultação frente a toda essa problemática.

A relação simbólica que Ingmar Bergman imprime na cena da Igreja é contundente. A representação pictórica nas paredes e abóbada da igreja assim como o Cristo crucificado que mira o nada com olhos de sofrimento tributam à cena a trajetória de sofrimento de Antonius Block. O dragão alado que segura a pessoa pelos pés, o rei com asas, os anjos, o casal em frente a uma árvore, fazem alusão a uma circunstância de exercício de poder que escapa às forças de uma pessoa neste

mundo. Que não há salvação senão no poder absolutório da igreja que ali apresenta o Cristo crucificado que se deu em holocausto para a salvação de todos e que possui o exercício do poder absolutório do Cordeiro de Deus.

Interessante se atentar que o local no confessionário onde o cavaleiro trava diálogo com a Morte travestida de confessor, é ladeado por duas estátuas de santos em tamanho real que ombreiam o pecador em confissão, servindo estas de testemunhas dos fatos narrados e de sua sentença penitencial. A simbologia encerrada nesse processo canônico de expiação de faltas havidas como atos omissivos ou comissivos se paraleliza com o moderno processo penal onde o réu confessa seus crimes e, somente se ratificado por testemunhas, pode haver a condenação [ou absolvição por falta de provas]. Aqui há de se entender que há um processo, um procedimento⁷⁹ a ser observado para que o confessante alcance seu desiderato. Não obstante, tenha havido a observância do rito, o confessor não é pessoa dotada de poder absolutório dado que a Morte se traveste de padre para em atitude de trapaça tem revelado os planos do cavaleiro para a vencer na partida de xadrez. Desse modo resta viciado o processo, pendendo suspeição sobre o confessor que não dispõe o poder da absolvição. Ingmar Bergman usa essa metáfora para também questionar se alguém, no mundo, detém esse poder.

2.4.3.3. Descrição e análise da sequência da cena da ceia no campo.

Duração da cena: 48'57" - 57'24"

34 planos.

Resumo da sequência: O cavaleiro encontra-se em um campo em frente ao tabuleiro de xadrez. Próximo a ele está Mia, a malabarista e Michael, seu filho. Em seguida chegam, Jof, o malabarista, Jöns, o escudeiro e a mulher que nada fala. Juntos tomam uma ceia de leite e amoras colhidas no campo por Mia. O cavaleiro

⁷⁹ “A ideia de conhecimento por inquérito embora tenha nascido na Grécia antiga onde foi amplamente utilizada por botânicos, geógrafos e sobretudo filósofos, no medievo ela toma um espaço que definirá a própria cultura ocidental. “...o conhecimento por testemunho, por lembrança, por inquérito...na Idade Média terá dimensões extraordinárias. Seu destino será praticamente coextensivo ao próprio destino da cultura dita europeia...” FOUCAULT. Michel. **A verdade e as formas jurídicas**. Tradução Roberto Cabral de Melo Machado e Eduardo Jardim Morais. Rio de Janeiro. Nau Editora. 1999. p. 54-55.

fala sobre si, sua jornada e sobre seu contentamento de estar tomando a ceia na companhia de amigos.

Plano 1. 7”

- Trilha da imagem:

Plano médio em ângulo normal em Antonius Block de frente;

O cavaleiro está recostado no solo apoiado no cotovelo direito em um prado. A sua frente está montado o tabuleiro de xadrez com as peças brancas a sua frente e as negras no lado oposto ao seu. Ao fundo há uma faixa de vegetação arbórea à meia altura e mais ao fundo o horizonte se perde na imensidão do mar. Ao redor de Antonius Block, pasta seu cavalo ainda encilhado. O cavaleiro se levanta, se põe sentado, une as mãos e mira os olhos à frente.

- Trilha sonora:

Som de uma criança balbuciando palavras ininteligíveis.

Raccord para o próximo plano mantendo o balbuciar da criança

.Plano 2. 9”

- Trilha da imagem:

Plano geral em ângulo normal em Mia e Michael de perfil;

Mia sentada segura Michael pelo tórax que está com os pés em um caixote coberto por um pano branco. Logo acima de Mia está estacionada a carroça que serve de moradia e palco para apresentações artísticas. Mais acima, à direita, pasta um cavalo. À esquerda há uma representação de um crânio humano presa em uma estaca cravada no solo. À frente de Mia um barril está disposto. Michael ensaia passos em direção à sua mãe.

- Trilha sonora:

Som de uma criança balbuciando palavras ininteligíveis.

Raccord para o próximo plano mantendo o balbuciar da criança.

.Plano 3. 2”

- Trilha da imagem:

Plano americano⁸⁰ em ângulo normal em Antonius Block de frente;

O cavaleiro sentado fala com Mia.

- Trilha sonora:

Som de uma criança balbuciando palavras ininteligíveis.

Diálogo entre Antonius Block e Mia.

Antonius Block: “*Qual o nome dele?*”

Raccord para o próximo plano mantendo o balbuciar da criança.

Plano 4. 2”

- Trilha da imagem:

Plano médio em ângulo normal em Mia e Michael de frente;

Mia sentada com Michael de pé nas suas pernas fala com Antonius Block.

- Trilha sonora:

Som de uma criança balbuciando palavras ininteligíveis.

Diálogo entre Mia e Antonius Block.

Mia: “*Michael*”

Raccord para o próximo plano mantendo o balbuciar da criança.

.Plano 5. 2”

⁸⁰ Plano americano corresponde ao enquadramento da figura humana dos joelhos para cima. GERBASE, Carlos.

- Trilha da imagem:

Plano americano em ângulo normal em Antonius Block de frente;

O cavaleiro sentado fala com Mia.

- Trilha sonora:

Som de uma criança balbuciando palavras ininteligíveis.

Diálogo entre Antonius Block e Mia.

Antonius Block: "*Quantos anos ele tem?*"

Raccord para o próximo plano mantendo o balbuciar da criança.

Plano 6. 2"

- Trilha da imagem:

Plano médio em ângulo normal em Mia e Michael de frente;

Mia sentada com Michael de pé nas suas pernas fala com Antonius Block.

- Trilha sonora:

Som de uma criança balbuciando palavras ininteligíveis.

Diálogo entre Mia e Antonius Block.

Mia: "*Mais de um ano*"

Raccord para o próximo plano mantendo o balbuciar da criança.

.Plano 7. 2"

- Trilha da imagem:

Plano médio em ângulo normal em Antonius Block de frente;

O cavaleiro sentado joga sua capa para trás, se levanta e fala com Mia.

- Trilha sonora:

Som de uma criança balbuciando palavras ininteligíveis.

Diálogo entre Antonius Block e Mia.

Antonius Block: *“Grande para a idade dele”*

Raccord para o próximo plano mantendo o balbuciar da criança.

Plano 8. 1”

- Trilha da imagem:

Plano médio em ângulo normal em Mia de frente e Michael de nuca;

Mia sentada com Michael debruçado sob seu peito, fala com Antonius Block.

- Trilha sonora:

Som de uma criança balbuciando palavras ininteligíveis.

Diálogo entre Mia e Antonius Block.

Mia: *“Voce acha?”*

Raccord para o próximo plano mantendo o balbuciar da criança.

.Plano 9. 4”

- Trilha da imagem:

Plano americano em ângulo normal em Antonius Block de frente;

O cavaleiro caminha sorrindo em direção a câmera em *zoom*, à direita desaparecendo.

- Trilha sonora:

Som de uma criança balbuciando palavras ininteligíveis.

Raccord para o próximo plano mantendo o balbuciar da criança.

Plano 10. 35”

- Trilha da imagem:

Plano americano em contra-*plongée* em Antonius Block e Mia de perfil ;

O cavaleiro, à direita, está à frente de Mia, à esquerda. Mia veste um vestido longo e Antonius Block sua veste de cavaleiro. Ao fundo a carroça estacionada e um cavalo caminha ao redor de um arbusto. Os dois conversam e se riem. Antonius Block cruza os braços. Mia se curva em relação ao cavaleiro e se senta em um caixote coberto por um pano de cor clara. O cavaleiro a acompanha e se senta ao solo, ao lado de Mia.

- Trilha sonora:

Som de uma criança balbuciando palavras ininteligíveis.

Dialogo entre Antonius Block e Mia.

Antonius Block: *“Vi sua performance hoje.”*

Mia: *“Foi ruim?”*

Antonius Block: *“Você é mais bonita sem maquiagem...”*

Antonius Block: *“E esse vestido cai melhor em você”*

Mia: *“Skat nos abandonou.”*

Antonius Block: *“Seu marido.”*

Mia: *“Não. Jof é meu marido. Então agora só tem nós dois. E teremos que fazer malabarismos.”*

Antonius Block: *“Você faz malabarismos também?”*

Mia: *“Pode apostar. Jof é um ótimo malabarista.”*

Raccord para o próximo plano com o diálogo entre Antonius Block e Mia.

Plano 11. 41”

- Trilha da imagem:

Meio primeiro plano em ângulo normal de perfil para Antonius Block e Plano americano em ângulo normal de perfil para Mia ;

O cavaleiro, à direita, sentado no solo e Mia, à esquerda sentada em um caixote ocupa uma posição mais acima. Os dois conversam sem se encararem. Olham para o chão. Ao fundo o cavalo caminha ao redor do arbusto.

- Trilha sonora:

Dialogo entre Antonius Block e Mia.

Antonius Block: *“Michael vai ser uma acrobata?”*

Mia: *“Jof quer que ele seja”*

Antonius Block: *“Mas você não?”*

Mia: *“Talvez ele seja um cavaleiro.”*

Antonius Block: *“Mas isso não é muito divertido também.”*

Mia: *“Não. Você não me parece feliz”*

Antonius Block: *“Não.”*

Mia: *“Está cansado.”*

Antonius Block: *“Sim.”*

Mia: *“Por quê?”*

Antonius Block: *“Estou em uma companhia chata.”*

Mia: *“Você quer dizer seu escudeiro?”*

Antonius Block: *“Não, não ele.”*

Mia: *“Quem então?”*

Antonius Block: *“Eu mesmo.”*

Mia: “*Oh, eu vejo.*”

Antonius Block: “*Você realmente?*”

Mia: “*Sim, até bastante bem. Por que as pessoas sempre se atormentam?*”

Plano 12. 1”

- Trilha da imagem:

Plano médio em *contra-plongée* em Jof de frente;

Jof está agarrado à carroça. Traz um semblante de dor. Ao fundo o cavalo está de pé, em meio aos arbustos. Jof chama por Mia.

- Trilha sonora:

Monólogo de Jof

Jof: “*Mia...*”

Raccord para o próximo plano com o chamado.

Plano 13. 4”

- Trilha da imagem:

Meio plano, *plongée* em Antonius Block e Mia à 3/4.

Mia à direita e Antonius Block à esquerda convergem olhar para a voz que chama por Mia. Ao fundo, um gramado, arbustos e o mar. Mia se levanta, segura o vestido e caminha em *zoom* à direita em direção à câmera

- Trilha sonora:

Monólogo de Mia

Mia: “ Jof, Jof. O que é isso? Onde você esteve?”

Plano 14. 25”

- Trilha da imagem:

Plano americano, *contra-plongée* em Mia de nuca;

Mia segurando o vestido caminha apressadamente em direção a Jof que se esconde atrás da carroça. Mia puxa Jof pela roupa e o faz sentar-se no solo. Jof põe as mão no rosto. Mia se vira para tomar um pano e uma cumbuca de água para limpar os ferimentos no rosto de Jof. Mia limpa os ferimentos de Jof e os dois conversam. Jof toma de um alforje uma pulseira e presenteia Mia que fica feliz. Os dois se abraçam e Jof deita nas pernas de Mia. No fundo a lona da carroça tremula no vento enquanto o cavalo fica parado em frente aos arbustos. Jof se levanta e caminha em zoom à direita em direção à câmera de braços abertos.

- Trilha sonora:

Diálogo de Mia e Jof. Criança balbucia palavras ininteligíveis off⁸¹.

Mia: “*Jof, sente aqui. Onde você esteve? Deixe-me ver você.*”

Jof: “*Oh, oh, oh*”

Mia: “*Você tem bebido na taverna.*”

Jof: “*Ai, ai, ai, nem um gole!*”

Mia: “*Você se sentou vangloriando-se de seus anjos.*”

Jof: “*Nunca disse uma palavra sobre anjos.*”

Mia: “*Então você estava se fazendo de bobo de novo. Deixou as pessoas nervosas.*”

Jof: “*Olha o que eu te trouxe.*”

Mia: “*Oh, você não devia*”

Jof: “*Eu fiz, de qualquer jeito.*”

⁸¹ Enquadramento *off* corresponde “àquilo que não está sendo mostrado pela câmera, mas que pode ser imaginado pelo espectador ou registrado pelo som.” GERBASE, Carlos. 2012.

Mia: “Jof”

Jof: “*Oh, como eles me machucaram.*”

Mia: “*Por que não bateu de volta?*”

Jof: “*Eu fiquei nervoso... Mas não cheguei a isso. Estava tão nervoso, eu rugi como um leão*”

Mia: “*Eles ficaram assustados?*”

Jof: “*Não, eles apenas riram.*”

Raccord de Jof caminhando de braços abertos se agachando com voz *off* de um balbuciar de criança.

Plano.15. 11”

- Trilha da imagem:

Plano médio, *contra-plongée* em Jof, Mia e Michael à 3/4.

Jof se aproxima de Michael que está no solo sob uma peça de tecido estendida. O toma pelo tórax e o levanta fazendo estripulias. Michael ri. Jof se deita e mantém Michael no ar, o menino continua a rir. Se aproxima Mia, gatinhando roçando seu nariz no de Michael e gesto de ternura. Ao fundo o prado se eleva em um relevo acidentado, no horizonte arbustos compõem o cenário.

- Trilha sonora:

Diálogo entre Jof e Mia, com a participação não vocabular de Michael.

Jof: “ Michael, Mica, Mica, Michael...Dubi dubi dubi du.”

Mia: “Ele não cheira bem?”

Jof: “E ele é tão grande. Não é?...Ele tem mesmo um corpo de acrobata.”

Plano.16. 2”

- Trilha da imagem:

Meio primeiro plano, *plongée* em Antonius Block, frontal.

Foco em Antonius Block que observa em silêncio com um semblante de alegria e contentamento Jof, Mia e Michael em seu momento de ternura familiar. Ao fundo o prado se decliva até onde os arbustos tomam conta do horizonte. Mais ao fundo o mar e o céu.

- Trilha sonora:

Risadas de Michael.

Raccord das risadas de Michael em voz *off*.

Plano.17. 11”

- Trilha da imagem:

Plano americano, ângulo normal em Jof, Mia, Michael e Antonius Block, de perfil em Jof e Antonius Block e 3/4 em Mia e Michael.

Antonius Block se aproxima da família. Mia apresenta Jof ao cavaleiro. Jof com Michael no colo reverencia Antonius Block. Os três adultos conversam. Mia toma Michael ao colo e se afasta em direção a carroça. O vento faz tremular a lona da carroça e os cabelos das pessoas. Ao fundo o prado se eleva em um relevo acidentado, no horizonte arbustos compõem o cenário junto com o cavalo que pasta calmamente.

- Trilha sonora:

Diálogo entre Jof, Mia e Antonius Block.

Mia. “Esse é meu marido, Jof.”

Jof: “Boa noite.”

Antonius Block: “Boa noite...Eu estava dizendo que ótimo filhos vocês têm.”

Jof: “Sim, a.”ele é bom...Não temos nada a oferecer a nosso convidado?”

Antonius Block: “Obrigado, nada para mim.”

Mia: “Que tal amoras leite fresco?”

Jof: “Ficaremos honrados se você aceitar nossa humilde refeição.”

Mia:” Sentem-se que eu irei buscar.”

Raccord para Jof e Antonius Block se abaixando para sentar ao solo.

Plano.18. 24”

- Trilha da imagem:

Meio primeiro plano, ângulo normal em Jof e Antonius Block, de perfil.

Antonius Block e Jof sentados no solo conversam frente-a-frente. O vento faz tremular os arbustos e os cabelos dos dois. Ao fundo o prado se decliva em um relevo acidentado, no horizonte arbustos encerram o prado com o mar e o céu no horizonte.

- Trilha sonora:

Diálogo entre Jof e Antonius Block.

Antonius Block: “Para onde está indo agora?”

Jof: “Para Elsinore”

Antonius Block: “Te recomendo não ir por esse caminho.”

Jof: “Por quê?”

Antonius Block: “A praga está pior no sul...Milhares estão morrendo.”

Jof: “Ai ai ai, nunca chove, mas pinga!”

Antonius Block: “Venha comigo pela floresta...Estará seguro no meu castelo.”

Plano.19. 8”

- Trilha da imagem:

Plano médio, *contra-plongée* em Mia, frontal.

Mia sai de trás da carroça e caminha em direção a câmera com duas tigelas às mãos. O vento faz tremular a lona da carroça e os cabelos de Mia. Ao fundo o prado se acliva para no horizonte haver arbustos e um cavalo que pasta calmamente. A câmera fecha em *zoom* em Mia que entrega a tigela com leite para alguém *off*, se *ajoelha* e segura com as duas mãos a base da tigela de amoras. A câmera fecha em *zoom* na tigela de amoras segura por Mia em forma de oferecimento.

- Trilha sonora:

Monólogo de Mia.

Mia: “As amoras são da colina...Nunca vi tão grandes...Sinta o cheiro delas.”

Plano.20. 33”

- Trilha da imagem:

Plano médio, ângulo normal, frontal em Mia e de perfil em Jof e Antonius Block.

Mia sentada sob uma peça de tecido tem em suas mãos uma tigela de amoras. A direita de Mia está Jof que, de joelhos sob a peça de tecido segura uma tigela de leite. Do lado esquerdo de Mia está Antonius Block para quem é entregue a tigela de amoras. Os três personagens dialogam e trocam as tigelas, comendo e bebendo em comunhão. Ao fundo a carroça que a seu lado direito tem em uma estaca cravada ao chão uma máscara de um crânio humano. O vento tremula a lona da carroça, os cabelos de Jof, Mia e Antonius Block e faz balançar a máscara de um lado para o outro.

- Trilha sonora:

Diálogo entre Mia, Jof e Antonius Block.

Jof: “Bom apetite, senhor!”

Antonius Block: “Meus agradecimentos.”

Jof: “Devo pensar na sua proposta.”

Mia: “ Seria bom ter companhia...A floresta é cheia de espíritos malignos e ladrões.”

Jof:” Sim, mas devo pensar nela...Sou o responsável pelo grupo agora...Até porque sou o diretor agora.”

Mia: “Até porque sou o diretor agora” [tom jocoso]

Raccord com risadas para o próximo plano.

Plano. 21. 3”

- Trilha da imagem:

Plano de conjunto⁸², ângulo normal, frontal em Jöns e na mulher que nada diz.

Jöns amarra o cavalo nos arbustos. A mulher que nada diz desmonta do cavalo. Os dois personagens caminham em direção da câmera. Ao fundo o prado se decliva com mais arbustos ao redor dos personagens. Mais ao fundo o mar e o céu com nuvens.

- Trilha sonora:

Risadas *off* de Mia, Jof e Antonius Block.

Raccord com risadas de Mia, Jof e Antonius Block para o próximo plano.

Plano. 22. 4”

- Trilha da imagem:

Primeiro plano, ângulo normal, frontal em Jof e Mia.

⁸² Plano de conjunto significa que “com um ângulo visual aberto, a câmera revela uma parte significativa do cenário à sua frente. A figura humana ocupa um espaço relativamente maior na tela. É possível reconhecer os rostos das pessoas mais próximas à câmera.” GERBASE, Carlos.

Jof e Mia olham para o lado direito e falam com Jöns e a mulher que nada diz. Mia segura uma tigela de amoras e as oferece aos chegantes. Jof saúda Jöns. O vento balança os cabelos de Mia e de Jof. Ao fundo o prado se acliva e no horizonte arbustos.

- Trilha sonora:

Diálogo de Mia e Jof.

Mia: "Gostaria de algumas amoras?"

Jof: "Esse homem salvou minha vida...Sente-se."

Raccord com o convite de Jof para Jöns sentar-se junto a eles.

Plano 23. 12"

- Trilha da imagem:

Plano médio, *contra-plongée*, perfil em Jöns, a mulher que nada diz, Mia, Jof e Antonius Block.

Jöns caminha da esquerda para a direita em direção a Mia, Jof e Antonius Block, os encontra e se agacha ao lado esquerdo de Jof que tem Mia a sua direita e ainda Antonius Block. A mulher que nada diz chega e se senta mais atrás entre Jöns e Jof. Jof se vira e oferece à mulher que nada diz uma tigela com leite. Jöns se serve de amoras na tigela que está ao chão. Ao fundo a carroça, a estaca cravada ao solo com uma máscara de crânio humano e o prado que se acliva. Mais ao fundo, no horizonte, um muro de pedras empilhadas a frente de uma mata.

- Trilha sonora:

Falas de Jöns de Mia e de Antonius Block em um diálogo.

Jöns: "O escudeiro do cavaleiro está honrado."

Mia: "Oh, que ótimo."

Antonius Block: "Por pouco tempo."

Mia: “Não, sempre”

Raccord com Mia se deitando no chão de costas.

Plano 24. 13”

- Trilha da imagem:

Primeiro plano, ângulo normal, frontal em Mia.

Mia está deitada na grama. Sorri e fala.

- Trilha sonora:

Monólogo de Mia.

Mia: “Um dia é como outro...Isso não é estranho, não é?...Verão é melhor que inverno porquê você não está com frio...Mas a primavera é a melhor de todas”

Plano 25. 24”

- Trilha da imagem:

Plano médio, *contra-plongée*, perfil em Jöns, a mulher que nada diz, Mia, Jof e Antonius Block.

Da esquerda para a direita estão sentados ao solo comendo e bebendo, Jöns, a mulher que nada diz, Jof, Mia e Antonius Block. Jof fala que compôs uma música se levanta para pegar um alaúde⁸³. Mia senta e tenta impedi-lo mas não tem sucesso. Jof toma o instrumento na carroça que está às suas costas e retorna para junto dos demais. Jof se senta e começa a tocar o alaúde. Ao fundo a carroça, a estaca cravada ao solo com uma máscara de crânio humano e o prado que se acliva. Mais ao fundo, no horizonte, um muro de pedras empilhadas a frente de uma mata.

- Trilha sonora:

⁸³ Instrumento musical de cordas dedilhadas, de origem árabe, muito usado na Europa da Idade Média. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=alaude>. Acesso em 03 jan 2024.

Falas de Jof, de Mia e de Jöns em um diálogo.

Jof: “Eu escrevi uma música sobre a primavera...Gostariam de ouvi-la?”

Mia: “Nossos convidados podem não gostar de suas músicas.”

Jöns: “Oh sim, eu componho músicas.”

Jof: “Verá.”[fala para Mia]

Jöns: “Tem uma de um peixe enorme que você ainda não ouviu...E você não vai ouvi-la também...Algumas pessoas não apreciam arte, então não os incomodarei.”[fala para o cavaleiro]

Raccord com Jof se preparando para tocar o alaúde.

Plano 26. 3”

- Trilha da imagem:

Meio primeiro plano, ângulo normal, frontal em Jof.

Jof sentado dedilha as cordas do alaúde e gutura uma melodia calma. Ao fundo a carroça que a seu lado direito tem em uma estaca cravada ao chão uma máscara de um crânio humano. O vento tremula a lona da carroça, os cabelos de Jof.

- Trilha sonora:

Raccord da música de Jof.

Plano 27. 60”

- Trilha da imagem:

Meio primeiro plano, ângulo normal, 3/4 em Mia e Antonius Block e plano americano, *contra-plongée*, frontal em Jof.

Mia e Antonius Block sentados dialogam. Atrás, em um patamar mais alto, Jof dedilha o alaúde e gutura uma melodia calma. Mia oferece uma tigela de amoras

ao cavaleiro. Antonius Block come vagorosamente uma amora. Ao fundo a carroça e a máscara de crânio humano. O vento tremula a lona da carroça.

- Trilha sonora:

Música de Jof e diálogo de Mia e Antonius Block.

Antonius Block: “Nós nos preocupamos tanto.”

Mia: “É melhor ser dois. Você não tem ninguém?”

Antonius Block: “Eu já tive.”

Mia: “E agora?”

Antonius Block: “Eu não sei.”

Mia: “Tão solene. Era sua amada?”

Antonius Block: “Tínhamos acabado de casar. Jogávamos e ríamos...Escrevi músicas para seus olhos...Nós caçamos, dançamos, a casa era cheia de vida.”

Mia: “Você quer algumas amoras?”

Antonius Block: “Acreditar é sofrer!... É como amar alguém na escuridão que nunca responde...Como isso é irreal na sua vida...Não significa nada para mim agora.”

Mia: “Você não está mais tão solene.”

Raccord da música de Jof.

Plano 28. 3”

- Trilha da imagem:

Meio primeiro plano, ângulo normal, frontal em Jof.

Jof sentado dedilha as cordas do alaúde e gutura uma melodia calma. Ao fundo a carroça que a seu lado direito tem em uma estaca cravada ao chão uma

máscara de um crânio humano. O vento tremula a lona da carroça e os cabelos de Jof.

- Trilha sonora:

Raccord da música de Jof.

Figura 4. Cena da ceia no campo. Antonius Block, Mia e Jof.



Fonte:

<https://www.adorocinema.com/personalidades/personalidade-361/fotos/detalhe/?cme diafile=18819110>

Plano 29. 22"

- Trilha da imagem:

Meio primeiro plano, ângulo normal, 3/4 em Mia e perfil em Antonius Block; plano americano, *contra-plongée*, frontal em Jof. Plano americano, ângulo normal, 3/4 em Jöns e na mulher que nada diz.

Mia e Antonius Block sentados dialogam. Atrás, em um patamar mais alto, Jof dedilha o alaúde e gutura uma melodia calma. Mia oferece uma tigela de amoras ao cavaleiro. Antonius Block alcança a tigela de amoras e a câmera abre em *zoom*

para ampliar o enquadramento para que apareçam Jöns e a mulher que nada diz. Jöns toma a tigela de amoras e repassa para Mia que, ato contínuo, alcança para a mulher que nada diz. Ao fundo a carroça e a máscara de crânio humano. Mais ao fundo o prado se acliva em relevo acidentado, arbustos e um cavalo pastando. No horizonte o céu. O vento tremula a lona da carroça e os cabelos dos personagens.

- Trilha sonora:

Música de Jof e fala de Antonius Block.

Antonius Block: “Eu irei lembrar dessa hora de paz...as amoras, a cumbuca de leite...Seus rostos na sombra...Michael dormindo, Jof com seu instrumento...Eu irei lembrar de nossas palavras.”

Raccord da música de Jof.

Plano 30. 21”

- Trilha da imagem:

Primeiro plano, ângulo normal, frontal em Antonius Block.

Antonius Block com uma tigela de leite nas mãos mira seu olhar para o líquido e em atitude de contentamento bebe-o. Vira para o lado direito de alcança a tigela para alguém *off*. Ao fundo o prado se acliva em relevo acidentado, arbustos e o céu no horizonte.

- Trilha sonora:

Música de Jof e fala de Antonius Block.

Antonius Block: “Eu irei carregar essa memória entre minhas mãos...com o mesmo cuidado que uma cumbuca de leite fresco...E isso será um sinal...e um grande contentamento.”

Raccord da música de Jof e Antonius Block alcançando a tigela para uma pessoa *off*.

Figura 5. Cena da ceia no campo. Antonius Block observa a cumbuca com leite.



Fonte:

<https://encrypted-tbn0.gstatic.com/images?q=tbn:ANd9GcQ3YzZ14e2lsQleLBXmPhqkDQE9Ib8TKIRumw&usqp=CAU>

Plano 31. 22”

- Trilha da imagem:

Plano americano, ângulo normal, frontal em Jöns, na mulher que nada diz, em Jof, em Mia e em Antonius Block.

Antonius Block com uma tigela de leite nas mãos alcança- a para Mia, que a segura e coloca no chão. Antonius Block olha para todos e se levanta. Jöns olha para a direita com um olhar profundo, sem prestar atenção na ação de Antonius Block e Mia. Jof toca concentrado o alaúde. A mulher que nada diz observa Mia. Ao fundo o prado se acliva em relevo acidentado, a carroça, arbustos, um cavalo e o céu no horizonte. A máscara está voltada para o lado de Antonius Block como se o observasse. O vento tremula a lona da carroça.

- Trilha sonora:

Música de Jof e fala de Antonius Block.

Raccord de Antonius Block se levantando.

Plano 32. 7”

- Trilha da imagem:

Plano geral⁸⁴, *contra-plongée*, frontal em Antonius Block.

Antonius Block caminha pela frente dos demais personagens descendo o prado da direita para a esquerda até desaparecer do enquadramento da câmera. Ao fundo os demais personagens continuam sentados. A carroça, o prado em aclave acidentado, arbustos mais acima e o cavalo. A máscara de crânio humano está voltada para o lado de Jof como se o observasse. O vento tremula a lona da carroça.

- Trilha sonora:

Música de Jof.

Plano 33. 5”

- Trilha da imagem:

Meio primeiro plano, ângulo normal, frontal em Jof.

Jof sentado dedilha as cordas do alaúde e gutura uma melodia calma. Ao fundo a carroça e a máscara de um crânio humano está voltada para seu lado como se o observasse. O vento tremula a lona da carroça e os cabelos de Jof.

- Trilha sonora:

Música de Jof e cantar de um pássaro.

Raccord da música de Jof.

Plano 34. 8”

⁸⁴ Plano geral significa que “com o ângulo bem aberto, a câmera revela o cenário à sua frente. A figura humana ocupa um espaço muito reduzido na tela.” GERBASE, Carlos. 2012.

- Trilha da imagem:

Meio primeiro plano, ângulo normal, 3/4 em Antonius Block.

Antonius Block vira o rosto mirando da esquerda para a direita como se procurasse algo. A câmera fecha em zoom em seu rosto desaparecendo no lado direito.

- Trilha sonora:

Música de Jof e cantar de um pássaro.

Encerrada a fase descritiva da cena da ceia no campo onde os trinta e quatro planos foram descritos com seus detalhes técnicos passaremos por oportuno, à fase analítica da cena em comento.

A cena da ceia no campo traz em seus enquadramentos relações histórico-sociais e simbólicas que merecem aprofundamento analítico. O encontro de Antonius Block com Mia e Michael e mais tarde com a chegada de Jof, Jöns e a mulher que nada diz em um campo aberto, espaço que não os citadinos como nas demais cenas do filme empresta um ar de tranquilidade e paz até então não observados na trama. O primeiro diálogo da cena entre Antonius Block e Mia onde os personagens falam sobre Michael, foge à tônica ácida das demais falas do filme, onde hipóteses filosófico-teológicas são expostas e criticadas.

Não obstante ao ar de tranquilidade da cena, Bergman não se furta de tecer uma crítica ao problema⁸⁵ que a Europa vivia no momento da produção do filme. Quando Antonius Block questiona Jof sobre para onde estaria indo em companhia de sua família e este responde que iriam para Elsinore, o cavaleiro admoesta o acrobata referindo que, a “praga está pior no sul”. A fala de Antonius Block serve como aviso tanto para o tempo da trama como para o da produção do filme. Elsinore é uma cidade portuária Dinamarquesa que defronta-se com a cidade sueca de Elsingborg, tendo como divisa o estreito de Öresund. Elsinore todavia está para

⁸⁵ Em 1957, ano do lançamento d’*O sétimo selo*, a Europa vivia em seu território a tensão da iminência de uma guerra de aniquilação nuclear patrocinada pelos dois blocos políticos/ideológicos hegemônicos capitaneados de um lado pelos Estados Unidos da América com sua aliança militar [Organização do Tratado do Atlântico Norte - OTAN] e, de outro, pela União Soviética [Pacto de Varsóvia].

além da Suécia, em terras europeias do outro lado do mar Báltico, ao sul. No sul, a praga estava pior uma vez que, no medievo, a Peste Negra dizimou mais pessoas nas grandes cidades européias devido às condições de higiene ali praticadas. Ainda, em paralelo, na década de 1950, a Europa continental repartida entre os blocos políticos/ideológicos capitalista e comunista estava às vésperas de uma guerra de aniquilação nuclear, havendo milhares de ogivas nucleares apontadas reciprocamente. Bergman, que testemunhou os horrores da Segunda Guerra Mundial mesmo que desde a Suécia⁸⁶, percebia no escalar das tensões entre os blocos comparando as epidemias de Peste Negra ao momento que se desenrolava. Não ir para o sul, por conseguinte, era uma decisão a favor da vida, nos dois momentos.

Afora essa situação de tensão, os demais planos da cena da ceia no campo se desenvolvem em momentos de paz, onde o cavaleiro refere estar feliz e em contemplação prometendo levar consigo, em sua memória, aqueles ternos instantes tidos em companhia dos demais naquele lugar. Logo no começo da cena, nos primeiros planos Mia questiona Antonius Block sobre ele estar cansado. O cavaleiro responde estar com uma companhia chata. Essa companhia Antonius Block diz ser ele mesmo. Mia responde, perceber, inclusive, “muito bem”. Percebe-se nesse diálogo a introdução de um questionamento acerca da problemática principal da trama, a não manifestação de Deus no ordinário.

Em um quadro posterior, Mia, Jof e Antonius Block compartilham uma tigela de amoras e outra de leite. Os três ceiam em companhia de Jöns e da mulher que nada diz. Falam sobre a arte e Jof entona em seu alaúde uma melodia. O Cavaleiro fala sobre sua amada e que “acreditar é sofrer, como amar alguém na solidão, que nunca responde.” Nesse momento, embora o cavaleiro fale de sua amada, o direcionamento do questionamento é para senão outro alguém, Deus. Aquele que segundo o cavaleiro, nunca responde. A amargura pelo não entendimento da causa da não manifestação de Deus [no horizonte de aparecimento das coisas] é palpável na fala de Antonius Block [Bergman].

⁸⁶ A Suécia manteve o *status* de neutralidade na Segunda Guerra Mundial, sendo um dos poucos países da Europa que não teve seu território ocupado por outro Estado beligerante.

Entretanto, a cena em comento se apresenta como uma sequência de quadros onde o cavaleiro vai deixando de lado suas preocupações e questionamentos para perceber na simplicidade da cotidianidade da vida da família de artistas que suas preocupações e questionamentos são irrealis [na vida da família de artistas] e que momentos de simplicidade como cear entre amigos é um momento de aproximação com o Deus. Antonius Block em um momento, toma a tigela de leite em suas duas mãos, a fita com olhos de ternura e diz: “será esse um sinal? E um grande contentamento.” Nesse momento Bergman que até este momento questiona a não manifestação de Deus no mundo e até mesmo a sua existência em determinados momentos do filme, dá sinais que esse Deus tanto buscado pelo cavaleiro pode estar próximo.

2.5. Uma hermenêutica da verdade do mundo n’*O sétimo selo* (cenas da igreja e da ceia no campo).

Antes de impender uma hermenêutica da verdade do mundo nas cenas da igreja e da ceia no campo se mostra importante analisar, ainda que de modo ligeiro, algumas peculiaridades histórico-teológicas onde *O sétimo selo* está imbricado para, então, nos debruçarmos em uma empreitada interpretativa da verdade do mundo nas cenas referidas.

Ingmar Bergman não foi um teólogo tampouco um exegeta bíblico, sequer frequentava alguma denominação religiosa, entrementes possuía conhecimento de temas teológicos centrais do cristianismo, os quais trabalhou em seus filmes, notadamente acerca da (não) manifestação de Deus. O filme *O sétimo selo* aborda essa problemática, contrastando-a com os escritos do livro do Apocalipse de João.

O livro do Apocalipse de João está organizado em três partes distintas. A primeira, compreendendo os capítulos 1 a 3, consiste em advertências às igrejas da Ásia sobre a onipotência, onipresença e onisciência de Deus.⁸⁷ A segunda parte, abrangendo os capítulos 4 a 20, descreve a entrega pelo Pai ao Filho, de um livro de segredos selado por sete selos⁸⁸. Por fim, a terceira parte, nos capítulos 21 e 22,

⁸⁷ Ap. 1:8. “Eu sou o Alfa e o Ômega, diz o Senhor Deus, aquele que é, que era e há de vir, o Todo-Poderoso”. A BÍBLIA SAGRADA, 2009.

⁸⁸ Ap. 5:1. Vi, na mão direita daquele que estava sentado no trono, um livro escrito por dentro e por fora, de todo selado com sete selos. A BÍBLIA SAGRADA, 2009.

apresenta a descrição da cidade santa, a nova Jerusalém⁸⁹. Em resumo, o livro do Apocalipse encerra a ascese cristã, que, por meio da peregrinação, busca a redenção e o encontro com Deus⁹⁰. Essa jornada é retratada no filme pelo cavaleiro Antonius Block, acompanhado de seu escudeiro, que lembra muito o personagem *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes. Assim como *Don Quijote*, o cavaleiro peregrina até a Terra Santa⁹¹ em busca da certeza da existência de Deus por meio de uma manifestação da divindade no mundo.

O paralelo do cavaleiro Antonius Block com *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* é perspicaz uma vez que informa ao mesmo tempo dois temas. Em primeiro lugar, Bergman aproveita o sucesso e o conhecimento público sobre a obra de Miguel de Cervantes para introduzir Antonius Block de forma que não seja necessário fornecer muitas explicações sobre o propósito do personagem. Uma vez que as novelas de cavalaria medievais, popularizadas por Cervantes em *Don Quijote*, apresentam um cavaleiro impulsionado por ideais de bondade e gentileza, seguido por um escudeiro prático e rústico. Antonius Block compartilha desse idealismo, vivendo em um mundo próprio em busca de respostas de um Deus até então silencioso. Este mundo, no entanto, é caracterizado pela fé, em contraste com seu escudeiro, Jöns, um homem racional, descrente e quase niilista, que enxerga o mundo a partir desses predicados, sem maiores preocupações metafísicas.

Isso fica evidente na cena da igreja quando Antonius Block, em confissão, refere:

Por que não posso matar Deus dentro de mim? Por que ele vive dessa maneira dolorosa e humilhante, embora eu o amaldiçoe e queira arrancá-lo do meu coração?

Por que, apesar de tudo, é Ele uma realidade desconcertante que eu não posso me livrar? (...) Eu quero conhecimento, não fé, não suposições, mas conhecimento.

Eu quero que Deus estenda sua mão para mim, revele-se e fale comigo.⁹²

⁸⁹ Ap. 21:10. "E me transportou em espírito, até a uma grande e elevada montanha e me mostrou a santa cidade. Jerusalém, que descia do céu, da parte de Deus". A BÍBLIA SAGRADA, 2009.

⁹⁰ MONGELLI, 2009, p. 97.

⁹¹ Don Quijote de la Mancha não peregrinou até a Terra Santa, aqui entendida como Jerusalém, mas traçou peregrinação em busca de uma Terra Santa.

⁹² MALMSTRON, Lars; KUSCNER, David. **Four screensplay of Ingmar Bergman**: Smiles of the summer nigh/The seven seal/Wild strawberries/The magician. New York: Simon and Shuster. 1960. p. 112. (Tradução nossa).

Enquanto conversa com o pintor, após criar uma pintura em uma placa de madeira, claramente referindo-se à obra original de *O sétimo selo*, intitulada *Wood Painting*, Jöns pronuncia a si mesmo:

Este é o escudeiro Jöns. Ele sorri para a Morte, zomba de Deus, ri de si mesmo e olha maliciosamente para as meninas. Seu mundo é o mundo-de-Jöns, crível apenas para ele mesmo, ridículo para todos, incluindo ele mesmo, sem sentido para o céu e sem interesse para o inferno.⁹³

Por um lado, é evidente que, semelhante ao cavaleiro de Cervantes, Antonius Block é o único personagem da trama que tem nome e sobrenome. Isso é referência a posição social que ocupa, sendo nobre, carregava um sobrenome em contraste com o restante dos personagens que, quando muito, tinham alguma forma de identificação para se diferenciarem entre os servos da gleba que eram.

Quanto aos nomes dos protagonistas do filme pode se inferir que Bergman os batiza com nomes que fazem alusão ao mundo cristão, restando por seu turno os coadjuvantes com nomes de origem local, a fim de melhor localizar o enredo. A família de atores, Jof, Mia e Michael correspondem a José, Maria e Miguel. Maria a mãe de Jesus Cristo, José o padrasto atencioso e Miguel o anjo anunciador da Boa Nova. O escudeiro Jöns faz alusão à João, aquele do evangelho que subsidia o fundo teológico da trama. Assim como Antonius, em alusão à Santo Antônio Abade figura usada pela Igreja Católica a fim de inspirar as cruzadas emprestando a tal santo a ideia de homem virtuoso que se despiu de sua rica herança em nome dos pobres se retirando para o deserto onde resistiu mesmo sendo tentado por Satanás.

Bergman busca na segunda parte do Apocalipse de João, na alegoria do livro selado pelos sete selos, demonstrar os tormentos experimentados pela humanidade e muitos presenciados pelo cavaleiro em sua cruzada [peregrinação] de dez anos⁹⁴. Cada selo corresponde a um tormento que é revelado por uma trombeta. São sete selos abertos, sete tormentos anunciados por sete trombetas. Após o toque da primeira trombeta tocada pelo anjo houve uma saraivada de fogo misturada com sangue queimando-se um terço da terra, das árvores e de toda erva verde (Ap.

⁹³ MALMSTRON; KUSCNER, 1960, p. 114. (Tradução nossa).

⁹⁴ Aqui ainda é possível perceber um outro viés onde Bergman denuncia os acontecimentos catastróficos ocorridos no século XX até no momento da filmagem d'*O sétimo selo* (1957) e a iminência de uma destruição total do planeta por uma guerra nuclear. A possibilidade de uma guerra de destruição no ano de 1957 devido ao escalar das tensões entre os blocos antagônicos era muito plausível.

8:7). A trombeta tocada pelo segundo anjo fez jogar uma montanha ardendo em chamas ao mar, cuja terça parte se tornou sangue morrendo a terça parte da criação que tinha vida no mar acabando-se também a terça parte das embarcações (Ap. 8:8-9). A terceira trombeta anuncia a caída da estrela Absinto como uma tocha, tornando uma terça parte das águas amargas (Ap. 8:10-11). O toque da quarta trombeta pelo anjo atingiu uma terça parte do sol, da lua e das estrelas que perderam o brilho (Ap. 8:12-13). Quando o anjo tocou a quinta trombeta fez soltar do poço do Absinto gafanhotos que com o poder dos escorpiões foi-lhes dado ordem para causarem dano aos homens que não tivessem o selo de Deus à testa (Ap. 9:1-12). O toque da sexta trombeta libertou uma cavalaria na qual os cavalos e seus cavaleiros tinham couraças cor de fogo, de jacinto e de enxofre, sendo por eles mortos uma terça parte dos homens (Ap. 9:13-21)

O toque da sétima trombeta contudo é precedida por sete trovões e o anjo ordena a João para ele guardar em segredo as coisas que os sete trovões falaram não às escrevendo, jurando o anjo que: Já não haverá demora, mas, nos dias da voz do sétimo anjo, quando ele estiver para tocar a sétima trombeta, cumprir-se-á, então, o mistério de Deus, segundo ele anunciou aos seus servos e profetas (Ap. 10:1-11). E quando foi tocada a sétima trombeta então abriu-se o santuário de Deus, que se acha no céu, sendo vista a arca da aliança.

Os flagelos correlatos aos anunciados pelo Apocalipse de João no toque das seis primeiras trombetas podem ser entendidas como calamidades naturais e também artificiais que o planeta vem sofrendo desde a muito e pelas quais a humanidade arca. Por exemplo, podemos comparar a miséria descrita na segunda trombeta com calamidades como a experiência nuclear vivenciada pelo Japão, onde duas bombas nucleares foram detonadas na atmosfera do país, fazendo uma correlação com a imagem da montanha de fogo lançada ao mar. A morte, a fome, a miséria, a doença, todas apresentadas solenemente pelo toque angelical das trombetas estão representadas no filme. O cavaleiro e seu escudeiro perpassam insistentemente por situações onde essas misérias se lhes apresentam.

A sétima trombeta, entretanto, anuncia não uma tragédia, mas sim a redenção, a imagem da Jerusalém celeste onde está a árvore da vida que mensalmente fornece o alimento às almas e que não pode ser serrada pela Morte.

Nesse sentido, é interessante perceber a simbologia encerrada no número sete. Sete são os selos do livro selado, sete são as trombetas, sete são os anjos, sete vezes a morte aparece no filme. Sete, contudo é o número do Gênesis e do Apocalipse, o Alfa e o Ômega, a criação em sete dias e a hecatombe anunciada por sete anjos que tocam sete trombetas. O círculo que Bergman utiliza para tudo começar na praia e também encerrar. O começo e o fim, bem aventurados aqueles que lavam suas vestes no sangue do Cordeiro, para que lhes assista o direito à árvore da vida e entrem na cidade pelas portas.⁹⁵ O filme trabalha a simbologia do círculo e do numeral sete a fim de demonstrar a possibilidade da manifestação de Deus, uma vez que o Gênesis e o Apocalipse assim informam: Deus em manifestação no mundo. Assim como para tecer uma crítica Àquele que não se manifesta para o cavaleiro porque não quer.

Há que se pensar, todavia, na aparição por sete vezes da Morte no filme. Deus não aparece, não estende a mão, não fala, não envia anjos, não há nada no mundo [filme] que se possa fazer paralelo com o Apocalipse de João a não ser os tormentos. Contudo a Morte é figura recorrente, aparece, conversa, joga xadrez, serra árvores, inclusive dança. Qual seria assim a diferença, em termos fenomenológicos, da aparição no mundo [filme] da Morte e de Deus?

A resposta é simples, a Morte representada pela figura fantasmagórica de capa negra e rosto alvo sem expressão é uma alegoria que Bergman possivelmente foi buscar nas reminiscências de sua memória das pinturas em igrejas⁹⁶ visitadas com seu pai. Afora a corporificação da Morte, o que se dá por uma licença poética, dado que a representação no filme se mostra necessária, a Morte nada tem de sobrenatural, é algo natural por excelência. Quem nasce, necessariamente, morre. E no mundo a Morte se apresenta cotidianamente, seja aqui ou acolá, tendo muito a fazer, por isso não pode sentar-se para jogar uma partida inteira de xadrez, como representado no filme. A Morte no mundo é algo fenomenologicamente natural que nos é dado a perceber. É uma verdade necessária.

⁹⁵ Ap. 22:13-14. A BÍBLIA SAGRADA, 2009.

⁹⁶ “Ele conta que, frequentemente, ia a igrejas com seu pai. Numa igreja em Uppland (Suécia), em algum lugar na nave central há uma obra de Albertus Pictor. A pintura retrata a morte: a morte jogando xadrez com um cavaleiro.” MUSSI, Luciana Helena, CÔRTE, Beltrina. A finitude como consciência da morte em O sétimo selo de Ingmar Berman. **Memorandum**, Belo Horizonte, 23, 210-227. Out. 2012. <https://periodicos.ufmg.br/index.php/memorandum/article/view/6563/4144/>. p. 212. Acesso em 23 nov 2023.

Analisadas as circunstâncias referidas passamos a nos deter em um exercício hermenêutico acerca da verdade do mundo nas cenas da igreja da igreja e na da ceia no campo propriamente ditas.

A busca do cavaleiro pela manifestação de Deus no mundo é uma constante no filme, embora em algumas cenas sejam mais contundentes que outras. A cena da igreja onde Antonius Block confessa-se à Morte imaginando ser um sacerdote é reveladora dessa busca.

Cavaleiro: Através da minha indiferença para com os meus semelhantes, isolei-me da companhia deles. Agora vivo num mundo de fantasmas. Estou preso em meus sonhos e fantasias.

Morte: E ainda assim você não quer morrer.

Cavaleiro: Sim, eu quero.

Morte: O que você está esperando?

Cavaleiro: Eu quero conhecimento.

Morte: Você quer garantias?

Cavaleiro: Chame como quiser. Será tão cruelmente inconcebível captar Deus com os sentidos? Por que ele deveria se esconder ele mesmo em uma névoa de promessas meio ditas e milagres invisíveis?

Cavaleiro: Como podemos ter fé naqueles que acreditam, quando não podemos ter fé em nós mesmos? O que vai acontecer com aqueles de nós que querem acreditar, mas não conseguem? E o que será daqueles que não querem nem são capazes de acreditar?

Cavaleiro: Por que não posso matar Deus dentro de mim? Por que ele vive dessa maneira dolorosa e humilhante, embora eu o amaldiçoe e queira arrancá-lo do meu coração? Por que, apesar de tudo, Ele é uma realidade desconcertante que eu não posso sacudir? Você me ouviu?

Morte: Sim, eu ouço você.

Cavaleiro: Eu quero conhecimento, não fé, não suposições, mas conhecimento. Eu quero que Deus estenda sua mão para mim, revele-se e fale comigo.

Morte: Mas ele permanece em silêncio.

Cavaleiro: Eu chamo por ele no escuro, mas ninguém parece estar lá.

Morte: Talvez ninguém esteja lá.

Cavaleiro: Então a vida é um horror escandaloso. Ninguém pode viver diante da morte, sabendo que tudo é nada.

Morte: A maioria das pessoas nunca reflete sobre a morte ou a futilidade da vida.

Cavaleiro: Mas um dia eles terão que ficar naquele último momento de vida e olhar para a escuridão.⁹⁷

⁹⁷ MALMSTRON; KUSCNER, 1960, p. 112. (Tradução nossa).

Percebe-se a dor que a não percepção da manifestação de Deus causa ao cavaleiro. Ele quer uma manifestação tangível de Deus, quer ter Deus diante de seus sentidos, mas como refere, O chama no escuro e parece ninguém estar lá. O cavaleiro tem fé na existência de Deus, mas Deus não se lhe apresenta, não se manifesta como diz o evangelho de João. E para complicar ainda mais o entendimento do cavaleiro, a Morte refere que talvez não haja ninguém lá mesmo, o que leva Antonius Block refletir sobre o niilismo de uma existência sem Deus.

Antonius Block tem fé na existência de Deus⁹⁸, e assim, busca perceber Deus e sua manifestação com seus sentidos, tenta entender como Deus poderia se manifestar a si. O cavaleiro busca uma fenomenologização de Deus para si⁹⁹, a fim de que tenha o conhecimento de Deus¹⁰⁰ e não somente a fé e as suposições. Antonius Block busca perceber no mundo, no horizonte seu de aparecimento das coisas a manifestação de Deus. Confessa essa busca, a qual não vem colhendo êxito. Mesmo acreditando na existência de Deus e inclusive na sua impossibilidade de se desfazer dessa crença e ainda, da impossibilidade de uma existência sem Deus, essa verdade continua silente, imanifestável no horizonte do cavaleiro.

Na cena da ceia no campo, o cavaleiro reforça o entendimento que a fé por si só em Deus não lhe basta, que isso o faz sofrer. “Acreditar é sofrer!... É como amar alguém na escuridão que nunca responde.”¹⁰¹

Antonius Block procura a manifestação de Deus, uma verdade que se lhe apresenta, que se fenomenalize ali na sua frente, que seja tangível, que se comunique consigo. Quer a manifestação de Deus no mundo¹⁰². Entretanto, segundo Henry, a manifestação de Deus não se dá no mundo. A verdade que se manifesta no mundo, é a fenomenologização de uma verdade corriqueira, que só se manifesta no mundo porque é algo que deve nesse horizonte de aparecimento, aparecer. Os sentidos com os quais o cavaleiro quer perceber a manifestação de Deus são os

⁹⁸ A fé que o cavaleiro tem na existência de Deus fica demonstrada em sua fala quando questiona: Por que não posso matar Deus dentro de mim? Por que ele vive dessa maneira dolorosa e humilhante, embora eu o amaldiçoe e queira arrancá-lo do meu coração? Por que, apesar de tudo, Ele é uma realidade desconcertante que eu não posso sacudir?

⁹⁹ Eu quero que Deus estenda sua mão para mim, revele-se e fale comigo.

¹⁰⁰ Aqui se percebe o distanciamento entre a religião e a ciência. A pergunta que fica é: Bergman tinha esse entendimento ou era mais uma crítica que o diretor fez?

¹⁰¹ O SÉTIMO SELO. Direção: Ingmar Bergman. Produção: Allan Ekelund. Local: Svensk Filmindustri, 1957. Filme.

¹⁰² “Por que ele deveria se esconder ele mesmo em uma névoa de promessas meio ditas e milagres invisíveis?”

mesmos que são dados a perceber a fenomenologização das coisas do mundo, portanto impossíveis de perceber Deus. Deus não é algo que se fenomenologiza no mundo por ser a própria substância fenomenológica, a própria fenomenalidade, aquilo que fenomenaliza a fenomenologização. Nesse sentido, no mundo, no horizonte do cavaleiro, a manifestação de Deus não se efetiva. Não é dado a Antonius Block a possibilidade de ter com seus sentidos a percepção de Deus como uma verdade tangível.

2.6. Considerações parciais

A manifestação de Deus tanto buscada a entender pela humanidade desde tempos imemoriais, representada no filme *O sétimo selo* pela angústia do cavaleiro deve ser entendida como uma verdade. Dado que não se imaginaria algo tão importante e revelador como a manifestação de Deus como sendo algo que não uma ou a verdade. Entendendo, contudo, a manifestação de Deus no mundo como sendo assim uma verdade, seja ela contingente ou necessária, seja ela tida pela consciência ou pela simples observação não é possível de ser apreendida.

Isso se dá todavia pelo fato de Deus ser uma verdade outra que não aquela do mundo, uma verdade que extrapola a consideração das coisas do mundo. Não é, pois, no mundo que uma verdade extra mundo deve se fenomenologizar. O fenômeno, a verdade, que se fenomenologiza no mundo, aparece somente no mundo, se mostrando como uma verdade do mundo.

De acordo com a fenomenologia de Michel Henry, a manifestação de Deus não alcança sua plenitude dentro do mundo. Segundo as escrituras, Deus criou o mundo, implicando em uma verdade que transcende o mundo, algo além dele. Ainda que se reconheça que nada existe fora de Deus, é impossível para o Criador se fenomenalizar dentro do horizonte de aparecimento das coisas, tal como outros fenômenos apreensíveis e testemunháveis no horizonte do mundo. O desejo do cavaleiro por uma manifestação tangível de Deus, como estender-lhe a mão ou falar com ele, não pode ser verificado dentro do plano de aparecimento das coisas, ou seja, no mundo. Segundo Henry, essa não é a forma pela qual a Vida, Deus, se fenomenalizaria.

O aparecimento das coisas para o cavaleiro no mundo, a manifestação de fenômenos como a morte podem inclusive fornecer falsas premissas, se considerado que aquela é um fenômeno sobrenatural. A morte, o esvaziamento da vida de um corpo é algo próprio do mundo. A morte transita no mundo, se fenomenologiza no horizonte de todos, sobretudo do cavaleiro que, com quem, inclusive, joga xadrez¹⁰³. A morte é o final de um tempo, que nada mais é que o mundo. O deslizamento temporal anteriormente referido.

Assim como a morte, outros tantos fenômenos se apresentam ao cavaleiro que, desde seus sentidos, questiona-se a causa da impossibilidade do ser humano ser incapaz de perceber Deus. Nesse ponto, entretanto, há uma chave hermenêutica onde resta a hipótese de que Deus exista mas não é possível desde os sentidos [mesmo que isso pareça cruel para o cavaleiro] inferir a sua manifestação.

¹⁰³ Aqui, nos reservamos a utilizar a licença poética do filme para ilustrar a hipótese levantada.

3. A VERDADE DA VIDA

No capítulo anterior, vimos que Henry distingue dois tipos de verdade: a verdade do mundo e a verdade da Vida. A verdade do mundo é aquela que se fenomenaliza no horizonte de aparecimento das coisas, no plano de luz onde os fenômenos se revelam, ou seja, no mundo. Já a verdade da Vida é uma verdade fenomenológica em seu sentido absoluto, puro. Ela é a própria fenomenalidade do fenômeno, revelando a si mesma.

A verdade da Vida, portanto, é diametralmente diferente da verdade fenomenologizada no mundo. A verdade do mundo, no sentido fenomenológico, é verdadeira já que revela algo, mas essa revelação ocorre na exterioridade do mundo, no "lá fora". Já a verdade da Vida, é uma verdade fenomenológica em seu sentido absoluto. Ela é a própria fenomenalidade do fenômeno, revelando a si mesma. É a partir dessa noção de verdade que buscaremos fundamentar a manifestação de Deus e compreender o quão vã é a busca de Antonius Block pela mostração de Deus no mundo.

3.1 O que é verdade da Vida?

Como já foi dito no capítulo anterior, Henry defende que a verdade manifesta-se de duas formas: como verdade do mundo e como verdade da Vida. A verdade do mundo é aquela que se fenomenaliza no horizonte de aparecimento das coisas, no plano de luz onde os fenômenos se revelam, ou seja, no mundo. A verdade do mundo comporta, todavia, as verdades contingentes, que são aquelas perceptíveis desde a experiência humana. Como exemplo de verdade contingente podemos citar o fenômeno do abrir de uma porta. O entendimento que a porta está a se abrir torna o fenômeno uma verdade contingente dado que a porta assim como abre pode fechar, o que não ocorreu. Não obstante a isso, na classificação henryana de verdade do mundo consta outro tipo de verdade, a necessária. A verdade necessária independe do entendimento humano. Essa verdade se fenomenaliza no mundo independente do ser humano a compreender. A árvore

crescer para cima ou para um lado é um fenômeno que se dá no mundo sem que o ser humano precise compreender.

O que é verdadeiro na verdade do mundo não depende em absoluto dessa verdade, não é sustentado por ela, guardado por ela, amado por ela, salvo por ela. A verdade do mundo – isto é, o próprio mundo – não contém jamais a justificação ou a razão daquilo que ela permite mostrar-se nela e assim “ser” – na medida em que ser é mostrar-se.¹⁰⁴

A fenomenologização dos fenômenos no mundo se dá independente do ser humano a compreender ou não. O que se mostra é indiferente ao seu aparecimento. Contudo, a consciência permite ao ser humano captar a manifestação do fenômeno no seu horizonte de aparecimento, de por diante de si um fenômeno. “O fato de por diante de si o fenômeno é também o fato de ser posto lá fora”.¹⁰⁵ Lá fora é o mundo onde os fenômenos se fenomenalizam e, por conseguinte, onde se processa a verdade.

É o próprio “lá fora” que se exterioriza, de si mesmo e por si mesmo. A “verdade do mundo” não é nada mais além disso: essa autoprodução do “lá fora” como horizonte de visibilidade no qual e pelo qual tudo pode tornar-se visível e, desse modo, “fenômeno” para nós.¹⁰⁶

A verdade do mundo, portanto, aparece no mundo, neste “fora de”. O fato do ser humano se *por diante* do fenômeno que se processa, faz com que ele perceba essa verdade como sendo da ordem da fenomenalização. Assim, o caráter de verdade do fenômeno está em sua mostraçã, de modo que, como explica Henry, “a exterioridade da verdade do mundo se faz ver em algo colocando-o fora de si, na divisão do que ela é e o que ela mostra, no que torna verdadeiro”.¹⁰⁷¹⁰⁸

A verdade da Vida¹⁰⁹, por seu turno é diametralmente diferente da verdade fenomenologizada no mundo. A verdade do mundo, no sentido fenomenológico, é verdadeira, pois revela algo, mas essa revelação ocorre no mundo exterior, no “lá

¹⁰⁴ HENRY, 2015. p. 28

¹⁰⁵ HENRY, 2015, p. 27.

¹⁰⁶ HENRY, 2015, p. 29.

¹⁰⁷ HENRY, 2015, p. 40-41.

¹⁰⁸ Aqui é interessante pensar a busca da manifestação de Deus no mundo pelo cavaleiro. Sendo que o torna verdadeiro o fenômeno é a mostraçã, e a mostraçã tributa caráter de verdade ao fenômeno, para o cavaleiro até determinado momento em não havendo a mostraçã não há verdade. Mas um sentimento de ocultamento.

¹⁰⁹ Michel Henry explica que a palavra vida ser escrita com a letra maiúscula [Vida] remete a vida de Deus e quando escrita de forma minúscula [vida] se refere à vida biológica. HENRY, 2015, p. 45.

fora". Já a verdade da Vida, é uma verdade fenomenológica em seu sentido absoluto, puro. Ela é a própria fenomenalidade do fenômeno, revelando a si mesma.

Ela (verdade) concerne conseqüentemente não ao que se mostra, mas ao fato de se mostrar; não ao que parece, mas ao modo de aparecer; não ao que se manifesta, mas a manifestação pura, a ela mesma e enquanto tal. Ou como se pode dizer ainda, não ao fenômeno, mas a fenomenalidade.¹¹⁰

A verdade da Vida, diferente da verdade do mundo, não fenomenaliza nada que não seja ela própria. Não há um poder fenomenalizador primeiro que dê a ela o poder de fenomenalizar-se. Ela se auto fenomenaliza em um sentido absoluto. É a fenomenalização da fenomenalidade e não do fenômeno, que torna-se efeito, consequência. Enquanto a verdade do mundo fenomenaliza a verdade fora de si, a verdade da Vida fenomenaliza a si mesma, não havendo diferença entre o que ela fenomenaliza e ela mesma. Não há separação no que é fenômeno e o que é fenomenalidade. Em outras palavras, "o que se manifesta é a própria manifestação. O que se revela é a própria revelação, uma revelação da revelação, uma autorrevelação da sua fulguração original imediata".¹¹¹

Sendo, portanto, a verdade da Vida uma categoria de verdade que se autorrevela, não revelando nada mais que a si mesma num sentido absoluto de fenomenalidade, seria também, essa verdade o sentido primevo de tudo, que por sua vez, se costuma chamar de Deus? Partindo da filosofia do cristianismo proposta por Henry, não há dúvidas que sim, já que Deus é aquele que se revela em pureza não revelando nada além de si próprio em autorevelação. "Eu sou o caminho, a verdade e a vida" (Jo. 14:6).

Deus revela a si próprio em um sentido fenomenológico puro, absoluto, que não é dado ao ser humano desde sua capacidade telúrica perceber. Se fosse, todavia perceptível, essa verdade fenomenologizada, revelada, seria simplesmente uma verdade do mundo, onde o ser humano a partir de, poderia observar e perceber o fenômeno. Não é caso.

Deus é esta autorrevelação absoluta, é esta pura Revelação que a si mesmo se revela, não carecendo do quer que seja fora da sua própria substância fenomenológica. Revelar-se aos homens significa, em Deus, a

¹¹⁰ HENRY, 2015, p. 39-40.

¹¹¹ HENRY, 2015, p. 41.

dáviva da sua eterna autorrevelação. Mas esta fenomenalização da fenomenalidade pura não pode ser vista. A originária e imediata auto fenomenalização, a que designamos Deus, não se dá na exterioridade, diante do nosso olhar, em que se constitui a visibilidade de tudo o que é como ser visto, mas dá-se na interioridade de uma fenomenalidade própria, cujo acesso só é possível de se verificar onde se produzir essa autorrevelação.¹¹²

Entretanto, como o ser humano pode perceber ou pensar em Deus, considerando que toda percepção ou pensamento ocorre dentro das possibilidades do mundo? Ou como questiona o próprio Henry, “onde se cumpre uma autorrevelação assim? A resposta pungente que se apresenta é: na Vida. A Vida como a essência pura dela mesma. Na Vida onde se fenomenaliza a revelação, a autorrevelação de Deus que não é tributária da verdade do mundo. “Deus é Vida, ele é a essência da Vida, ou, se preferirmos, a essência da Vida é Deus.”¹¹³

A Vida é a essência ou a matéria primordial de toda a manifestação originária. A Vida é a carne viva na qual acontece a impressão. O fenômeno da Vida é a manifestação da Vida em sua auto-afeção interior, sem o espaço gerado pela distância intencional entre um objeto e um sujeito que o pensamento exige.¹¹⁴

Nesse sentido, diante da impossibilidade da inferência de Deus pela razão, ou seja, na fenomenologização da verdade na exterioridade, Michel Henry aponta que a manifestação da Vida, a percepção de Deus, só se dá na imanência de um sentir. Isto é, a fenomenologização da Verdade de Deus só se dá na interioridade do sentir. Assim, Deus é percebido não pela razão, mas pelo afeto, pelo sentir, sendo que é no sentimento que a prova da Vida se manifesta¹¹⁵.

Viver não é possível no mundo. Viver só é possível fora do mundo, ali onde reina outra Verdade, outro modo de revelar. Este modo de revelar é o da Vida. A vida não lança para fora o que ela revela: o que tem em si e o retém num estreitamento tão estreito, que o que ela retém e revela é ela mesma. (...) Ela mesma se experimenta – ser ela mesma, por conseguinte, o que experimenta e o que é experimentado.¹¹⁶

¹¹² DIMAS, Samuel. A encarnação do Deus invisível em Michel Henry. **Humanística e Teologia**, Lisboa, 35(2), 2014, p. 80, 67-85. Disponível em: <https://doi.org/10.34632/humanisticaeteologia.2014.9205>. Acesso em: 24 jun 2023.

¹¹³ HENRY, 2015, p. 45.

¹¹⁴ DIMAS, 2014, p. 81.

¹¹⁵ Aqui, é importante fazer uma distinção entre sentimento e afeto. Afeto é a experiência primordial da vida, o modo como ela manifesta a si mesma. É uma experiência de passividade, de ser afetado pela vida. O afeto é o que nos impulsiona a sentir e a viver. Por outro lado, o sentimento é uma experiência secundária que emerge a partir do afeto. É uma experiência de reflexividade, por meio da qual nos tornamos conscientes do nosso próprio afeto.

¹¹⁶ HENRY, 2015, p. 48.

Essa experimentação da Vida, dela por ela mesma, só é possível no seio de uma substância patética pura, desde onde o sentimento brota, lá onde a fenomenologização se dá na interioridade do sentir. Essa fenomenologização que se dá na Vida se mostra como a auto fruição da essência da própria Vida e, por conseguinte, de Deus. Seguindo esse pressuposto, também é possível intuir que não há vidas, mas sim uma Vida que é a vida dos humanos e de Deus. Vida esta que é invisível aos sentidos humanos pois senão seria uma verdade do mundo, mas perceptível pelo sentido patético do sentir, sentir no sentido lato do termo, fruir e sofrer, experimentável somente no interior da Vida. “A fruição (...) é uma matéria fenomenológica homogênea, uma carne afetiva monolítica cuja fenomenalidade é a afetividade como tal.”¹¹⁷

Assim, de acordo com Henry, a verdade da Vida, de Deus, só pode manifestar-se em si mesma(O), na fruição da Vida que se autorrevela, dando prova de si. Sendo a auto revelação uma auto fruição, ela constitui a essência do viver. Deus como Vida pode ser percebido pelo ser humano através do afeto na fruição da própria vida. “A vida que estava nele e a vida era a luz dos homens” (Jo. 1.1:4). A luz da humanidade a que se refere o versículo é a fruição da Vida, do sentimento na carne. Esse sentimento primordial que a vida nos dá acesso no processo de dar-se de si e experimentar a si mesma na sua passividade radical

Esse sentimento patético não é outro senão o amor, o sentimento primeiro da Vida, de Deus. Afinal, “quem não ama não conhece a Deus, porque Deus é amor” (Jo. 1.4:8). Sendo o amor a premissa primeira de Deus segundo o Evangelho de João e caminho para conhecer Deus, o sentimento do amor se revela como sendo Deus próprio em revelação, a manifestação própria do Criador.

Deus é Amor. O Amor não é senão a autorrevelação de Deus compreendida na essência fenomenológica patética, a saber a auto fruição da Vida absoluta. Aí está porque o Amor de Deus é o amor infinito com que ele se ama eternamente a si mesmo, e porque a revelação de Deus é este Amor.¹¹⁸

É na afetação primeira do amor, que se mostra possível afirmar que Deus se manifesta na Vida, sendo perceptível ao ser humano na fruição deste sua Vida. Na

¹¹⁷ HENRY, 2015, p. 49.

¹¹⁸ HENRY, 2015, p. 49-50.

Vida que é sua, de cada vivente, e de Deus, pois cada ipseidade é doada na auto doação da vida absoluta. Na essência do viver, na fruição e na dor da Vida, pela afetação, em especial do amor, é que o ser humano pode perceber sublimemente a manifestação de Deus, da Vida.

3.2 A Vida Fenomenológica

Sabendo-se que a verdade da Vida, Deus, se revela, se fenomenaliza, mesmo que de forma outra que os fenômenos considerados pela fenomenologia de Michel Henry como verdade do mundo, ela também é fenomenológica. A verdade da Vida se revela, embora em um campo próprio, que não o horizonte de visibilidade do mundo, mas ela se revela. Portanto a Vida, Deus, sendo algo uno, são por sua vez fenomenológicos, nos termos da ciência, uma vez que fenomenalizam, no caso, a si e em si mesma(O).

Contudo, considerando que a verdade da Vida é fenomenológica, dado que fenomenaliza a si própria e, considerando o entendimento cristão que Deus é a própria verdade da Vida, onde Deus é substância própria de si mesmo, que tudo criou, que tudo faz parte dele mesmo, inclusive o próprio ser humano que passa a ter em si Deus presente; “como a manifestação torna manifesto tudo que ela manifesta e como ela se manifesta em si mesma”¹¹⁹? A resposta é de uma certa forma lógica, uma vez que para a verdade da Vida manifestar qualquer fenômeno a manifestação deve se manifestar primeiro, sendo a manifestação pura da manifestação.

O encerramento dos fenômenos a partir de um conceito grego que veio a orientar o pensamento ocidental, o qual dá somente como horizonte de fenomenologização dos fenômenos o mundo é, todavia, contraposto pelo edifício teleológico cristão onde é certeza que o campo de fenomenologização da verdade pura não pode ser no mundo, e sim, na própria Vida. Vida que recebe um estatuto de fenomenologização original, pura, radical. Matéria fenomenológica nas palavras de Henry.

¹¹⁹ HENRY, 2015, p. 53.

Logo, essa matéria fenomenológica que se autofenomenaliza, que fenomenaliza a si mesma, que não precisa de nada mais que a si mesma para fenomenalizar, a Vida, Deus em última análise, não pode ser intuída desde as percepções da ciência cartesiana. A redução que a ciência aplica ao conceito de vida, cartesianamente atribuindo-a medidas, equações, cálculos exatos de cadeias de aminoácidos, tensões eletromagnéticas, potencial mecânico de materiais, leva-a ao entendimento que a manifestação do fenômeno só pode se dar no mundo. Em um horizonte de verificação dado pelos sentidos, pela razão. Lida a ciência, portanto com a verdade do mundo.

Com respeito à ciência não se pode esquecer que as decisões iniciais a que ela procede e que vão determiná-la inteiramente, bem como o mundo que será o seu – que é o nosso. Essas decisões tomadas por Galileu no início do século XVII atribuem à nova ciência a tarefa de conhecer o universo real, o qual é constituído de objetos materiais extensos e dotados de figura.¹²⁰

Na perspectiva galileiana tomada pela ciência ocidental a fruição da Vida, tanto pelo que frui mas também pela própria Vida que se autofrui a si mesma, não é objeto que merece consideração, devido ao fato que estaria impedida de perceber. “Com Galileu, o Ocidente acreditou que o mundo sensível era pleno de enganos e, aceitou-se a sua proposta de votar-se a lógica matemática como única representação válida do conhecimento”.¹²¹ E isso se dá, visto que a fruição da Vida não cabe em um planejamento cartesiano onde deve ser escatologizada, pois não é uma verdade do mundo. A fruição da vida, segundo Henry, se percebe, entretanto, nas qualidades sensíveis, onde o ser humano pode experimentar a si mesmo, em uma revelação própria da essência fenomenológica. Sendo a sensibilidade uma modalidade da vida fenomenológica, da verdade da Vida. Sentir só seria possível na experimentação da Vida, com impressões subjetivas puras que pressupõem precisamente a sensibilidade, essa essência invisível da Vida que é a Verdade Cristã.¹²²

Michel Henry propõe, todavia, uma provocação que se mostra interessante pensar a respeito. Tomando a ciência como exploradora de uma verdade que se

¹²⁰ HENRY, 2015, p. 57.

¹²¹ WONDRAČEK, Karin Hellen Kepler. **Da felicidade ao *pathos***: uma introdução à Fenomenologia da Vida de Michel Henry. 2008. Disponível em <https://sig.org.br/bkp/wp-content/uploads/2018/04/Da-felicidade-ao-pathos-publi.pdf>. Acesso em 03/10/21. p. 3.

¹²² HENRY, 2015, p. 58.

manifesta no horizonte de luz do mundo, notadamente a biologia que objetiva esquadrihar a vida pelas diversas formas que lhe é possível pesquisar, buscando entender como a vida se processa. Não obstante, refere também que à ciência escapa o entendimento da Vida, uma vez que o viver da Vida não é [e não pode ser] objeto de suas investigações e que a Vida somente se manifesta em si mesma, não no mundo, campo de aparecimento dos fenômenos estudados. Não se mostrando, portanto, uma verdade do mundo.

Tal compreensão, todavia, se dá pelo entendimento dos cientistas, físicos, químicos, biólogos, filósofos, mas não pela ciência em si que não existe por si própria e sim por seus agentes. São estes mesmos cientistas enquanto seres humanos vivos e sensíveis que negam, mesmo vivendo, fruindo e sofrendo, que a Vida não pode ser inferida como substância fenomenológica pura, absoluta. Não de todo sem razão, pois dessa forma estes cientistas não traem seu estatuto metodológico. Entretanto afirmarem que a vida se resume à verdade do mundo mostra-se como uma negação a tudo que é sentido pelos cientistas enquanto seres vivos na fruição e na dor de suas próprias vidas.

A redução que a ciência ocidental concentra na investigação da vida, afastando o viver de seu objeto de estudo conduz a confirmação da hipótese de que não há possibilidade da biologia, física, química ou outra ciência, inclusive a própria fenomenologia, de inferir o que é a Vida. O deslocamento para um espaço de não consideração do sentimento no ato de viver, o fruir e o sofrer, pela ciência de origem galileiana encaminha o entendimento que a vida se resume a uma fórmula, ainda não conhecida, mas que em algum momento será esquadrihada por essa ciência no horizonte de aparecimentos dos fenômenos. A premissa pelo tudo que já se viu não pode ser mais errática. A verdade da Vida, revela-se não no mundo, como afirmado. Nunca foi, é ou será possível ver, tocar, cheirar, ouvir a Vida. “Vemos seres vivos, mas nunca vemos sua vida.”¹²³E por que não vemos a Vida, somente os vivos? Porque os sentidos humanos não são capazes de inferir a Vida dado que essa manifesta-se em um campo outro. Ela manifesta em si mesma a si mesma. Este é o mal-estar da ciência contemporânea tributária de Galileu.

¹²³ HENRY, 2015, p. 62.

Para Henry, o maior mal-estar contemporâneo advém dos efeitos da redução galileiana na filosofia e cultura (...) (que) privilegiou o “pensar” em detrimento do “sentir que se pensa”. Perde-se assim sua intuição fundamental do acesso à vida e inaugura um caminho que leva a filosofia ocidental ao afastamento da vida que se prova em si, para a busca de provas no mundo – das ideias, das representações, da visualização.¹²⁴

Assim, a Vida que se revela em si mesma não pode ser esquadrihada pela ciência com seus métodos cartesianos pois estes excluem o sentimento em suas análises. O experimentar da Vida que se processa na Vida por ela mesma como também pelo ser vivente que frui e sofre Henry convencionou chamar de *pathos*.

Este *pathos* puxa o vivente num estreitamento com a Vida, sendo assim cada vez mais vivente. Se “um cadáver é um corpo reduzido a sua exterioridade pura”, um vivente é um corpo se revelando na sua interioridade patética. Daí que o único testemunho válido não é o que outros dão do vivente, mas o que o vivente dá de si mesmo.¹²⁵

Se mostra lógico afirmar todavia, que o experimentar a Vida, o *pathos*, pelo ser humano vivente se dá na constância de um corpo. Um corpo que sente prazer e dor, sente tristeza e amor, sente a felicidade. Sentimentos os quais Henry funda seu conceito de beatitude quando entende ser

[...] este estado soberanamente ativo da alma, em nada altera sua Vida, em que as ações exteriores são perfeitamente com a sua natureza interna. A Alegria é o que permite que nossa essência se realize plenamente.[...], é um sentimento, mais que um conhecimento, é sentido pelo contato. É um vínculo interior. Aderimos absolutamente ao ser. Tudo provém do sentimento da experiência interna.¹²⁶

A adesão ao ser e o sentimento de experiência interna só são possíveis de se dar pelo *affectio*, pela afetação sofrida, onde o vínculo interior é percebido. Essa afetação leva à raiz do sentir, onde até mesmo a dor, antônimo da fruição e do prazer, da alegria é percebida como provinda da mesma radicalidade, da

¹²⁴ WONDRAČEK, 2008, p. 7.

¹²⁵ MOGOLLÓN, Ramon Eduardo Lara. O corpo cristão em Michel Henry. **Pensar-Revista Eletrônica da FAJE** v.7. n.2. 2016. p. 208. Disponível em <https://www.faje.edu.br/periodicos/index.php/pensar/article/view/3648/3749>. Acesso em 28 set 2021.

¹²⁶ HENRY, Michel. A felicidade de Spinoza; Tradução de Florinda Martins, 2005. In: MARTINS, Florinda; LOURENÇO, Olga. **A felicidade: fênix renascida do niilismo**. Lisboa: Mathesis, 2005. pág. 7.

mesma raiz, da Vida. O fenômeno da manifestação é o vínculo originário e interior do ser vivo à Vida, a manifestação se processa no movimento de auto geração da Vida no qual o ser humano é revelado. “A vida do vivente consiste na autorrevelação da Vida mesma, que aparece no mundo na forma do vivente. Ele habita nossa própria carne”¹²⁷

O corpo, a carne humana é o *locus* onde a Vida é percebida em sua manifestação, sua autorevelação sendo possível, todavia, sua percepção pelo sentimento. Sentimento onde se percebe a Vida pela autoexperimentação, “esse experimentar-se a si mesmo originário e puro em que o que experimenta e o que é experimentado constituem algo uno.”¹²⁸ Matéria fenomenológica, Vida em sua radicalidade sentida na fruição e mesmo na dor por um ser humano vivente. Deus em manifestação pura. A revelação de Deus no ser humano desde sua vida.

3.3 A busca de Deus no mundo

“Ninguém nunca viu a vida e nunca a verá. A vida é uma dimensão de imanência radical.”¹²⁹ Assim como nunca ninguém viu a vida, nunca verá Deus no horizonte de fenomenalização do mundo (João 1:18). Pode-se ver os seres vivos, mas nunca a Vida, já que é ela que se vive, que se revela, que se fenomenaliza, podendo ser percebida apenas pela afetação, num campo de aparecimento que lhe é próprio, em sua própria radicalidade, naquele sentimento que experimenta a Vida na auto experimentação que ela faz de si mesma. Dessa maneira, a busca de Deus fora do campo de aparecimento que lhe é próprio, da revelação, se mostra uma busca vã.

É o Archi-filho, Cristo, que diz de si “Eu sou o caminho, a verdade e a vida” (Jo. 14:6). É ele quem define o caminho de sua própria manifestação. Em sendo Deus o caminho, a verdade e a vida, não haveria, portanto, caminho outro a ser percorrido em sua busca, ou mais precisamente, na busca pela compreensão de sua manifestação. O fato da ciência alijar de seu método o sentimento, as qualidades

¹²⁷ MOGOLLÓN, 2016, p. 208.

¹²⁸ HENRY, Michel, **Encarnação**: uma filosofia da carne; tradução Carlos Nougué. São Paulo: É Realizações, 2014. p. 177.

¹²⁹ HENRY, 2011, p. 7.

sensíveis de que fala Henry, a induz todavia a uma premissa errática. A busca da Vida, de Deus, no mundo não encontra por sua vez significado, dado que, como anteriormente afirmado, o horizonte de manifestação da divindade é em si próprio.

A ciência contemporânea, constituída a partir da redução galileana, busca, a partir de seus processos metodológicos, categorizar a vida. Ela mede, pesa e infere como a vida funciona. No entanto, a vida que a ciência busca não é a Vida que fala Henry, pois a verdade da Vida, não se manifesta no horizonte das fenomenalidades visíveis do mundo, “mas sim na verdade invisível da Vida, que é perene autorrevelação de Deus, manifestação pura e misteriosa, irreduzível às leis científicas da física, da química e da biologia.”¹³⁰ Nesse sentido, afirma Henry que a “verdade da Vida, Deus, é irreduzível à verdade do mundo, de maneira que jamais se mostra nele.”¹³¹

A verdade que se revela no mundo, a verdade anunciada pela ciência, pela biologia, pela física, pela química, pela fenomenologia clássica, em última análise se revela como nada mais que uma cadeia de fenômenos, de manifestações que se fenomenalizam no lá fora, diante do ser humano vivente que a observa. Deus, entretanto, como afirma Henry, não pode ser visto diante de si, pelo simples fato de que o Criador não é causa de algo, ele antes é causa de si próprio. Por conseguinte, sendo Deus causa de si próprio, não há a necessidade de haver uma fenomenologização de algo além de si. Deus é a própria fenomenalidade a fenomenalizar-se.

Diante dessa ordem de consideração, a busca de Deus no mundo se mostra infrutífera, uma vez que a verdade da Vida, a verdade reveladora de Deus, e em última análise, Deus, não se fenomenaliza, não se manifesta no horizonte de aparecimento da verdade do mundo. Nesse diapasão, a busca do cavaleiro Antonius Block por uma manifestação tangível de Deus em seu horizonte de percepção sensitivo se mostra vã, fato que o leva a considerar a não existência de Deus, ou ainda, de imaginar que se Deus existe, não se importa com o destino da humanidade. Ao longo do filme *O sétimo selo*, desde a chegada do cavaleiro e seu escudeiro à sua terra natal, a manifestação de Deus, da verdade da Vida, está

¹³⁰ DIMAS, 2014, p. 67.

¹³¹ HENRY, 2015, p. 62.

presente, correndo em paralelo com o desenrolar da história. No entanto, Antonius Block não a percebe, embora o afete como um ser vivente.

A manifestação de Deus como vimos anteriormente, se dá no *pathos*, na imanência da experimentação da Vida, onde o ser humano vivente sofre e frui, percebendo a divindade pelo sentimento, pela afecção. A radicalidade do sentir, a afecção dada pelo sentimento de adesão do ser humano é o que faz este ser vivente perceber Deus em sua manifestação. Não obstante, assim como a ciência, que busca compreender a vida a partir de suas métricas, Antonius Block quer conhecer Deus desde sua impressão lógica, usando o conhecimento e a razão como guias. Tal é a situação que, em determinado momento do filme, ao confessar-se com a morte disfarçada de padre, ele pergunta: “é tão difícil conceber Deus com os sentidos de uma pessoa?” Em seguida, declara: “quero conhecimento. Não crença. Não suposições. Mas conhecimento. Eu quero que Deus ponha sua mão, mostre seu rosto, fale comigo.”¹³²

Segundo a teoria fenomenológica de Henry, a busca por Deus no mundo, quer seja pelos sentidos ou pela razão, não é viável. Deus não se manifestará fisicamente, não mostrará seu rosto, e não será percebido pelo cavaleiro ou por qualquer outra pessoa por meio da percepção sensorial mensurável das ciências. Mas antes, na radicalidade do sentir, na imanência própria da divindade, Ele poderá ser sentido, percebido, vivido, gozado.

3.4 Uma hermenêutica da verdade da Vida n’O sétimo selo (cenas da igreja e da ceia no campo)

A humanidade busca entender o mistério da criação e, conseqüentemente, a existência de um criador, desde há tempos. Essa investigação por explicações acerca da criação e da existência do criador é referendada pelos inúmeros documentos religiosos produzidos ao longo da existência da sociedade humana,¹³³

¹³² MALMSTRON; KUSCNER, 1960, p. 112. (Tradução nossa).

¹³³ A Bíblia, o Alcorão e os Vedas, por exemplo, fornecem relatos e ensinamentos sobre a origem do universo e a presença de uma divindade. No livro do Gênesis da Bíblia hebraica, encontramos a história da criação do mundo por Deus. Uma narrativa que encontra reflexo no Alcorão. O Rig Veda, um dos textos sagrados do hinduísmo, descreve o surgimento do universo a partir de um oceano primordial.

onde as narrativas míticas explicam o mistério da criação, sem, contudo, encerrar esse mistério numa lógica alheia à verdade da vida. As hipóteses da existência de um criador de tudo existente elencadas nos documentos teológicos, provém, todavia, de verdades fenomenologizadas. Verdades essas que foram por alguém percebidas na imanência de um afeto.

Nesse diapasão, é possível afirmar a teoria fenomenológica de Henry sobre a verdade do mundo e a verdade da Vida. Se tomarmos a Bíblia como referência de fenômenos que emprestam embasamento para afirmações da criação por um ser que tudo criou, se mostra plausível perceber inúmeras manifestações de verdades que se impuseram desde fenômenos revelados no horizonte de luz do mundo.

Deus é frequentemente apresentado no Antigo Testamento como sendo um ser que capaz de se manifestar no mundo, como por exemplo consubstanciado ao fogo ardente¹³⁴, em meio à raios, nuvens e trovões¹³⁵, como uma brisa¹³⁶, em visões de profetas onde a divindade se encontrava sentado em um trono¹³⁷, mas que só é percebido de fato na imanência da experiência de um vivente. Na antiguidade, especialmente no contexto do Antigo Testamento, os seres humanos tinham uma compreensão de Deus que incluía atributos antropomórficos. Deus era frequentemente descrito como um ser que se assemelhava aos seres humanos, representado como alguém sentado em um trono, que falava, e que aparecia de formas impressionantes, como por trás de raios e fumaça, vento ou nuvens.¹³⁸

A impressão legada pelo Antigo Testamento de um Deus com características humanas não se limita apenas às formas físicas, mas também abrange os sentimentos atribuídos a Ele. É descrito como um Deus vingativo, que se enfurece, que não demonstra compaixão e que recompensa os obedientes enquanto pune os desobedientes. A Bíblia corrobora essa compreensão, evidenciando como os efeitos dos sentimentos antropomórficos da divindade se manifestam fenomenologicamente no mundo.¹³⁹

¹³⁴ Ex. 3:2-6

¹³⁵ Ex. 19:19-19

¹³⁶ 1 Rs 19:11-13

¹³⁷ Is 6:1 e Ez 1:26-28.

¹³⁸ Aqui se percebe a tradição hebraico-cristã da personificação da deidade. O antropomorfismo.

¹³⁹ Por exemplo, Sodoma e Gomorra.

Essa compreensão, todavia, faz peso no pensamento ocidental cristão onde a manifestação de Deus é procurada à exaustão no plano de aparição do mundo, no lá fora, diante de si. É diante de si, por exemplo, que Antonius Block procura Deus. Ele quer ver Deus a sua frente, quer que Deus lhe ponha a mão no ombro, que fale consigo. Tudo como fora dito que Deus fez no Antigo Testamento. A angústia provinda dessa querença leva o cavaleiro a não duvidar da existência de Deus, mas intuir que se existe não se importa com os problemas e misérias que lhe são apresentadas pelas circunstâncias, uma vez que Deus ao contrário do que fora atestado no Antigo Testamento não se-lhe apresenta.

A angústia do cavaleiro não é outra que a angústia de milhões de seres humanos no decorrer dos tempos. A busca pela manifestação de Deus no mundo move o ocidente e essa busca está tão arraigada no imaginário coletivo ocidental, inclusive no imaginário teológico, dado que está consubstanciada na institucionalização por parte de igreja católica em mecanismos de verificação¹⁴⁰ da efetividade da fenomenologização de Deus no horizonte de aparecimento do mundo. No entanto, a verdade da Vida, ou ainda como prefere Henry, a verdade do cristianismo, não deve nada à verdade do mundo. Não é no mundo, no lá fora, no horizonte de aparecimento dos fenômenos que se fenomenaliza a Vida, Deus.

Sucede porém que, se a Revelação de Deus não deve nada a verdade do mundo, se a sua matéria fenomenológica pura não se identifica com esse horizonte de luz que é o mundo, de modo que pode mostrar-se neste e nunca nesse se mostram como podemos ter acesso a ela?¹⁴¹

O acesso todavia à manifestação de Deus não é no mundo, não é no lá fora que Deus há de se manifestar, de se fenomenalizar. A fenomenalização de Deus se dá como antes apreendido, na Vida. Na Vida do ser humano vivente que vivendo a Vida dada através do sentimento será capaz de perceber Deus. Perceber Deus desde o sentimento que se traduz no *pathos*, na experimentação da Vida pelo fruir

¹⁴⁰ O Código Canônico da Igreja Católica Apostólica Romana refere em seu cânone 1403 § 1º que: “As causas de canonização dos Servos de Deus regem-se por lei pontifícia peculiar. A lei pontifícia que se refere o cânone são a Constituição Apostólica *Divinus Perfectionis Magister* e as Normas da Sagrada Congregação para as Causas dos Santos. Código de Direito Canônico. Promulgado por João Paulo II, Papa. https://www.vatican.va/archive/cod-iuris-canonici/portuguese/codex-iuris-canonici_po.pdf. Acesso em 15 ago 2023.

¹⁴¹ HENRY, 2015, p. 43.

assim como pelo sofrimento. Sofrer também é sentir. Gozar e sofrer são lados opostos de uma moeda que se chama vida. Nesse sentido, podemos compreender as interpretações antropomórficas de Deus, pois o ser humano, ao perceber Deus em sua encarnação e na afetividade de uma carne, busca explicar o inexplicável usando a única linguagem que domina: aquela que reflete sua própria experiência de vida. Assim, ao atribuir características humanas a Deus, como emoções e comportamentos, o ser humano tenta tornar a divindade mais acessível e compreensível dentro dos limites de sua própria compreensão e experiência.

A afetividade que é a raiz do sentir, aquele sentimento inaugurador da Vida, que a tudo desperta, que também é conhecido por amor, é por onde a Vida pode ser percebida em sua totalidade, onde Deus pode ser sentido e percebido. A afetividade é o toque de Deus, um toque que não é no ombro e sim no coração do vivente que é arrebatado pela torrente da fenomenalidade que fenomenaliza a si própria. A Vida que experimenta a si própria em uma auto experimentação de si por si mesma. “A essência da vida consiste nesse puro fato de experimentar-se a si mesmo”¹⁴² Uma experimentação que se dá pela afetação.

Em que pese o cavaleiro Antonius Block buscar a manifestação de Deus no mundo, querer perceber com os sentidos, com a razão a fenomenologização da divindade é, todavia, desde a afetividade. Em determinados momentos da trama, Deus se revela a ele por meio dessa afetividade, transcendendo as limitações da percepção sensorial e racional. O cavaleiro sempre solitário e preocupado na busca da manifestação visível, tangível de Deus diante de si em alguns momentos tem lampejos dessa percepção. Conforme a teoria fenomenológica de Henry, Deus se manifesta ao cavaleiro no momento em que junto com a família de artistas acompanhado por Jöns e a serviçal que nada diz em meio a uma ceia regada com leite e amoras refere:

Vou me lembrar deste momento. O silêncio, o crepúsculo, as tigelas de morangos e leite, seus rostos em a luz da noite. Mikael dormindo, Jof com sua lira. Tentarei me lembrar do que conversamos. Eu vou carregar essa memória entre minhas mãos com tanto cuidado como se fosse uma tigela cheia até a borda com leite fresco. E será um sinal adequado – será suficiente para mim.¹⁴³

¹⁴² HENRY, 2015, p. 33.

¹⁴³ MALMSTRON; KUSCNER, 1960, p. 138.

A experiência desse momento de contentamento e afetividade, no qual Antonius Block desfruta da companhia agradável dos outros e compartilha sentimentos de companheirismo, paz e alegria, é onde ele tem um *insight* pessoal que revela ser um sinal adequado e suficiente da presença da divindade para ele. A autofruição da Vida de que fala Henry. A Vida que se experimenta em si mesma. O ser vivente que experimenta a Vida, Deus, na experimentação pelo sentir dessa Vida que lhe toma em experimentação de si própria.

Revelar-se aos homens não poderia significar para Deus senão dar-lhes em partilha a sua autorrevelação eterna. Para dizer a verdade, o cristianismo não é nada além disso, nada além da teoria estupefaciente e rigorosa dessa doação em partilha aos homens da autorrevelação de Deus.¹⁴⁴

A estupefação da notícia que o cristianismo inaugura, a revelação de Deus enquanto fenomenalidade pura, que se revela a si mesmo em sua radicalidade, contrapõe essencialmente a percepção teológica ocidental pautada na manifestação de Deus no horizonte de aparecimento dos fenômenos no mundo. O cristianismo, no entanto, afirma que o reino de Deus não é deste mundo (Jo. 18:37). Não é neste mundo, portanto, que ele há de se manifestar ou fenomenalizar, como uma certa teologia eclesial sugere a partir de seus códigos teológicos. A angústia do ser humano cristão representada na atuação de Max Von Sidow no filme *O sétimo selo* onde o Antonius Block busca em desespero a manifestação de Deus no mundo referendada por uma tradição jurídico-teológica baseada em uma verdade que deve se fenomenologizar necessariamente no mundo, contrapõe sobremaneira a própria escritura que lhe serve de base teológica.

O Novo Testamento dá voz à verdade da Vida, sepultando a tradição de manifestação de Deus no mundo que tanto é destacada em certas interpretações literalistas do Antigo Testamento. A teoria fenomenológica que Henry apresenta é considerada por ele como centrada na base teológica do cristianismo. Base teológica essa que afirma ser Deus “o caminho, a verdade e a vida” (Jo. 14:6). Pois como afirma Benedictus de Spinoza, Deus seria um ser cuja existência é necessária, que não poderia sequer ser imaginado como não existindo. Um ser que causaria sua

¹⁴⁴ HENRY, 2015, p. 42.

própria existência, seria causado por ele mesmo. Causa de si. Ele seria ainda substância, existindo nele mesmo, e não em outro ser, não dependendo de outro ser para existir e por sua própria definição, seria infinito e eterno. Para o filósofo, infinito seria um ser único, que não haveria outro como ele. E, por assim dizer, não haveria outra causa de si nem outra substância. E eterno, pois sua existência seria dada por sua própria definição. Deus para Spinoza seria assim causa de si, substância, eterno e infinito.¹⁴⁵ Logo o caminho, a verdade e a Vida, na qual vivemos e nos movemos (Atos 17:28).

Sendo portanto Deus um ser que é causa de si, substância de si, eterno e infinito, naturalmente é de se considerar que a fenomenologização, a mostraçã, a manifestação desse ser somente pode ser possível por ele mesmo, nele mesmo e sempre em si mesmo na sua infinita possibilidade e, a Vida, seria assim essa manifestação pura de si, dado que por ela esse ser infinito, eterno, substância e causa de si se experimenta e se mostra.

¹⁴⁵ SPINOZA, Benedictus de. **Ética**. Tradução de. Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora. 2009. p. 12-13.

4. CONCLUSÃO

À guisa de conclusão em sintonia com os objetivos originariamente formulados a presente investigação apresenta agora as considerações conclusivas, discutindo os principais resultados e apontando desdobramentos para o futuro dessa pesquisa.

Como objetivo geral da pesquisa restou proposto investigar em que medida desde a fenomenologia da vida de Michel Henry seria possível averiguar a manifestação de Deus no filme *O sétimo selo* de Ingmar Bergman. Não obstante, como objetivos específicos foi proposto a título de investigação investigar de que maneira a teologia ecoa na obra de Ingmar Bergman; analisar o filme *O sétimo selo* (cenas em específico) com vistas a perceber as nuances teológico-fenomenológicas nelas presentes; averiguar os pressupostos teóricos da fenomenologia de Michel Henry acerca da manifestação de Deus, buscar entender como se processa a manifestação de Deus para a fenomenologia de Henry assim como apresentar a teologia encerrada no filme *O sétimo selo* a partir da duplicidade do aparecer: como verdade do mundo e como verdade da vida.

O objetivo geral da pesquisa foi satisfatoriamente alcançado na medida em que a teoria fenomenológica de Michel Henry se mostrou eficiente como chave hermenêutica para a averiguação da manifestação de Deus no filme *O sétimo selo*. A manifestação de Deus tanto buscada pelo cavaleiro Antonius Block, n' *O sétimo selo* foi identificada teoricamente como uma verdade do mundo, visto que a manifestação desejada pelo personagem era uma manifestação corpórea da divindade. Manifestação corpórea essa que deveria se fenomenologizar diante de si, sendo apreensível por seus sentidos. Entretanto Henry define Deus em sua fenomenologia da Vida a partir de um conceito de Spinoza para a divindade. Onde a divindade é um ser que é causa e substância de si, sendo eterno e infinito, logo é um ser que se manifesta em si mesmo e não no mundo, no fora de si, isto é, na fratura do império da visibilidade. Dessa forma, Deus se manifesta ao ser humano, em especial no caso ao cavaleiro, na experimentação da vida, onde pelo e através do sentimento este pode perceber a divindade.

Nesse sentido, os pressupostos teóricos da fenomenologia de Henry acerca da manifestação de Deus se mostraram eficazes a fim de melhor entender-se a manifestação da divindade e como essa manifestação se processa. A partir da fenomenologia da Vida de Henry, podemos compreender a natureza da divindade e sua manifestação de forma diferente. Segundo o arcabouço teórico henryano, Deus não se manifesta no mundo como algo externo a si mesmo, mas sim como a própria manifestação, contendo em si a totalidade da aparição. O mundo não comporta a totalidade da manifestação de Deus, já que seu campo de manifestação não se dá fora de si próprio. Assim, Deus é a própria manifestação, sendo a própria matriz da existência, revelando-se na própria dinâmica vital que permeia todas as coisas. Assim, a fenomenalidade do fenômeno reside na Vida mesma, não sendo outro campo além dela mesma.

Foi apresentada também a teologia que o filme *O sétimo selo* encerra desde a duplicidade do aparecer. Como verdade do mundo e verdade da Vida. Analisou-se a teologia que o filme pretende ver discutida, qual seja a manifestação de Deus e sua problemática. Por meio de uma análise filmica embasada em um método fenomenológico, *O sétimo selo* oferece uma rica variedade de representações. As correlações sócio-históricas e simbólicas que o filme se propõe a discutir [pelo menos, erguer à consideração] servem como base para a discussão da problemática central do filme.

A questão central apresentada pelo filme é justamente abordada através da teoria proposta por Henry. Ele argumenta que é impossível para Deus aparecer, manifestar-se ou revelar-se no mundo, tal como desejava o cavaleiro, pois a divindade não se manifesta no campo de aparecimento das coisas; ao invés disso, revela-se em si mesma, como auto revelação, que se dá na imanência de um afeto. Henry, em seus últimos três livros¹⁴⁶, traçou uma filosofia do cristianismo, aprofundando a sua crítica à fenomenologia clássica e à concepção redutora que esta fez da fenomenalidade. Para o autor, a fenomenologia clássica “deixa escapar os modos originais e fundamentais como a fenomenalidade se fenomenaliza”¹⁴⁷.

¹⁴⁶ A trilogia na qual Michel Henry faz uma filosofia do Cristianismo é formada pelas obras *C'est moi la vérité, pour une philosophie du Christianisme* (1996), *Incarnation: une philosophie de la chair* (2000) e *Paroles du Christ* (2003).

¹⁴⁷ HENRY, Michel. **Fenomenologia não intencional**. Tradução de José Rosa. Covilhã: Universidade da Beira Interior, 2008. p. 3.

Para ele, a filosofia, assim como a teologia, tendeu historicamente a ficar pelo horizonte *ek-stático* do mundo, deixando de perguntar pelo modo segundo o qual a manifestação "se fenomenaliza originalmente, a substância, o tecido, a matéria fenomenologia da qual está feita - sua materialidade fenomenologia pura"¹⁴⁸. Assim, a sua fenomenologia não faz a pergunta clássica pelo "como" da manifestação, mas centra-se no "o que é" da manifestação, questionando acerca da fenomenalização mais originária, a da vida. Dessa forma, a sua filosofia não diz respeito ao ente, mas à própria fenomenalidade, buscando na carne e na encarnação do Arqu-Filho, a inteligibilidade primordial que me dá acesso à verdade.

Dessa forma, esta pesquisa alcança seus objetivos ao empregar a fenomenologia de Michel Henry como uma chave hermenêutica eficaz na compreensão da manifestação de Deus no filme *O sétimo selo*, objeto de análise desta investigação. Além disso, a pesquisa destaca a utilidade dessa abordagem como uma ferramenta abrangente para analisar a manifestação de Deus em um sentido mais amplo. Apesar de restringir sua investigação a um campo verificável por razões metodológicas, é importante ressaltar que o estudo sobre a manifestação de Deus pode e deve se estender para outros horizontes, sempre que houver interesse e pertinência.

Desde um ponto de vista particular, nos sentimos agraciados por poder empreender essa pesquisa e elaborar esse trabalho que, além de contribuir com a discussão acadêmica sobre o assunto, nos emprestou a possibilidade do entendimento acerca da manifestação de Deus. Quando iniciamos esta pesquisa em 2021, em meio à pandemia de Sars-Cov-2 que assolava o mundo e ceifava milhares de vidas diariamente, a escolha do filme *O sétimo selo* como objeto de estudo revelou-se um ponto de partida privilegiado. Como Michel Henry nos lembra, tanto o sofrer assim quanto o fruir são formas de conhecer Deus, de experimentá-lo através do sentimento. Fomos agraciados, portanto, ao perceber que o ato de pesquisar, enquanto seres humanos que experimentam tanto o sofrimento quanto o prazer, nos proporcionou uma compreensão mais clara da hipótese da pesquisa e, acima de tudo, uma percepção mais profunda de Deus.

¹⁴⁸ HENRY, Michel. **Fenomenología material**. Traducción Javier Teira y Roberto Ranz. Madrid: Encuentro, 2009. p. 33-34. (Tradução nossa)

REFERÊNCIAS

- A BÍBLIA Sagrada. Tradução João Ferreira de Almeida. 2ª ed. rev. e atual. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 2009.
- ADAM, Júlio César. Teologia em movimento: perspectivas da teologia prática como hermenêutica da religião vivida a partir do cinema brasileiro. **Numen: revista de pesquisa e estudos da religião**, Juiz de Fora, v. 21, n.1, jan/jun. 2018.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico do cinema**. Campinas, Papirus, 2003.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **A Análise do filme**. Tradução Marcelo Félix. 3ª ed. Lisboa: Edições Texto e Grafia, 2004.
- BAHIANA, Ana Maria. **Como ver um filme**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- BERGMAN, Ingmar. **Imagens**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BERGMAN, Ingmar. **Lanterna Mágica**: uma autobiografia. Tradução Marion Xavier. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- BERGMAN, Ingmar. **Los archivos personales de Ingmar Bergman**. Trad. Gemma Deza Gull, Antonio M. Regueiro, Gonzáles Barros: EpubLibre,[s.l.], 2008
- BERGMAN, Ingmar. Por que faço filmes. In: CASTAÑEDA, Alessandra; LUCCAS, Giscard e, ZACHARIAS, João Cândido. **Ingmar Bergman**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Jurubeba Produções, 2012. p. 145-149.
- CASTAÑEDA, Alessandra; LUCCAS, Giscard e, ZACHARIAS, João Cândido. **Ingmar Bergman**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Jurubeba Produções, 2012.
- CÓDIGO de Direito Canônico. Promulgado por João Paulo II, Papa. https://www.vatican.va/archive/cod-iuris-canonici/portuguese/codex-iuris-canonici_po.pdf. Acesso em 15 ago 2023.
- DIMAS, Samuel. A encarnação do Deus invisível em Michel Henry. **Humanística e Teologia**, Lisboa, 35(2), 2014, p. 80, 67-85. Disponível em: <https://doi.org/10.34632/humanisticaeteologia.2014.9205>. Acesso em: 24 jun 2023.
- EISENTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Tradução Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2002.
- FAVIER, Claudio. Arte y teología. **Proyección**: Teología y mundo actual, n. 33, 131-133, 1962.
- FOLLADOR, Kellen Jacobsen. A relação entre a peste negra e os judeus. **Revista Vértices**. São Paulo. n. 20. 2016. Disponível em <https://www.revistas.usp.br/vertices/article/view/179257/165870>. Acesso em 10 maio 2023.

FOUCAULT, Michel. **A verdade e as formas jurídicas**. Tradução Roberto Cabral de Melo Machado e Eduardo Jardim Morais. Rio de Janeiro. Nau Editora. 1999.

GERBASE, Carlos. **Enquadramentos**: planos e ângulos. Disponível em: <<https://www.primeirofilme.com.br/site/o-livro/nocoas-basicas-da-estrutura-de-um-filme/>>.[s.l.]: [s.n.]. 2012. Acesso em 22 nov. 2023.

GIBSON, Arthur. **El Silencio de Dios**: Una respuesta creativa a los filmes de Ingmar Bergman. Buenos Aires: Editorial La Aurora, 1973.

GONÇALVES DOS SANTOS, Joe Marçal. Cinema e teologia: por que tratar de cinema numa teologia da cidade. In ZWETSC. Roberto E. **Cenários Urbanos: realidades e esperança – desafio das cidades às comunidades cristãs**. São Leopoldo: Sinodal/EST

HENRY, Michel. A felicidade de Spinoza; Tradução de Florinda Martins, 2005. In: MARTINS, Florinda; LOURENÇO, Olga. **A felicidade: fênix renascida do niilismo**. Lisboa: Mathesis, 2005.

HENRY, Michel. Fenomenologia não intencional: Tarefa para uma fenomenologia futura. **Phainomenon**, Lisboa, n. 13, p. 165-177, Abril de 2007.

HENRY, Michel. **Fenomenología não intencional**. Trad. José Rosa. Covilhã: Universidade da Beira Interior, 2008.

HENRY, Michel. **Fenomenología material**. Trad. Javier Teira y Roberto Ranz. Madrid: Encuentro, 2009.

HENRY, Michel, **Encarnação**: uma filosofia da carne; tradução Carlos Nougué. São Paulo: É Realizações, 2014.

HENRY, Michel. **Eu sou a verdade**: por uma filosofia do cristianismo. Trad. Carlos Nougué. 1ª ed. São Paulo: É Realizações, 2015.

HENRY, Michel. O que é isso a que chamamos de vida?. In: MARQUES, R. V., MANZI FILHO, R. (Orgs). **Paisagens da Fenomenologia Francesa**. Tradução Rodrigo V. Marques. Conferência pronunciada na Universidade de Québec em Trois-Rivières, em primeiro de novembro de 1977. Curitiba: Editora UFPR, 2011.

INGMAR BERGMAN FOUNDATION. **O sétimo selo**: a praga devasta a terra enquanto um cavaleiro em uma busca espiritual joga xadrez com a morte. Disponível em: <<https://www.ingmarbergman.se/en/production/seventh-seal>>. Acesso em: 09 maio 2023.

KOTHE, Flavio. **A alegoria**. São Paulo: Ática, 1986.

LICHTENSTEIN, Jacqueline. **A pintura**: A teologia da imagem e o estatuto da pintura. v. 2. Editora 34, 2007.

MALMSTRON, Lars; KUSCNER, David. **Four screensplay of Ingmar Bergman**: Smiles of the summer nigh/The seven seal/Wild strawberries/The magician. New York: Simon and Shuster. 1960

MESQUITA, Raphael. Trilogia do Silêncio. In. CASTAÑEDA, Alessandra; LUCCAS, Giscard e, ZACHARIAS, João Cândido. **Ingmar Bergman**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Jurubeba Produções, 2012. p. 99-101.

MCKEE, Robert. **Story**: substância, estrutura, e princípios da escrita de roteiro. Tradução Chico Marés. Curitiba: Arte & Letra, 2006.

MOGOLLÓN, Ramon Eduardo Lara. O corpo cristão em Michel Henry. **Pensar-Revista Eletrônica da FAJE** v.7. n.2. 2016. p. 208. Disponível em <https://www.faje.edu.br/periodicos/index.php/pensar/article/view/3648/3749>. Acesso em 28 set 2021.

MONGELLI, Lênia Márcia. Ingmar Bergman e o jogo da morte. In MACEDO, José Rivair & MONGELLI, Lênia Márcia (Orgs). **A idade média no cinema**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

MUSSI, Luciana Helena, CÔRTE, Beltrina. A finitude como consciência da morte em O sétimo selo de Ingmar Berman. **Memorandum**, Belo Horizonte, 23, 210-227. Out. 2012. <https://periodicos.ufmg.br/index.php/memorandum/article/view/6563/4144/>. Acesso em 23 nov 2023.

O SÉTIMO SELO. Direção: Ingmar Bergman. Produção: Allan Ekelund. Local: Svensk Filmindustri, 1957. Filme.

RIZZO, Sérgio. O angustiante silêncio de Deus. In. CASTAÑEDA, Alessandra; LUCCAS, Giscard e, ZACHARIAS, João Cândido. **Ingmar Bergman**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Jurubeba Produções, 2012. p. 81-85.

SPINOZA, Benedictus de. **Ética**. Tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora. 2009.

SNYDER, Blake. **Salva al gato**: el libro definitivo para creación de un guión. Tradución Ignacio Villaro. Barcelona: Alba Editorial, 2005.

TURNER, Steve. **Engolidos pela cultura pop**: arte, mídia e consumo - uma abordagem cristã. Tradução Paula Mazzini Mendes. Viçosa: Ultimato, 2014.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Tradução Marina Appenzeller. Campinas: Papyrus, 1994, p.12.

WALTY, Ivete Lara Camargos. **O que é ficção**. São Paulo: Brasiliense, 1989.

WONDRACEK, Karin Hellen Kepler. **Da felicidade ao pathos**: uma introdução à Fenomenologia da Vida de Michel Henry. 2008. Disponível em <https://sig.org.br/bkp/wp-content/uploads/2018/04/Da-felicidade-ao-pathos-publi.pdf>. Acesso em 03/10/21.