

**Revista de Literatura,  
História e Memória**

Literatura e Cultura  
na América Latina

ISSN 1809-5313

VOL. 5 - Nº 5 - 2009

UNIOESTE / CASCAVEL

P. 313-327

## PINTURA E CINEMA: AS PASSAGENS SE CRUZAM EM O SÉTIMO SELO

MROGINSKI, Sheyla Sabino da Silva. UNIOESTE.  
SILVA, Acir Dias da. UNIOESTE.

RESUMO: Esse trabalho tem como principal objetivo o de analisar as correlações das representações da morte, entre pinturas de Peter Brueghel e as imagens do filme *O Sétimo Selo*, roteiro e direção de Ingmar Bergman. Com base em Almeida, Yates e Bakhtin, busca-se identificar aspectos relevantes do diálogo entre cinema e pintura, a fim de perceber os lugares em que se cruzam o tema morte nas referidas obras artísticas, e, deste modo, rastrear os pontos de encontro, nas imagens, entre a linguagem pictórica e a fílmica, pelos símbolos e significações que estes textos fazem emergir da memória individual e/ou coletiva. A discussão proposta nessa pesquisa, então, consiste em buscar, no filme, as memórias e os pontos de interlocução com outras formas de linguagem. Seguindo esses matizes, vale salientar as intertextualidades presentes nas produções artísticas, pensando-se que inexiste uma obra que não carregue consigo uma gama de outros textos. Bakhtin (2000), ao propor que a língua se constitui a partir de um processo dialógico, afirma que os enunciados sempre estão envoltos por ecos e lembranças de outros enunciados, isto é, nossa fala é impregnada pela fala dos outros, o que possibilita pensar que nas produções artísticas, enquanto formas de linguagem, também ocorre essa ação dialógica. Os textos conversam entre si, um chama pelo outro, entrecruzando-se em diferentes formas de linguagem. Assim, aspira-se a discutir como a cultura, a imagem e a memória são materializadas na composição de Bergman, também, perceber os diálogos no que concerne à sociedade, arte, linguagem e cinema.

PALAVRAS-CHAVE: memória; cinema; imagem; morte; interlocução.

ABSTRACT: This work has as main objective to analyze the correlations of the representations of the death, between paintings of Peter Brueghel and the images of the film the Seventh Stamp, script and direction of Ingmar Bergman. On the basis of Almeida, Yates and Bakhtin, searches to identify to excellent aspects of the dialogue between cinema and painting, in order to perceive the places where if they cross the subject death in the related artistic workmanships, and, in this way, to track the meeting points, in the images, between the pictorial language and the fílmica, for the symbols and meaning that these texts make to emerge of the individual and/or collective memory. The quarrel proposal in this research, then, consists of searching, in the film, the memories and the points of interlocution with other forms of language. Following these shades,

valley to point out the interdict gifts in the artistic productions, thinking that a workmanship inexists that carregue I do not obtain a gamma of other texts. Bakhtin (2000), when considering that the language if constitutes from a dialogue, affirms that the statements always are envoltos for echoes and souvenirs of other statements, that is, ours speaks is impregnated by speaks of the others, what it makes possible to think that about the artistic productions, while language forms, also occurs this dialogue action. The texts talk between itself, one call for the other, intercrossing itself in different forms of language. So this research intends to argue it as the culture, the image and the memory are materialized in the composition of Bergman, also, to perceive the dialogues with respect to the society, art, language and cinema.

KEY WORDS: memory; cinema; image; death; interlocution.

## APRESENTAÇÃO

Vivemos uma relação paradoxal com a morte, por um lado, não a queremos perto de nós, menos ainda daqueles a quem amamos; por outro, ela está estampada nos jornais, na televisão, e quantas vezes não paramos o que estamos fazendo para ver, na TV ou no jornal escrito, alguém morto pela violência, acidentes, tragédias aéreas, doença, enfim, ao mesmo tempo em que a rechaçamos de nossa vida, a aproximamos de nós pelas mortes dos outros,

O que se esconde é a morte como um fenômeno a ser enfrentado pelo próprio eu, mas não as representações da morte dos outros. muito pelo contrário, encontramos na TV e nos meios de comunicação em geral todo tipo de mensagens que atravessam nossa vida cotidiana, trazendo-nos abundantes representações da morte. Permanentemente estamos “vendo” e “escutando” à morte [...]” (LEIS 2003, P.346).

No pensamento do mesmo autor, existem, grosso modo, três maneiras de se enfrentar a morte. Há religiões que vêem a morte como uma passagem à outra vida, também há a possibilidade de se encarar a morte, fitar diretamente os seus olhos, assumir nossa finitude como um dado fundamental da existência humana; ou podemos simplesmente excluí-la, evitar todo pensamento a seu respeito, numa tentativa de buscar a imortalidade, em outras palavras, os outros morrem, mas eu não. Berger (1986), ao discorrer sobre o modo como se enfrenta a morte, busca no *Man*, de Heidegger, a explicação para esta questão. Este *Man* consiste num indivíduo representado por todos, tornando-se ninguém, assume uma identidade social generalizada, mas não toma para si uma identidade específica, isto acontece como uma forma de fuga. Em ralação à morte, para o mesmo autor, quem morre é um ser único, sozinho, porém a sociedade classifica aquela morte em categorias generali-

zadas porque, desta forma, parece amenizar um pouco o horror daquele momento. Em suas palavras:

Um homem morre e dizemos: - Bem, todos nós temos de partir um dia. – Este todos nós representa uma versão exata do *Man* – trata-se de todo mundo, e por isso, de ninguém, e ao nos colocarmos sob sua generalidade ocultamos a nós mesmos o fato inevitável de que também morreremos, solitariamente. [...] Sob o aspecto do *Man*, vimos a sociedade como uma defesa contra o horror” (BERGER 1986, P.163).

Nos sistemas sociais mais antigos, os vivos enterravam seus mortos em suas igrejas ou em cemitérios no meio das cidades, “vivos e mortos coabitavam”, (REIS 1991, p.73). Nessas sociedades não havia divisão entre a morte e a vida. Naquele tempo, os vivos tinham mais medo dos mortos do que da própria morte e, por este motivo, cuidavam muito bem deles, principalmente dos ritos funerários. Os místicos, como descreve Chevalier e Gheerbrant (1999), perceberam que no ser humano, em geral, em todos os níveis de existência, coexistem a vida e a morte, quer dizer, uma tensão entre duas forças opostas. Os cemitérios eram utilizados, mesmo de encontro aos preceitos da igreja, como um espaço de atividades do dia-a-dia da comunidade, mais ou menos como um salão comunitário ou um clube nos dias de hoje, “[os cemitérios] freqüentemente serviam como local para pastagem de animais, feiras, bailes, jogos, atalhos, depósito de lixo, sanitário público, namoros clandestinos e morada de mendigos”. (REIS, 1991, p.73).

Foi em meados do século XVII que os homens passaram a modificar seu comportamento diante da morte, a medicina passou a conscientizar as pessoas de que a convivência direta com moribundos e mortos era extremamente prejudicial à saúde geral da comunidade, passaram, então, a realizar campanhas afirmando a necessidade de isolar os cemitérios, construindo-os fora da cidade, e de extinguir a prática de executar enterros nas igrejas. Formaram-se alguns focos de resistência, que não foram significativos e, a partir deste momento passou a existir uma separação entre os vivos e os mortos.

Enfim, as produções culturais suscitadas pela morte, como seus ritos e funerais, registradas em trabalhos e pesquisas de vários autores, nos revelam que há uma estreita relação entre o mundo dos vivos e dos mortos. Os cultos funerários de toda a história demonstram as várias facetas da morte. Momentos de aflição, conversão, espetáculo (nos antigos cortejos fúnebres), divisão de classes sociais, momentos de solidão.

Deste modo, esse tema espreita o imaginário humano, por vezes, rondando nossos pensamentos, se não assombrando, pelo menos inquietando, e, as-

sim, aparece em forma de imagens que agem tanto na memória coletiva, como na individual. Laplantine e Trindade (1941) defendem a idéia de que a imagem que temos ao ver um objeto não consiste no próprio objeto, e sim num dos lados do que temos conhecimento do seu exterior, logo, as imagens não consistem em algo concreto, pois são oriundas da nossa ação de pensar. As significações ficam armazenadas no inconsciente humano, sendo que o homem revela tais significações por meio das formas em que essas imagens se expressam. Para os autores, as imagens dizem respeito a manifestações do sagrado, como também são produtoras e produto do imaginário, este, não significa a negação total da realidade, contudo, se apóia nela com intuito de deslocá-la para a partir disso criar novas relações no aparente real.

Nascer e morrer são certezas incontestáveis do ser humano, é universal e comum a todas as culturas, este acontecimento nos conduz a reflexões e, quase sempre, nos deixa perplexos e incomodados. Quando a morte aparece não há distinção de raça, sexo ou poder aquisitivo, ela iguala a todos. A crença num *além* se tornou um mistério, uma dúvida, que está sempre presente na memória humana remetendo-nos ao imaginário. Não obstante, a memória contribui para a construção das imagens sobre esse tema nas produções artísticas. São reminiscências do passado agindo nas memórias do presente.

É de outrora o interesse pelo estudo da memória, *a priori*, ligada ao estudo da Arte da Retórica. Para Aristóteles, ela pertence ao passado. Túllius, Cícero, Quintiliano, entre outros, como escreve Yates (2007), já discorriam sobre a memória natural e artificial afirmando que a última suscitou muitas obras de arte. Túllius apontou que o processo da reminiscência surge pelas rememorações de lugares onde algo foi pronunciado, pensado ou feito, afirmando, assim, que a memória depende da imaginação de uma disposição seqüencial de lugares, nos quais as imagens devem estar dispostas em uma ordem cronológica. Yates (2007) diz, ainda, que faz parte da fraqueza humana conseguir lembrar somente das coisas visíveis, então para lembrar das “coisas sutis e espirituais” ela recomenda seguir as orientações de Túllius, que consiste em ligar essas “coisas” a imagens. As produções artísticas para memorização das virtudes e dos vícios. Muitos desses autores propunham que, se temas religiosos estivessem presentes nas artes, as pessoas memorizariam o que é certo ou não. Romberch, que possuía uma concepção de memória predominantemente didática e teológica, sugeriu usar os símbolos do Zodíaco, por eles oferecerem uma sucessão ordenada de lugares fáceis de memorizar, pois, “pode se supor que a ordem das constelações, enquanto sistema de lugares de memória, deveria ser utilizada por pregadores para lembrar a ordem de

seus sermões sobre virtudes e vícios no Paraíso e Inferno”. (Op. Cit. 2007, p.154).

Agostinho(2001) assegura que na memória estão os conhecimentos, tudo o que a pessoa aprendeu e não esqueceu, e, que, tais aprendizados ficam ocultos num lugar muito íntimo. Profere que,

As noções de literatura, de dialética, as diferentes espécies de questões e todos os conhecimentos que tenho a este respeito existem também na minha memória, mas de tal modo que, se não tivessem a imagem, deixaria fora o objeto. Neste caso sucederia como à voz que ressoa e logo passa, deixando nos ouvidos a impressão de um rasto que no-la faz recordar, como se continuasse a ressoar quando na realidade já não ressoa. [...] Finalmente como acontece a qualquer objeto que o corpo sente pelo tato e que a memória imagina, mesmo quando afastado de nós”. (Op. Cit. p.227).

Para o autor as realidades não penetram a memória, somente suas imagens é que são coletadas rapidamente e organizadas em células, das quais podem ser retiradas pela lembrança. Os entendimentos não são alcançados pela porta da carne, mas pelo espírito, que, pela vivência das emoções, sente-as e entrega-as à memória, ou a própria memória as arquivou sem que ninguém as oferecesse a ela.

Na atualidade, os autores defendem a idéia de que o que está em nossa memória atual é dependente do que vivemos anteriormente, ou seja, o presente se faz pelo passado. Ao olharmos para uma pintura o que vemos é a sua tradução, nos termos da nossa experiência, conseguimos ver somente aquilo que, em alguma forma, já tínhamos visto antes. “Só podemos ver coisas para as quais já possuímos imagens identificáveis” (MANGUEL, 2001, p.27). Assim, a nossa memória individual se constitui a partir do que vimos, experimentamos, já sentimos, enfim, se forma concomitantemente ao nosso viver, e, desta forma, então, compõe não só a nossa história, como também a nós mesmos, pois são nossas memórias, cada momento e experiências vividas que também nos define como sujeitos.

A lembrança recoloca a esperança na capacidade de recuperar alguma coisa que se possuía, um tempo que se esqueceu. Nesse sentido, a memória precede cronologicamente a lembrança e pertence à mesma parte da alma a que pertence a imaginação. Ela passa a ser uma coleção ou recolhimento de imagens com o acréscimo de uma referência temporal. Nesse sentido, a reminiscência não é algo passivo, mas sempre uma tentativa de recuperação de um conhecimento ou sensação já existente anteriormente (TEDESCO, 2004, p.36).

Para o mesmo autor, a memória coletiva reafirma sua força por meio da narração, pois, para que um fato permaneça na recordação se faz necessário que

cada geração o transmita para as gerações futuras, logo, novas vidas serão inseridas nas tradições comuns. “Sentir e contar histórias em comum significa dar possibilidade de criação e fortalecimento comunitário” (Op. Cit. 2004, p. 36). O ato narrativo, tendo em vista a possibilidade de elaboração e apropriação, edifica uma consciência de identidade coletiva do grupo, contribui para que o grupo se conheça e ajuda na organização das suas relações internas.

Voltando ao tema desta pesquisa e com base no exposto até aqui, infere-se que as imagens da morte podem ser construídas em nossa memória pela morte dos outros, pelas manifestações artísticas que circundam esse tema, entre outros. Yates (2007) dispõe que a memória e a imaginação ocupam o mesmo lugar da alma, sendo que a primeira consiste num conjunto de imagens mentais que emerge de impressões sensoriais. Isso deixa entrever que a arte nos carrega ao mundo da imaginação, e, desta forma nos alcança a alma, assim torna-se também responsável por formar em nossa memória as imagens sobre o tema em discussão nesse escrito, que, se não incomoda, pelo menos inquieta nossa sociedade dita ocidental.

Costa (2003), ao questionar sobre o que há depois da morte e o que já pensamos a respeito disso, observa que a Idade Média teve seus pensamentos voltados intensamente para esse campo subjetivo, e, ao citar Áries e Patlagean, afirma que ela “criou imagens que forjaram nossa cultura ocidental e muitos de nossos conceitos, [...] essa geografia do além delimitou nosso imaginário, circunscreveu nossas atitudes, ocupou nossos sonhos e pesadelos[...]” (Op. Cit. 2003). O autor propõe que as atitudes populares religiosas estão arraigadas às preocupações com o destino das almas, pois a crença, ou descrença, em uma vida após a morte pode suscitar modificações no comportamento humano, ou seja, “quando não se acredita numa outra vida há um determinado tipo de atitude diante das situações do cotidiano; quando se acredita também[...]” (COSTA, 2003). Se as imagens da morte, que atuam em nosso imaginário, podem ser uma herança da cultura da Idade Média, então estudar a obra *O Sétimo Selo* poderá nos fazer entender um pouco melhor como as imagens sobre este tema se formaram em nossa memória atual, visto que este filme traz exatamente este momento da história. Trata-se do passado que oferece símbolos e significações atuantes em nosso presente. Daí a importância da escolha desta narrativa fílmica, pois delineia a sociedade contemporânea marcada pelos rastros deixados por uma história cultural ocidental.

Seguindo esses matizes, vale salientar as intertextualidades presentes nas produções artísticas, pensando-se que inexistente uma obra que não carregue consigo uma gama de outros textos. Bakhtin (2000), ao propor que a língua se constitui a partir de um processo dialógico, afirma que os enunciados sempre

estão envoltos por ecos e lembranças de outros enunciados, isto é, nossa fala é impregnada pela fala dos outros, o que possibilita pensar que nas produções artísticas, enquanto formas de linguagem, também ocorre essa ação dialógica. Os textos conversam entre si, um chama pelo outro, entrecruzando-se em diferentes formas de linguagem, “a expressividade do nosso enunciado é determinada não só pelo teor do objeto do nosso enunciado, mas também pelos enunciados do outro sobre o mesmo tema, aos quais respondemos, com os quais polemizamos” (Op. Cit. 2000, p.317). Isso pode significar que essa expressividade se manifesta mais pela relação do autor com os enunciados alheios do que pela própria relação com o objeto do enunciado. O objeto do discurso, então, seja qual for, não o é pela primeira vez, tão pouco seu locutor é o primeiro a pronunciá-lo, na verdade, ele já foi mencionado, questionado ou discutido, e até julgado e esclarecido de várias maneiras. Esse é o lugar onde se transpõem, encontram-se ou se desunem diferentes pontos de vista. “O locutor não é um Adão, e por isso o objeto de seu discurso se torna, inevitavelmente, o ponto onde se encontram as opiniões de interlocutores imediatos” (BAKHTIN, 2000, p.319).

Nessa perspectiva, a opção pela linguagem cinematográfica ocorreu considerando-se que esta possui elementos variados, que podem enriquecer sua análise. “O cinema, num sentido amplo, tem desfrutado do privilégio de se valer de diversas formas visuais, narrativas, culturais, estéticas e científicas, como nenhuma outra forma de expressão” (SILVA 2004, p.113). A decisão pelo estudo da produção *O Sétimo Selo* também decorreu do fato do tema morte se fazer onipresente nesta película, e, em razão do escritor e diretor Ingmar Bergman nos oferecer um material expressivo, entrelaçado por diálogos com outras formas de textos e com significativa força simbólica no que tange o tema morte.

Destarte, a sociedade contemporânea é, sobretudo, visual. As imagens nos informam, assim como as histórias. Aristóteles, citado por Manguel (2001), propôs que elas circundam toda a esfera do pensamento. É por meio das imagens que o espectador é chamado a usufruir os significados visuais compostos em uma trama, por conseguinte, “a imagem tem, portanto, seus próprios códigos de interação com o espectador, diversos daqueles que a palavra escrita estabelece com o leitor” (PELLEGRINI, 2003, p.16).

Esta forma de narrativa, construída por imagens e sons e que nos é contada pelas telas da TV ou do cinema, pode nos remeter a outros mundos. Em poucos instantes estamos em meio a guerras medievais, em lugares que nem existem mais, ou em lugares do nosso cotidiano, porém, nos mostrado por outros olhos. Somos levados a um mundo, no qual, a própria morte conversa conosco.

Estamos na frente da tela, mas também participando daquela história, rindo com o mocinho, chorando com a donzela largada no altar, correndo com o larápio, e até saltando de um prédio altíssimo. Xavier (1983) afirma que “nós estamos no filme”, a linguagem fílmica revelou novas dimensões, que estavam escondidas até em então, como “ a alma dos objetos, o ritmo das multidões, a linguagem secreta das coisas” (Op. Cit. p.84), ainda, “ o abismo no qual o herói despenca, se abre aos nossos pés e as alturas que ele deve escalar se estendem para os céus diante de nossos rostos” (Op. cit. 1983, p. 97).

O cinema, como manifestação artística, representa ações socialmente simbólicas, pensando-se que ele está entrelaçado ao imaginário presente na memória. A obra de arte, de acordo com Almeida (1999), é reflexo e espelho ao mesmo tempo, e, pode trazer as tensões, desejos, mitos e as alegorias materializados em formas plásticas e literárias, sendo que a representação desses símbolos se torna atuante na memória contemporânea.

Mediante isso, esse escrito tem por finalidade refletir sobre a memória, tendo como recorte o tema morte, e de que forma ele se entrecruza em diferentes produções artísticas, tomando-se como condutor das reflexões o filme *O Sétimo Selo*, autoria e produção do cineasta sueco Ingmar Bergman. Pretende-se também, pensar as intertextualidades presentes no referido filme em relação à pintura *O Triunfo da Morte* de Bruegel. Pellegrini (2003) afirma que diferentes linguagens artísticas travam entre si um diálogo constante, a autora comprova essa idéia no livro *Literatura, Cinema e Televisão*, citando o exemplo do sistema cubista das múltiplas perspectivas no cinema.

#### MEMÓRIAS: DIÁLOGOS ENTRE CINEMA E PINTURA

*O Sétimo Selo* foi produzido em 35 dias com somente três tomadas exteriores, o restante dentro do estúdio. Estreou em fevereiro de 1957, o autor diz que esta obra se espalhou pelo mundo como um fogo florestal, afirma também que algumas pessoas lhe confessavam que esta obra tratava de angústias e dúvidas que elas próprias sentiam.

O filme nasceu de uma peça de teatro – Retábulo da Peste- escrita pelo diretor aos alunos da Escola de Teatro de Malmö, na qual ele era professor. Trata-se de uma obra, enquanto produção artística, que trava um diálogo expressivo com outros textos, tendo em vista que a morte tem instigado a existência de muitos trabalhos e obras de arte. Uma das inspirações desta história, de acordo com



Bergman, partiu de uma cantata de Carmina Burana, cujas canções tinham como base os viajantes medievais, dos anos da peste e da guerra, no tempo em que muitas pessoas, sem teto, percorriam o país, entre eles, estudantes, monges, padres e saltimbancos, alguns deles compunham músicas que eram ouvidas em festas religiosas e feiras.

A idéia desta gente que vivia a queda da civilização e da cultura, criando contudo, novas canções, achei ser matéria sedutora e, um dia, escutando o coro final de Carmina Burana, veio-me esta idéia: meu próximo filme tratará deste tema! Depois pensei: E como ponto de partida usarei meu Retábulo da Peste” (BERGMAN 1996, p.230).

Seu enredo, então, retrata a época medieval, durante o trinômio guerra, fome e peste. Dois cavaleiros, Antonius e Jons, voltam das cruzadas seguindo para suas cidades de origem. No caminho a morte vem buscar Antonius, que a desafia para um jogo de xadrez com o intuito de prolongar um pouco mais sua vida a fim de tentar adquirir maiores conhecimentos sobre a existência humana. Faz questionamentos sobre o porquê e para que existimos. A viagem prossegue e Antonius conhece um casal de atores com o pequeno filho Mikael, resolve oferecer salvo conduto aos saltimbancos para atravessarem a floresta que antecede a cidade mais próxima. No trajeto conhecem mais algumas pessoas que prosseguem com eles, o ferreiro e sua esposa e uma moça salva por Jons. A morte aparece esporadicamente para dar continuidade à partida de xadrez proposta pelo cavaleiro. O cavaleiro perde e no final somente o casal de saltimbancos sobrevive, os demais são arrebatados pela severa morte e levados por ela na cena mais impressionante do filme. No decorrer da narrativa muitos temas polêmicos vão emergindo, como o medo da morte, questionamentos sobre a religião e a existência humana.

O enredo do filme evoca, já desde o início, questões sobre a morte, o apocalipse, religião e segue assim durante toda a trama. Bergman era filho de um pastor luterano e teve uma educação rígida, marcada por castigos, tanto psicológicos como corporais. Em suas palavras “Eu fazia uma idéia da minha pessoa a partir da pessoa que meu pai era [...]” (BERGMAN 1996, p.17), ainda, “ nesta obra encontram-se muitas recordações de minha infância[...] por vezes acompanhava meu pai quando ele ia pregar em alguma igreja da província” (Op. Cit. 1996, p.229). Ricoeur (2007), ao discorrer sobre memória individual e coletiva, afirma que a última é inerente ao ser humano, existimos a partir do contato e do que herdamos do outro. O autor exemplifica com o aprendizado e utilização da própria língua, pois, recebe-se a mesma do outro, “[...] a experiência de outrem é um dado tão primitivo quanto a experiência de si [...] Acreditamos na existência de outrem porque agimos

com ele e sobre ele e somos afetados por sua ação” (Op. Cit. p. 139). Assim, percebe-se que são suas lembranças sendo passadas para as telas do cinema. Bragg (1995), em sua pesquisa sobre Bergman e o referido filme, propõe que

A guerra rodeava-o, mas à distância – como a peste rodeava o Cavaleiro em O sétimo Selo. As forças da opressão e do autoritarismo eram implacáveis, como a igreja em O Sétimo Selo. Sexo e dinheiro estavam ausentes da família de Bergman como está da vida do Cavaleiro e sua dama no filme. O silêncio - que ele descreve como outra punição cruel que lhe era infligida pelos pais -, o silêncio de Deus em O Sétimo Selo. (Op. Cit. 1995, p.58).

O filme, então, durante toda a trama, possui passagens que revelam uma religiosidade confusa, que desperta mais medos do que acalento. O medo da morte é evidenciado nessa obra. Em relatos sobre sua vida, o diretor deixa registrado que passou quase toda a sua juventude com um horror terrível, quase insuportável da morte. A idéia de que, ao morrer, haveria algo do outro lado que ele não conhecia e que não poderia controlar ou prever tornou-se para Bergman uma fonte permanente de medo. Ele afirmava que este sentimento estava diretamente ligado a suas concepções religiosas. Percebe-se, então, que o próprio Bergman recorre as suas memórias, rememora o vivido e traz essa reminiscência para sua obra artística.

Há escassos registros sobre Peter Bruegel, assim, pouco se sabe sobre sua vida. Tem-se apenas as informações de que “esteve na Itália, como tantos outros artistas nórdicos do seu tempo, e que viveu e trabalhou na Antuérpia e Bruxelas, onde pintou a maioria de seus quadros na década de 1560” (GOMBRICH, 1999, p.381). Para o autor, Bruegel, o Velho, foi o maior dos mestres flamengos no século XVI. O gênero de pintura em que Bruegel se concentrou foram cenas da vida camponesa. É possível ter a impressão de que os “demônios” de Bruegel estão igualmente presentes nos quadros que não descrevem paisagens de horror metafísico, nem personagens abomináveis, mas simplesmente no mundo natural das aldeias, dos homens e das paisagens flamengas. Os “fantasmas” de Bergman também aparecem em sua obra.

A cinematografia nos trouxe concomitantemente o som e a imagem, que rememora o passado, materializa-se por meio de símbolos, produz sentidos, e, cabe aos leitores desta nova forma de narrar, buscar tais significações, pois, “[o cinema] também será definido por uma suposta profundidade da imagem [...], por um papel dos atores, dos corpos, das palavras próprias ao cinema nessa cenografia universal: sempre a serviço de um suplemento de ver, de um ver a mais” (DELEUZE, 1992, p. 89). O cinema como arte da memória, produzindo e rememorando imagens

e formas da representação do real. Nesse ínterim, são memórias que vinculam presente e passado; que se entrecruzam: as do autor, as de outras manifestações artísticas, as do leitor. Tendo em vista que,

Os estudos de memória, especificamente, estão auxiliando tanto as análises acerca do vivido presente/cotidiano quanto de fatos e tempos passados; estão se apresentando, em sua maior parte, como uma forma de fazer o tempo passado se presentificar analítica e oralmente; de construção e reconstrução social de vividos; de entender formas e representações simbólicas históricas e educacionais; de entender tempos e espaços que necessitam de valores e significados culturais nem sempre em harmonia entre vividos e concebidos, expressos nas condições de existências passadas, atuais e projetivas. (TEDESCO, 2004, p.29).

Na tela, constituem-se significativamente, personagens e lugares da memória. Almeida(1999) articula que o cinema se faz pelo passado, presente e futuro: O primeiro consiste na narração, o tempo real da filmagem não é o mesmo da projeção. A película, por meio do movimento, confere a alma dos seres e lugares que já deixaram de existir; enquanto que o segundo se opera pelo espectador, por sua história e por sua vida; e, o último, o futuro, surge, ao fim do filme, na alma do espectador, que está repleto de novas imagens agentes para recordar, levando consigo um conjunto abstrato de valores, sonhos e ideologias para rememorar, ou seja, a reminiscência como algo natural e imutável.

No cinema, apagam-se as luzes e na enorme tela as imagens começam seu movimento, o espectador é apenas conduzido por elas. Na pintura, o observador é quem age para ver, seu olhar deve traçar as linhas de visão. Diferentes formas estéticas, todavia, com pontos em comum em relação à memória, pois são textos que se aludem e se entrecruzam, sendo o cinema objeto de pluralidade e polifonia de distintos pontos de vista, trata-se de construção e de diálogo. Produções artísticas e a memória são envoltas pelo cinema e fazem parte de um sistema cultural mais amplo. “Cinema e pintura. Ambos são representações – no sentido de tornar presente algo ausente e, por, isso, fazem parte do universo dos signos, como também a linguagem – representações num plano de duas dimensões, a tela da pintura, a tela do cinema”. (ALMEIDA, 1996, p. 24).

O olhar do homem sempre esteve ligado a imagens, algumas estáticas, outras em movimento, com ou sem som, sendo que, “assistir a um filme é estar envolvido num processo de recriação de memória [...]. O cinema, ao mesmo tempo, cria ficção e realidades históricas, em imagens agentes e potentes, e produz memória”. (ALMEIDA, 1999, p. 50). Na pintura também há o processo das

rememorações, o olhar traça um trajeto entre o que está pintado na tela e as memórias nela inseridas. As memórias de Bergman se entrecruzando com as de Bruegel, com marcas de uma arte didática cristã. São imagens que agem revelando memórias que nos remetem ao *Ad Herennium*, manual que propõe regras para a memorização de locais e as imagens a serem neles inseridas. Esse estudo sugere que se deve pensar em locais que sejam fáceis de permanecer na memória, como um arco ou uma casa, por exemplo. Também afirma que quanto mais coisas há para serem memorizadas, mais locais será necessário criar.

De acordo com Yates (2007), a arte da memória ou memória artificial nasceu da preocupação com a retórica e era um recurso fundamental para um orador. A partir do século XIII ela transmigra para uma idéia religiosa severa. Essa transferência ocorreu pensando-se da seguinte maneira: acreditava-se que a memória situava-se na parte irracional, sensitiva, e conseqüentemente, não era um hábito moral, enquanto que a prudência, um hábito moral, era, portanto, racional, todavia, a memória também participa da reminiscência, localizada na parte racional da alma, logo, ela poderia ser um hábito moral quando empregada para recordar as coisas passadas, buscando uma conduta prudente no presente para o futuro. “A memória artificial é, desde já demonstrada, um *habitus* e pertence à parte racional da alma, conectando-se com o que Aristóteles chama de reminiscência” (YATES, apud ALMEIDA, 1999, P. 47). Seus precursores foram Tomás de Aquino e Alberto Magno.



Figura 01: O Triunfo da Morte – Peter Bruegel (cerca de 1562)

Tanto no filme de Bergman como na tela de Bruegel, fragmentos da arte da memória do *Ad Herenniu*, figuras que remetem ao apocalipse, imagens agentes presentes nas telas do cinema, cenas da destruição, a morte impiedosa para nos lembrar de que a prudência, ou melhor, que a falta dela pode nos fazer sofrer as conseqüências. Na literatura apocalíptica, fé num julgamento iminente do mundo, imagens eficazes para distinguir os bons e os maus, em outras palavras, “a advertência é para os integrantes da comunidade empenharem-se na construção de boas virtudes e hábitos [...]” (SILVA, 2004, P.87).

Na pintura de Bruegel há uma visão do fim do mundo, os esqueletos da morte arrebatam os vivos, em grupo ou separadamente. Toda resistência é inútil, é uma paisagem de morte, pois as árvores estão secas, em último plano, o fogo do inferno está flamejante. No canto direito o rei, como o jogador de cartas, tenta se defender com a sua espada com o objetivo de lutar contra a morte, para tentar se livrar dela. Em *O Sétimo Selo* a espada de Bruegel aparece no jogo de xadrez, pois no filme, o cavaleiro, que teve a visita da morte, também tenta livrar-se dela, ou, pelo menos, arrisca delongar um pouco mais sua vida desafiando-a para uma partida de xadrez, todavia, na pintura ou no filme, podem tentar adiar a morte, mas jamais ficarão livres dela. Enfim, é em vão puxar a espada contra a morte ou se esconder embaixo de uma mesa, também as canções de amor são inúteis, como o jogo de cartas ou os bens terrenos. Bruegel retrata a vida de uma forma brutal e nunca tranqüila.

Ainda em primeiro plano, no quadro, os vivos refugiam-se numa caixa, cuja porta, que fecha em aba, está marcada com uma cruz, a tampa está presa a uma corda em cima da caixa, onde se encontram alguns esqueletos, um deles com uma espada na mão, pronto para cortar a corda e trancar todos que ali foram se abrigar. Na verdade, trata-se de uma armadilha e a morte como estrategista. No filme a caixa aparece na forma de confessionário quando o cavaleiro se ajoelha e conta sua jogada final para derrotar a morte, pensando que estava conversando com o pároco, mas, na realidade, era ela própria disfarçada de padre, pois havia preparado uma cilada para, assim, ganhar o jogo e levar o cavaleiro consigo. No filme ou na pintura falta qualquer indicação de ressurreição e redenção, após a morte não há nada, apenas a escuridão.

As obras de arte, a pintura, imagens que se entrecruzam com as do cinema. Memória e reminiscência “animadas” nas telas, sons e imagens em movimento (re)produzindo significações, passado e presente como uma forma de inclusão de novas e velhas temporalidades culturais e artísticas num entrelace de tempos dos interstícios das imagens da memória.

Assim, toda forma artística “projeta uma visão particular da experiência, uma “aparição primária”, que pode se manifestar secundariamente em outro sistema, possibilitando os paralelos entre eles”(OLIVEIRA, 2003, p.19). Não existe texto único, casto e original, pois nele há sempre a presença de outros textos, isso porque o homem não é um ser isolado, é resultado da interação no meio social em que vive. Bakhtin (2000) afirma que mesmo a invenção de algo novo faz parte de algo pré-existente, em suas palavras, “[...] qualquer coisa criada se cria sempre a partir de uma coisa que é dada (a língua, o fenômeno observado na realidade, o sentimento vivido, o próprio sujeito falante, o que é já concluído em sua visão de mundo, etc.). O dado se transfigura no criado” (Op. Cit, p. 348). Para o autor, os textos dialogam, um discurso retoma outro para ratificá-lo ou refutá-lo. Bergman, em *O Sétimo Selo*, utiliza-se do discurso religioso em relação à morte, contudo, não com a intenção de ratificá-lo, ao contrário, utiliza-se dele com o objetivo de questioná-lo, de colocá-lo à prova e de refutá-lo, em outras palavras, constrói um discurso com o objetivo de desconstruí-lo. Faz isso por meio de suas lembranças e memórias, rastros do passado, marcados no presente, estampados na tela do cinema, para atuar no futuro. Bruegel também não se prende a nenhum dogma cristão, não se trata de um quadro que convenha à exortação e à edificação dos pecadores nas igrejas.

Os lugares da memória, o *Ad Herennium*, gênese teórica da memória artificial, *imagens agentes* na educação visual contemporânea, ambos tecendo uma trama paradoxal, o velho e novo, textos que se enlaçam, locais fantásticos resididos por imagens inesquecíveis em movimento. Educação visual presente hoje nos *locais* e imagens em movimento do cinema, o *Ad Herennium* presente na produção cinematográfica, reforçando o conselho da Prudência, ao reconstruir incansavelmente nossa memória, edificando imagens que educam a memória futura, recordadas em meio aos sentimentos do momento. O cinema, incrível arte da memória artificial, que consiste, entre outras coisas, numa versão atual do *Ad Herennium*.

## REFERÊNCIAS

AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. Trad. J. Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina. 17 edição. Petrópolis: Vozes, 2001.

ALMEIDA, Milton José de. *Cinema Arte da Memória*. São Paulo: Autores Associados, 1999.

\_\_\_\_\_. *Aproximações em forma escrita sobre as imagens da pintura e do cinema, em representações do espaço*. Campinas: Autores associados, 1996.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Trad. Maria Ermantina Galvão. 3º ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BERGER, P. L. *Perspectivas Sociológicas: Uma visão humanística*. Trad. Donaldson M. Garschagen. Petrópolis: Vozes, 1986.

BERGMAN, Ingmar. *Imagens*. Trad. Alexandre Pastor. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

BRAGG, Melyn. *O Sétimo Selo*. Trad. José Larenio de Melo. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

COSTA, Ricardo da. ANPUH-ES. IV Encontro da ANPUH-ES. *História, representações e narrativas*, 2003, Vitória. Anais Eletrônicos. ISBN 85-903587-4-7.

DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1992.

GHEERBRANT, Alain e CHEVALIER, Jean. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1999.

GOMBRICH, E. H. *história da arte*. Rio de Janeiro: JC Editora, 1999.

LAPLANTINE, François. TRINDADE, Liana. *O que é imaginário*. São Paulo: Brasiliense, 1941.

LEIS, Héctor Ricardo. *A sociedade dos vivos*. Revista Sociologias, Porto Alegre, ano 5, nº 9, p.340-353, 2003.

MANGUEL, Alberto. *Lendo Imagens: uma história de amor e ódio*. Trad. Rubens Figueiredo (et al). São Paulo: Companhia das letras, 2001.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *Introdução à melopoética: a música na literatura brasileira*. In: *Literatura e Música*. Solange Ribeiro de oliveira [et. al.]. São Paulo: Senac São Paulo, 2003.

PELLEGRINI, Tânia (et. Al). *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003.

REIS, João José. *A Morte é uma festa: Ritos fúnebres e revolta popular no Brasil do século XIX*. São Paulo: Companhia das letras, 1991.

RICCEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Trad. Alain François (et.al). São Paulo: Editora da Unicamp, 2007.

SILVA, Acir Dias. *Ana é Maria*. São Paulo: 2004. 148 p. Tese de doutorado. Laboratório de Estudos Audiovisuais - Olho/SP, Unicamp. 2004.

TEDESCO, João Carlos. *Nas cercanias da memória: Temporalidade, experiência e narração*. Passo Fundo: UPF; Caxias do Sul: EDUCS, 2004.

XAVIER, Ismail. *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

YATES, Frances Amelia. *A arte da memória*. Trad. Flavia Bancher. São Paulo: Editora da Unicamp, 2007.