

O SÉTIMO SELO DE BERGMAN E O ESTRANGEIRO DE CAMUS: OS MATIZES DA FINITUDE

SIQUEIRA-BATISTA, Rodrigo¹; BATISTA, Romulo Siqueira²; SCHRAMM, Fermin Roland³

Resumo: A morte é tema recorrente em diferentes esferas das culturas, com destaque para a arte. De fato, as distintas manifestações artísticas expõem, em seu bojo, a ambigüidade da condição humana, ao reafirmar simultaneamente a *finitude* — o profundo mal estar pela consciência de se saber mortal — e a *vida* — na medida em que a arte é criação. Com base nestas breves ponderações, o objetivo do presente artigo é apresentar díspares matizes da finitude a partir de duas expressivas obras de arte do século XX: O filme 'O Sétimo Selo' de Bergman e o livro 'O Estrangeiro' de Camus.

Palavras Chave: Cinema, Finitude, Literatura e Morte.

*Renasci muitas vezes, desde o fundo
de estrelas derrotadas, reconstruindo o fio
das eternidades que povoei com as minhas mãos,
e agora vou morrer, sem nada mais, com terra
sobre o meu corpo, destinado a ser terra.*

Pablo Neruda

Há algo mais próprio e impróprio à vida do que a morte? Morrer é a indene certeza do homem, ser vivente que tem consciência da sua própria finitude.⁴ A morte é o problema central da condição humana, desde as primevas manifestações originárias da cultura. As pinturas rupestres, por exemplo, trazem indícios sobre as prováveis crenças em relação à perpetuação de um sopro de vida após o ocaso — demonstrando a existência de preocupações com o passamento em um período tão longínquo quanto 60.000 a.C.⁵ — achado que pode ser visto como evidência da incapacidade humana de aceitar a finitude e a morte.⁶

¹ Médico, filósofo e escritor. Doutor em Ciências, FIOCRUZ. Professor Adjunto do Departamento de Medicina e Enfermagem da Universidade Federal de Viçosa (UFV). Professor do Programa de Pós-graduação em Bioética, Ética Aplicada e Saúde Coletiva (PPGBIOS) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

² Filósofo e escritor. Doutor em Filosofia, PUC-Rio. Designer instrucional do Centro de Educação Superior à Distância do Estado do Rio de Janeiro (CEDERJ).

³ Filósofo e bioeticista. Doutor em Ciências, FIOCRUZ. Pesquisador Titular de Ética Aplicada e Bioética da Escola Nacional de Saúde Pública e Coordenador do Curso de Especialização em Bioética da FIOCRUZ.

⁴ ELIAS, N. *A Solidão dos Moribundos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001. p. 10.

⁵ Mas, de forma ainda mais intensa, estão as observações referentes aos sepultamentos que datam de 60.000 a.C., ainda no período do *Homo sapiens neanderthalensis*. Cf. CAMPBELL, J. *As Transformações do Mito Através do Tempo*. São Paulo: Cultrix, 1997. p. 12.

⁶ De fato, a morte é um problema da existência humana, referente ao destino do ser singular enquanto tal, ainda que hoje este campo tenda a se expandir (existência da espécie humana, outras espécies, meio ambiente, dentre outros). Ademais, o humano olha a morte não como algo natural, mas irracional e absurdo (de acordo com suas categorias

Um problema tão arcaico — no sentido mais grego do termo, significando antigüidade e fundação — perpassou a história do pensamento, influenciando decisivamente as mais díspares faces do Espírito, como o mito, a filosofia, a ciência e a arte. Em relação a esta última, a presença da morte é vívida, como afirma Sérgio Zaidhaft em seu *Morte e Formação Médica*:

Talvez não haja grande obra de arte escrita, pintada, representada, filmada que não toque em alguma questão referente à morte. As tragédias gregas? Shakespeare? Quantos homicídios, suicídios, desejos de morte? Há alguma grande peça de teatro que não tenha estes elementos? Cinema: Bergman?⁷

As referências são muito claras: dos trágicos gregos a William Shakespeare, a literatura se articula intimamente à questão da morte. Ingmar Bergman é mencionado no âmbito do cinema, possibilitando um manancial de *imagens* sobre o tema em várias de suas produções. Entretanto, no que concerne à morte, como não mencionar *O sétimo selo*, uma de suas obras-primas, grande referencial na história do cinema? Eis aqui uma primeira escolha: com a força de seu roteiro, a película reafirma, em uma matriz de *imagens*, o incontornável problema da morte. A segunda escolha, *O estrangeiro* de Albert Camus, é um texto que se desdobra em *conceitos* alinhavados pela mão genial do autor, tratando-se de uma imponderável escrita do fim. A morte, lá e cá, é apropriada nas suas interfaces mais vibrantes, expondo a crueza dos temores e das (in)certezas humanas e, talvez mais do que isto, colocando em xeque a noção de *sentido da vida*. Duas opções por fecundas obras de arte, capazes de engendrar os matizes da finitude. Assim, pois, o escopo do presente manuscrito.

O Sétimo Selo

A morte é uma das muitas questões que podem ser colocadas diante da contundente perplexidade evocada por *O sétimo selo* de Bergman. O filme, da década de 50, se apresenta como um verdadeiro solavanco para uma cultura que vem negando ao homem, reiteradamente, a possibilidade de meditar sobre o próprio fim, utilizando para isto os mais distintos artifícios.

simbólico-imaginárias “sob pressão”), buscando fora da assim chamada “ordem natural” as suas possíveis causas secretas, abrindo, desta maneira, o espaço para a transcendência. Por isso, Schopenhauer — em *O mundo como vontade e representação* — afirma que (1) a morte é o gênio inspirador da filosofia; (2) religiões e filosofias são contravenenos à certeza da morte. Cf. SCHOPENHAUER, A. *O mundo como vontade e representação*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2001., par. 54 e 41.

⁷ Zaidhaft, S. *Morte e Formação Médica*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997., p. 23.

O filme de Bergman se passa na Idade Média, século XII, período sob forte influência cristã. O cavaleiro cruzado Antonius Blok e seu fiel escudeiro Jons acabam de retornar de uma campanha cruzada na Terra Santa para a Suécia assolada pela peste. Logo de início estão ambos à cavalo, quando o escudeiro interrompe a marcha com o intuito de pedir informações a um homem que parece sentado. Ao se dirigir ao suposto ‘vivo’, Jons se depara com a mórbida e gélida face do fim: o homem já não existia mais, estava morto. O diálogo que se segue é significativo:

A. BLOCK — Ele sabia o caminho?
ESCUDEIRO — Não exatamente.
A. BLOCK — O que disse?
ESCUDEIRO — Nada.
A. BLOCK — Estava mudo?
ESCUDEIRO — Eu não diria isto. Pelo contrário, foi bem eloquente.
A. BLOCK — É mesmo?
ESCUDEIRO — Sim, bem eloquente. Mas seu discurso foi melancólico.⁸

O tom da película, a partir de então, coloca reiteradamente a incontornável e melancólica *eloquência* da morte. Ela está presente em todo o tempo e lugar, como, por exemplo, no momento no qual a personagem de face alva e manto negro se dirige a Antonius Block, o cavaleiro cruzado:

A. BLOCK — Quem é você?
MORTE — Eu sou a morte.
A. BLOCK — Veio me buscar?
MORTE — Tenho caminhado ao seu lado há muito tempo.
A. BLOCK — Eu sei.
MORTE — Está pronto?
A. BLOCK — Meu corpo tem medo, eu não.⁹

Ainda que sua presença seja constante — afinal “*tenho caminhado ao seu lado há muito tempo*”; na verdade, desde o nascimento —, o cruzado resiste ao chamado, propondo um jogo de xadrez para a morte, em uma das seqüências mais sensacionais da história do cinema:

A. BLOCK — Você joga xadrez, não?
MORTE — Como sabe?
A. BLOCK — Eu vi nos quadros.
MORTE — Posso dizer que jogo muito bem.
A. BLOCK — Você certamente não joga melhor do que eu.
MORTE — Por que quer jogar comigo?
A. BLOCK — Isto é problema meu.
MORTE — Tudo bem.
A. BLOCK — Minhas condições são as seguintes: você me deixa vivo enquanto eu resistir a você. Se eu conseguir um xeque-mate, você me poupa.¹⁰

⁸ BERGMAN, I. O sétimo selo. Suécia: Svensk Filmindustri, 1956.

⁹ BERGMAN, I. O sétimo selo. Suécia: Svensk Filmindustri, 1956.

¹⁰ BERGMAN, I. O sétimo selo. Suécia: Svensk Filmindustri, 1956.

Esta é a fluida articulação na qual transcorre o filme. A cada momento é reiterada a indeslindável presença da morte no *estar vivo*. As imagens são recorrentes: o homem que rouba os mortos — e que acaba sendo ferido pelo escudeiro —, a peste que se põe ‘quase’ como estofa da trama, no bojo de tantas idas e vindas sobre o mote, sempre atrelando-o à própria constituição do homem. A maneira pela qual Bergman constrói os diálogos do filme — intimamente articulados à potência de seus *jogos de imagens*, tecidos como *sonhos despertos*¹¹ — exprime muitos dos modos desenvolvidos pelo *Homo sapiens sapiens* para (tentar) lidar com o profundo mal estar do *se-saber-mortal*, quase como uma *cartografia* do desamparo. Dois pontos dos *jogos de imagens*, no entanto, podem ser um pouco melhor comentados na esfera da presente análise.

A primeira situação refere-se à atitude do artista de circo Skat ao se encontrar com a morte. A força dramática deste duro diálogo — especialmente se for considerado que, neste momento, a morte está serrando o caule da árvore na qual está o ator — merece ser lembrada:

ARTISTA — Está cortando a minha árvore. Por que está cortando minha árvore? Poderia pelo menos ter a educação de me dizer quem é?

A MORTE — Estou cortando a árvore, pois seu tempo acabou.

ARTISTA — Não tenho tempo para isto.

A MORTE — Não tem tempo?

ARTISTA — Tenho uma apresentação.

A MORTE — Foi cancelada, o ator morreu.

ARTISTA — E o meu contrato?

A MORTE — Foi cancelado.

ARTISTA — Minha família, meus filhos...

A MORTE — Tenha vergonha, Skat.

ARTISTA — Tudo bem, estou envergonhado. Não tem um perdão especial para atores.

A MORTE — Não neste caso.

ARTISTA — Nenhuma alternativa, nenhuma exceção?¹²

A pergunta fica em suspenso, pois a morte termina de cortar o caule, a árvore cai e o ator morre. A postura do artista é modelar: negação/inconformismo, barganha — atitude de algum modo similar a adotada por Antonius Block —, depressão e, finalmente, aceitação, algo esboçado por Bergman (1956) e que foi desenvolvido conceitualmente mais de dez anos depois por Elisabeth

¹¹ Em uma entrevista concedida a Lewis Freedman na WNDT-TV, em Nova Iorque, Bergman expõe seu ponto de vista sobre a própria obra cinematográfica: “*compreendi mais tarde, acho que há um ano, que todos os meus filmes são sonhos. Não no sentido de que eu os tenha sonhado, mas de certo modo sim — eu os escrevi, eu os vi antes de escrever.*” Tais sonhos, são modos para se lidar com as próprias angústias, audíveis dentro de si: “*Sempre me interessei pelas vozes dentro da gente (...). Acho que todo mundo escuta essas vozes e essas forças (...). E eu sempre quis colocá-las na realidade, colocá-las na mesa.*”. Cf. PROGOFF, I. Sonho desperto e mito vivo. In: CAMPBELL, J. Mitos, sonhos e religião. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

Kübler-Ross (1969), na sua famosa discussão sobre as relações dos pacientes *terminais* com a sua própria morte.¹³ A autora descreve cinco estágios de reações emocionais das pessoas com a morte em curso, ou seja, vivenciando a terminalidade — *negação, raiva, barganha, depressão e aceitação* — os quais são vivenciados por diferentes personagens ao longo do filme.

O segundo ponto de destaque é a atitude do escudeiro ao longo da trama. Bastante niilista, quase nietzschiano, o típico materialista Jons — com postura bastante distinta da dialética assumida por Antonius Block, o qual *teme* corporalmente e *não teme* espiritualmente o passamento — desdenha de sua própria condição, pouco se importando com a vida e zombando da própria possibilidade da morte:

ESCUDEIRO — Sou o escudeiro Jons. Desprezo a morte, zombo de Deus, rio de mim mesmo e sorrio para as mulheres. Meu mundo é meu e só acredito em mim mesmo. Ridículo para todos, até para mim mesmo. Sem sentido para o céu e indiferente para o inferno.¹⁴

Tal disposição anímica, inscrita no niilismo — a morte do sentido, a total ausência de finalidade¹⁵ —, é um dos possíveis pontos de encontro entre o filme de Bergman e o livro de Camus, como se comentará na próxima seção.

O estrangeiro

Albert Camus estrutura sua obra em ciclos, articulados em três gêneros literários – um *ensaio*, um *romance* e um texto *teatral*: (a) ciclo do absurdo — *O mito de Sísifo*, *O estrangeiro*, *Calígula*; (b) o ciclo da revolta — *O homem revoltado*, *A peste*, *Os justos*; (c) o ciclo seguinte, chamado da *nêmesis*, o qual não foi realizado devido a sua morte precoce em 1960. A tripartição em gêneros de cada ciclo mostra uma clara insuficiência de cada gênero e uma atitude estética e filosófica, em cujo limite está o silêncio¹⁶, pois o essencial se situaria fora da linguagem, esta sendo condenada, em substância, à mistificação. A isso se associa uma reflexão constante sobre a morte, ainda que, de qualquer maneira, o conceito central seja o de absurdo, indicando a contraposição entre a dimensão humana e sua inscrição no mundo.

O romance *O estrangeiro* — o qual pertencente ao primeiro ciclo e situa em primeiro plano a nostalgia da unidade e a sede de absoluto, rubricas do movimento do drama humano — é

¹² BERGMAN, I. O sétimo selo. Suécia: Svensk Filmindustri, 1956.

¹³ KÜBLER-ROSS, E. *Sobre a morte e o morrer*. São Paulo: Martins Fontes, 2000. p. 15-116.

¹⁴ BERGMAN, I. O sétimo selo. Suécia: Svensk Filmindustri, 1956.

¹⁵ PERINE, M. Violência e niilismo: o segredo e a tarefa da filosofia. *Kriterion*, v. 43, n.106, p. 108-126, 2002.

fortemente “marcado” pela filosofia existencialista — cujas raízes podem ser buscadas em Kierkegaard —, a qual teve como um dos seus grandes expoentes no século XX o pensador Jean-Paul Sartre.¹⁷ Enquanto *corrente filosófica* pode-se dizer que o existencialismo traz uma grande primazia à questão da liberdade. Sartre concebe a existência de dois tipos de *ser*: o *ser-em-si* (fenômeno) e o *ser-para-si* (consciência). Do primeiro pode se dizer apenas que “é aquilo que é”, ou seja, o “ser-em-si é opaco para si mesmo”, sem qualquer relação “fora” de si e não derivando de nada. O *ser-para-si* é definido como “sendo aquilo que não é e não sendo aquilo que ele é”, ou seja, é presença para si mesmo, o que supõe a instalação de uma fissura no próprio ser: esta fissura é justamente o *nada*, a qual traria a possibilidade do *ser-para-si* ultrapassar os seus próprios limites. A expressão da mistura entre o *ser-em-si* e o *ser-para-si* é o tempo, sendo justamente este o constitutivo da *existência humana*.

O tempo pode ser concebido, de uma determinada perspectiva, como a recorrente lembrança de que se está morrendo. Por mais que se trate de uma idéia avassaladora, a cada segundo, minuto, dia, mês ou ano, o que está em jogo é um caminhar sem volta em direção ao ocaso — ao fim —, uma estrada sobre a qual nada se pode saber. Eis o desconhecido em seu sentido mais radical. Tal domínio contrasta com a situação contemporânea na qual as grandes velocidades cotidianas não trazem qualquer garantia de haver para onde ir, no âmbito de um desejo insano de se ter que chegar. Na verdade, não há nenhum lugar para onde ir, ou melhor, só é permitida uma única vereda a ser percorrida e apenas um lugar a ser alcançado, independente de quaisquer atalhos que se tome: a morte. Não há o que temer, quanto a este aspecto, nada a se alterar, como claramente registrou Albert Camus, pela voz do protagonista Mersault, em *O estrangeiro*:

Eu parecia ter as mãos vazias. Mas estava certo de mim mesmo, certo de tudo, mais certo do que ele, certo de minha vida e desta morte que se aproximava. Sim, só tinha isto. Mas, ao menos, agarrava esta verdade, tanto como esta verdade se agarrava a mim. Tinha tido razão, ainda tinha razão. Vivera de uma certa maneira e poderia ter vivido de outra. Fizera isto e não fizera aquilo. Não fizera determinada coisa, ao passo que fizera esta outra. E depois? Era como se, durante todo o tempo, tivesse esperado por este minuto e por essa madrugada em que seria justificado. Nada, nada tinha importância, e eu sabia bem por quê. Do fundo do meu futuro, durante toda esta vida absurda que eu levava, subira até

¹⁶ O silêncio é, também, um tema caro para Bergman, explorado em diferentes filmes, dentre os quais se destacam *O silêncio* (1963) e *Gritos e sussurros* (1972).

¹⁷ Camus e Sartre fazem parte daquela corrente do existencialismo francês que alia a reflexão ao engajamento ético e político, podendo se dizer que ambos pertencem a um pensamento de tipo militante, embora com atitudes também distintas. De fato, para Camus o *engagement* é uma consequência de sua revolta moral contra o absurdo da relação entre homem e mundo e que levaria à necessidade da compaixão para com a condição existencial do homem — como em *O mito de Sísifo*. Já Sartre considera, simultaneamente, (1) que o homem esteja condenado a ser livre e (2) que — tal qual o escrito nas últimas páginas de *O ser e o nada* — “o homem é uma paixão inútil”.

mim, através dos anos que ainda não tinham chegado, um sopro obscuro, e esse sopro se igualava, à sua passagem, tudo o que me haviam proposto nos anos, não mais reais, que eu vivia.¹⁸

Nada tem importância ao se tomar, genuinamente, a consciência do próprio fim. A apresentação “foi cancelada”... Que importa se “o ator morreu”? Neste contexto, não há “nenhuma alternativa, nenhuma exceção”. Na verdade, tanto Skat quanto Mersault, são estrangeiros de uma existência que se mostra, na fria face da morte, *sem qualquer sentido*. Com efeito, aquele que demonstra — ou vivencia — tal desapego pela vida, enfrentando a face nua do ocaso, só pode ser um forasteiro:

Pois bem, então morrerei. Mas cedo do que outros, evidentemente. Mas todos sabem que a vida não vale a pena ser vivida. No fundo, não ignorava que tanto faz morrer aos 30 ou aos 70 anos, pois, em qualquer dos casos, outros homens e outras mulheres viverão, e isso durante milhares de anos. Afinal, nada mais claro. Hoje, ou daqui há 20 anos, era sempre eu que morria. Neste momento, o que me perturbava um pouco, no meu raciocínio, era esse frêmito terrível que sentia em mim, ao pensar nesses 20 anos que faltavam viver. O que tinha a fazer era sufocar essa sensação, imaginando o que seriam os meus pensamentos daqui há 20 anos, quando, apesar de tudo, chegasse a hora. A partir do momento em que se morre, é evidente que não importa como e quando.¹⁹

Onde está o sentido? Qual é a responsabilidade colocada pela morte, pressentida na *tomada de consciência* de Skat e no ‘testemunho’ de Mersault? Observem-se as respostas de Jons a Antonius Block, diante da morte na fogueira de uma mulher, suposta bruxa causadora da peste:

ESCUDEIRO — O que ela vê? Pode me dizer?

A. BLOCK — Já não sente dor.

ESCUDEIRO — Não me respondeu. Quem cuidou dela? Um anjo, o diabo, Deus, ou é apenas o vazio? O vazio.

A. BLOCK — Não pode ser.

ESCUDEIRO — Veja os olhos dela. Ela está descobrindo algo. O vazio sob a lua.

A. BLOCK — Não.

ESCUDEIRO — Estamos impotentes pois vemos o mesmo que ela vê e tememos o mesmo. Pobre criança. Não posso suportar.²⁰

Não existe sentido. Há algo que se possa esperar? Nada. A dissolução, o fim, o passamento. Quiçá desesperadamente, quiçá estoicamente, viver, nesta perspectiva — ou melhor, a partir desses referenciais — é ocupar o espaço-tempo de um *Sein zum Tode*, ou seja, de um *ser-para-a-morte*.²¹

¹⁸ CAMUS, A. *L'Étranger*. Paris: Gallimard, 1957. pp. 120-121.

¹⁹ CAMUS, A. *L'Étranger*. Paris: Gallimard, 1957. p. 114.

²⁰ BERGMAN, I. *O sétimo selo*. Suécia: Svensk Filmindustri, 1956.

²¹ HEIDEGGER, M. *Ser e tempo*. Petrópolis: Vozes; 1989.

Considerações finais

O sétimo selo e *O estrangeiro* são, como se pretendeu demonstrar de modo bastante preliminar, obras de arte extremamente poderosas para se pensar a morte e a finitude, assim como as possíveis atitudes frente a ambas. Melhor dizendo, são pensamentos sobre esses “aspectos” da vida. Ambos, de formas distintas, denunciam o absurdo da existência, expondo o sem sentido que o reconhecimento da finitude pode revelar. Com efeito, após ter se descoberto algo, “o vazio sob a lua”,²² experimenta-se a tomada de consciência de que “então morrerei. Mas cedo do que outros, evidentemente. Mas todos sabem que a vida não vale a pena ser vivida”,²³ presságio do abismo:

Suave é o silêncio noturno
 Receber o infinito íntimo
 Quando a alma do homem
 Despida provisoriamente da contingência
 – Ocultos na penumbra o jornal e o relógio –
 Se debruça sobre si mesma,
 Procede à prospecção do seu pecado
 E adivinha seu abismo.²⁴

Como viver — ou não-viver — neste contexto? O suicídio passa a se constituir como a única saída para o sem sentido da vida? É precisamente aqui que o anúncio feito por Bergman em *O sétimo selo* se apresenta em plenitude, ao vociferar o poder da lídima criação. Viver é criar, criar os próprios sentidos para a existência — negando a exterioridade do valor da vida. A vida pode valer a pena ser vivida — algo explícito no olhar tranquilo de Jof, no diálogo final com sua esposa Mia, ao contemplar o balé da morte na derradeira cena da película — desde que o sujeito assuma a alegria de criar, de constituir sentidos e se disponha, de fato, a aprender a viver. Para além, então, de um *ser-para-a-morte*, pois, afinal, se *filosofar é aprender a morrer*, é possível que aprender a morrer seja *sine qua non* para se *aprender a viver*.

Agradecimentos

À Andréia P. Gomes pelas sugestões apresentadas durante a elaboração do artigo.

²² BERGMAN, I. *O sétimo selo*. Suécia: Svensk Filmindustri, 1956.

²³ CAMUS, A. *L'Étranger*. Paris: Gallimard, 1957. p. 114.

²⁴ Cf. MENDES, M. *Poesia Completa e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

Referências

BERGMAN, I. O sétimo selo. Suécia: Svensk Filmindustri, 1956.

CAMPBELL, J. *As Transformações do Mito Através do Tempo*. São Paulo: Cultrix, 1997.

CAMUS, A. *L'Étranger*. Paris: Gallimard, 1957.

ELIAS, N. *A Solidão dos Moribundos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

HEIDEGGER, M. *Ser e tempo*. Petrópolis: Vozes; 1989.

KÜBLER-ROSS, E. *Sobre a morte e o morrer*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

MENDES, M. *Poesia Completa e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

PERINE, M. Violência e niilismo: o segredo e a tarefa da filosofia. *Kriterion*, v. 43, n.106, p. 108-126, 2002.

PROGOFF, I. Sonho desperto e mito vivo. In: CAMPBELL, J. *Mitos, sonhos e religião*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

SCHOPENHAUER, A. *O mundo como vontade e representação*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2001.

ZAHAR, S. *Morte e Formação Médica*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.