

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA**

LUAN ALVES DOS SANTOS RIBEIRO

**CONSIDERAÇÕES SOBRE SER-FINITO: A ONTOLOGIA DA FINITUDE
TEMATIZADA ENTRE O TEXTO FILOSÓFICO E A ARTE CINEMATOGRAFICA**

**PORTO ALEGRE
2024**

LUAN ALVES DOS SANTOS RIBEIRO

**CONSIDERAÇÕES SOBRE SER-FINITO: A ONTOLOGIA DA FINITUDE
TEMATIZADA ENTRE O TEXTO FILOSÓFICO E A ARTE CINEMATOGRAFICA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), como requisito parcial para a obtenção do Título de Doutor em Filosofia.

Orientadora: Profa. Dra. Scheila Cristiane Thomé

**PORTO ALEGRE
2024**

LUAN ALVES DOS SANTOS RIBEIRO

**CONSIDERAÇÕES SOBRE SER-FINITO: A ONTOLOGIA DA FINITUDE
TEMATIZADA ENTRE O TEXTO FILOSÓFICO E A ARTE CINEMATOGRAFICA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), como requisito parcial para a obtenção do Título de Doutor em Filosofia.

Orientadora: Profa. Dra. Scheila Cristiane Thomé.

Porto Alegre, 29 de fevereiro de 2024.

Resultado: Aprovado.

BANCA EXAMINADORA:

Profa. Dra. Scheila Cristiane Thomé, UFRGS

Prof. Dr. Paulo Afonso de Araújo, UFJF

Prof. Dr. Maximiliano Valério López, UFJF

Profa. Dra. Andrea Cachel, UEL

Prof. Dr. Francisco Rüdiger, UFRGS

CIP - Catalogação na Publicação

Alves dos Santos Ribeiro, Luan
Considerações sobre ser-finito: a ontologia da
finitude tematizada entre texto filosófico e a arte
cinematográfica / Luan Alves dos Santos Ribeiro. --
2024.
193 f.
Orientadora: Scheila Cristiane Thomé.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio
Grande do Sul, Instituto de Filosofia e Ciências
Humanas, Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Porto
Alegre, BR-RS, 2024.

1. Cinema e finitude. 2. Martin Heidegger. 3. Wim
Wenders. 4. Ingmar Bergman. 5. Béla Tarr. I. Cristiane
Thomé, Scheila, orient. II. Título.

A todos aqueles que existindo, aprendem a morrer um pouco a cada dia.

AGRADECIMENTOS

Ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), pelo acolhimento.

Ao professor Jônadas Techio, por assumir, inicialmente, a orientação do presente trabalho e, mesmo após o seu redirecionamento profissional e a sua saída do PPG, continuar acompanhando e contribuindo de modo indelével com a minha pesquisa.

À professora Scheila Cristiane Thomé, por assumir, posteriormente, a minha orientação.

Aos professores Paulo Afonso de Araújo, Maximiliano Valério López e à professora Andrea Cachel, por contribuírem com o aprimoramento da investigação filosófica aqui colocada em curso. Agradeço, especialmente, ao prof. Paulo Afonso, por todas as contribuições na minha formação filosófica desde as aulas da graduação até as elucidativas leituras conjuntas da obra heideggeriana no período de produção da presente tese.

Aos meus pais Andréa e José, por todos os aprendizados.

À Lara Saque, pela doce presença e pelo apoio constante. Ao Frederico Rosa, pelos frutíferos e singulares diálogos sobre a inquebrantável polissemia de existir e sobre o mistério do devir. Aos queridos Allan Cordeiro, André Rocha, André Vianna, Caio Affonso, Elaine Machado, Gabriel Rodrigues, Henrique Lowson, Hugo Carvalho, Jonas Nasário, João Pedro Rinaldi, Leonardo Tassi, Nathália Medeiros, Pedro Uchôas e Romer Moreira, por todas as partilhas, celebrações e aprendizados juntos.

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), pelo financiamento.

APOIO DE FINANCIAMENTO CNPQ

A presente tese é o principal resultado de pesquisa financiada pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) / Brasil entre março de 2020 e fevereiro de 2024.

Fui andando...
Meus passos não eram para chegar porque não havia chegada
Nem desejos de ficar no meio do caminho.
Fui andando...
(Manoel de Barros. *Fragmentos de Canções e Poemas*)

Verdade é que cada um morre sua própria morte
que é única porque
feita do que cada um viveu
(Ferreira Gullar, *Rainer Maria Rilke e a Morte*)

Viver – não é? – é muito perigoso.
Porque ainda não se sabe.
Porque aprender-a-viver é que é o viver, mesmo.
(Guimarães Rosa, *Grande Sertão: Veredas*)

RESUMO

Na presente tese, nos propomos a desenvolver questões fundamentais da ontologia da finitude, a partir do diálogo entre o pensamento heideggeriano e o cinema, nomeadamente, entre a ontologia fundamental (*Fundamentalontologie*) e as obras cinematográficas “Asas do Desejo” (*Der Himmel über Berlin*, 1987), de Wim Wenders, “Morangos Silvestres” (*Smultronstället*, 1957), de Ingmar Bergman, e “O Cavalo de Turim” (*A torinói ló*, 2011), de Béla Tarr. Para tal, antes de imergirmos nas leituras ontológicas dos supracitados filmes, fundamentá-los-emos no sentido de acontecimentos da *aletheia*, a saber, como verdade originária na significação de desvelamento e concomitante velamento de sentidos e, assim, como formas de poesia (*Dichtung*), que possibilitam a instituição (*Stiftung*) da verdade, no triplo sentido de doar (*Schenken*), fundar (*Gründen*) e iniciar (*Anfangen*) a história (*Geschichte*). Nessa acepção, os filmes trazem ou podem trazer para o âmbito do ser, de modo inaugural, algo que antes não existia fazendo ver, no ato da sua visualização, o que ali se manifesta como se fosse pela primeira vez a partir da sua estrutura polissêmica e superabundante. Em consonância, conceberemos a arte fílmica como capaz de nos conduzir a filosofar pelos seus próprios termos, trazendo contribuições originais para o pensamento, sobretudo, pela sua capacidade de nos envolver afetivamente, possibilitando não só com que pensemos, mas também com que sintamos as questões ali trabalhadas, tomando-as em primeira pessoa. É nesses termos que filosofaremos aqui entre o texto filosófico e o cinema filosofante, tendo como ponto de partida a nossa constitutiva abertura (*Erschlossenheit*) finita para o ser e como metodologia, isso é, como caminho a viabilizar o percurso, a via hermenêutico-fenomenológica.

Palavras-chave: Cinema e finitude. Martin Heidegger. Wim Wenders. Ingmar Bergman. Béla Tarr.

ABSTRACT

In the present thesis, we propose to develop fundamental questions of the ontology of finitude through a dialogue between Heideggerian thought and cinema, namely, between Fundamental Ontology (*Fundamentalontologie*) and the cinematic works of *Wings of Desire* (*Der Himmel über Berlin*, 1987) by Wim Wenders, *Wild Strawberries* (*Smultronstället*, 1957) by Ingmar Bergman, and *The Turin Horse* (*A torinói ló*, 2011) by Béla Tarr. To this end, before delving into the ontological readings of the aforementioned films, we will ground them in the concept of aletheia events, namely, as original truth in the sense of unveiling and simultaneous veiling of meanings and, thus, as forms of poetry (*Dichtung*) that enable the founding (*Stiftung*) of truth in the triple sense of bestowing (*Schenken*), grounding (*Gründen*), and beginning (*Anfangen*) history (*Geschichte*). In this regard, the films bring or can bring to the realm of being, in an inaugural way, something that did not exist before making visible, in the act of their visualization, what manifests there as if for the first time, from their polysemic and superabundant structure. Accordingly, we will conceive film art as capable of leading us to philosophize through its terms, bringing original contributions to thought, especially for its ability to involve us affectively, allowing us to think and feel the issues worked there, taking them in the first person. It is in these terms that we will philosophize here between philosophical text and philosophizing cinema, starting from our constitutive finite disclosure (*Erschlossenheit*) to being and as a methodology, that is, as a path to enable the journey, the hermeneutic-phenomenological way.

Keywords: Cinema and finitude. Martin Heidegger. Wim Wenders. Ingmar Bergman. Béla Tarr.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
CAPÍTULO I: CONSIDERAÇÕES PRELIMINARES ÀS LEITURAS FÍLMICAS	18
1.1. Arte e verdade	18
1.2. Hermenêutica da finitude	32
CAPÍTULO II: A ONTOLOGIA DA FINITUDE EM <i>ASAS DO DESEJO</i>, DE WIM WENDERS.....	42
2.1. O colorido nem sempre vicejante da existência: “Asas do Desejo” em busca de uma ontologia da finitude	44
2.2. Da abóbada celeste às ruas de Berlim: a inserção de Daniel nos êxtases da temporalidade.....	58
CAPÍTULO III: NADA, MORTE E O DESAFIO DE SER SI-MESMO EM <i>MORANGOS SILVESTRES</i>, DE INGMAR BERGMAN.....	83
3.1. A ignorância ontológica de Isak Borg: considerações sobre a inútil tentativa de infinitude.....	85
3.2. A angústia, o nada, a morte e o sabor dos morangos silvestres: a travessia de si para si mesmo de Isak Borg.....	99
CAPÍTULO IV: A EXPERIÊNCIA DO TEMPO E DO TÉDIO EM <i>O CAVALO DE TURIM</i>, DE BÉLA TARR	126
4.1. Tonalidade afetiva e transcendência em “O Cavalo de Turim” : considerações sobre a nossa abertura constituidora para o mundo do filme	128
4.2. A caminho do tédio profundo: do mais superficial ao abissal	145
4.3. O tédio profundo em “O Cavalo de Turim” : do fracasso dos personagens ao desafio proposto ao espectador absorvido no mundo cinematográfico.....	156
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	176
REFERÊNCIAS.....	183

INTRODUÇÃO

“O que é a verdade, para que possa acontecer como arte, ou para que tenha mesmo de acontecer como tal?” (HEIDEGGER, 2014a, p. 58). Em outras palavras, invertendo a ordem, mas não a significação: o que é a arte para que possa acontecer como verdade? Ainda melhor dito, no âmbito do questionamento no qual nos inseriremos no presente trabalho: o que são os filmes para que possam acontecer como verdade? O que é a verdade para que possa acontecer a partir dos filmes? Toma-se aqui como verdade, a que possui a sua estrutura de ser e que, por assim ser, condiz à condição humana finita como tal, mas que, por outro lado, possui uma parte que só pode ser experimentada em primeira pessoa – por constituir-se ali mesmo. Na presente tese, adentraremos na senda que faz a si mesma, mediante tais questionamentos fundamentais, caracteristicamente, com focalização na concepção ontológica da verdade, de modo a buscar filosofar – fazer ontologia – no diálogo entre a filosofia tradicionalmente concebida como texto escrito e o cinema entendido aqui como esfera potencialmente filosofante que nos revela, de modo igualmente originário, como somos aquilo que somos, mesmo que, como ponto de partida, nem sequer saibamos.

Dizer que o cinema, por ser uma forma de arte característica da era da técnica, marcada, por sua vez, pelo esquecimento do ser, é incapaz de revelar o ser nos parece um argumento confinante que se detém, especialmente, aos meios materiais e técnicos da sua elaboração e se baseia na compreensão reprodutiva das imagens fílmicas. Propormos aqui um deslocamento para o que se manifesta propriamente, para o âmbito da relação significativa surgida em nosso confronto com o mundo fílmico¹, quando prestamos efetiva atenção e nos deixamos arrebatados na experiência com os filmes. Por essa via questionamos: por que, por exemplo, o mundo de uma obra literária seria concebido como produção (*Hervorbringen*) autêntica e o de um filme não?

Tal como o mundo literário não pode, sob hipótese nenhuma, limitar-se à caneta e ao papel, à máquina de escrever, ao computador no qual foi escrito ou, por outro lado, às palavras com as quais foram concebidas nos seus usos corriqueiros – devendo ser, para um entendimento

¹ James Conant em “*The World of a Movie*” distingue três registros, três dimensões possíveis de serem abordadas ao falarmos de filmes. Primeiramente, temos a cena de produção, que se refere a tudo o que pertence ao nosso mundo, queremos dizer, ao mundo não ficcional como o diretor, os atores, a localidade física da gravação e as câmeras. O segundo registro concerne à tela cinematográfica na aceção de tudo aquilo que não pertence nem ao mundo não ficcional, nem ao mundo ficcional propriamente dito, como os créditos, o escurecimento da imagem (*fade-out*) e o surgimento da imagem do negro (*fade-in*). Por fim, ele nos fala do mundo do filme propriamente dito, no sentido do que ocorre significativamente através da tela, da abertura ao mundo ficcional que nos absorve na experiência fílmica (CONANT, 2011). Parece-nos importante discriminar que a nossa abordagem se refere especificamente ao último registro como aquele em que ocorre o fenômeno da verdade cinematográfica nas obras.

congruente, concebida nas suas especificidades, o mundo do filme não se limita ao aparato material e tecnológico da sua produção – à câmera, aos atores, aos efeitos artificiais, à edição, dentre outros elementos, a partir dos quais surgem a fotografia com a sua pretensa natureza representativa e/ou a imagem criada e/ou modificada artificialmente. A captura, transformação e/ou criação de uma imagem se torna outro algo na realização e apresentação do mundo fílmico, de forma semelhante à transmutação ocorrida da palavra comunicativa, que se gasta no dizer, em palavra poética que desvela múltiplas acepções.

Os filmes, vistos por essa óptica, referem-se, primordialmente, a si mesmos, aos mundos que desvelam, nos seus próprios termos ficcionais, para o seu apreciador atento não se fundando nos meios da sua produção nem tendo como referência basilar os atores, as fotografias, as edições, dentre outros elementos. Tais obras, assim compreendidas, podem nos conduzir para muito além da mera diversão, do entretenimento, oferecendo-nos a partir do que ali se manifesta uma compreensão ontológica, dentre outros saberes fundamentais, da temporalidade como horizonte de nosso ser, da codeterminação entre razão e afeto e da nossa constitutiva abertura (*Erschlossenheit*) para o mundo como o fundamento daquilo que somos². Aliás, demonstrar isso é a tarefa à qual nos disponibilizamos no percurso do presente trabalho.

Quando realmente nos absorvemos nos filmes, tornando-os as obras que eles efetivamente são, não são, primariamente, os atores propriamente ditos que ali encontramos, mas os personagens. Não vemos, primordialmente, em “*Der Himmel über Berlin*” (1987), de Wim Wenders, Bruno Ganz e Otto Sander, mas os anjos Damiel e Cassiel. Não concebemos, da mesma forma, em “*Smultronstället*” (1957), de Ingmar Bergman, em um primeiro plano, Victor Sjöström e Ingrid Thulin, mas antes Isak Borg e a sua nora Marianne. Se deslocamos o nosso foco para os atores e para as atrizes tendemos a sair do enlevo, bem como do arrebatamento que o mundo fílmico e que a unidade dos fenômenos cinematográficos tendem a nos conduzir.

Igualmente, quando imersos na experiência fílmica, não nos atemos, comumente, às concepções de fotografia e/ou imagem tecnologicamente construída e editada, mas antes ao mundo ficcional que se revela, a partir das imagens em movimento³, perante nós, ofertando-

² A respeito, Julio Cabrera, na sua obra “O Cinema Pensa” nos propõe a seguinte indagação: “*Ser e Tempo* é um livro escrito ainda em linguagem filosófica tradicional, no qual se fala dos páthos existenciais [*Existenzialien*] e da insuficiência de uma racionalidade exclusivamente lógica para captar o ser; tanto nas obras posteriores, como *A caminho da linguagem*, a própria linguagem da exposição é modificada, tornando-se quase poética. Por que o cinema não faria parte da ‘abertura ao ser’, em vez de ser considerado uma diversão ôptica sem importância?” (CABRERA, 2006, p.47).

³ Remontamos aqui à origem etimológica do cinema pelo termo grego *Kinema*, movimento, derivado, por sua vez, de *kinein*, movimentar. Na palavra cinematografia, a saber, soma-se o sufixo *graphein*, que significa registrar ou escrever, de onde temos a significação de registro ou escrita do movimento.

nos esse mundo como uma inteireza, como uma totalidade manifesta, cujo sentido pleno se dá no transcorrer do seu enredo e no nosso envolvimento com a integralidade do que ali se passa. Isso, na via aqui tomada, só pode, por sua natureza experiencial, ser atestada em primeira pessoa pelo espectador que, contemplando, dá vida ao filme. Não se trata, assim, de um argumento confirmado puramente pela razão (*ratio*) desprovida de afetos, de um conceito neutro e absoluto, mas antes de uma diretriz, de uma indicação formal (*formale Anzeige*), que aponta para as estruturas da ocorrência de algo no seu ser, na referência necessária à experiência desse algo.

Afirmamos, com isso, que o mundo fílmico não é a representação de nada, isso é, algo que apresenta o que ele mesmo, diretamente, não é em totalidade – figurando esse algo que ele mesmo não pode ser –, mas que se trata de um produzir originário, de um fenômeno (*Phänomen*) – aquilo que se manifesta como se manifesta em si mesmo e cuja unidade é dada pela obra que o filme é. Conforme caracterizaremos melhor no desenvolvimento do trabalho, a representação se funda na dicotomia sujeito-objeto, enquanto o fenômeno, propriamente entendido, constitui-se no comum-pertencer (*Zusammengehörigkeit*) entre ente humano e ser – o que condiz com a abordagem que aqui será tomada para a compreensão da nossa vinculação contemplativa com o horizonte de significações cinematográfico.

Concebemos, por assim ser, que mundo dos filmes, analogamente ao mundo de um romance, de uma novela ou de um conto é, fundamentalmente, uma criação poética originária de vias e conexões significativas, passíveis de nos revelar compreensões fundamentais sobre nós mesmos e sobre o nosso mundo histórico⁴. Não falamos, evidentemente, de todos os filmes, mas de exemplares como os selecionados na presente tese, nomeadamente, “Asas do Desejo” (*Der Himmel über Berlin*, 1987), de Wim Wenders, “Morangos Silvestres” (*Smultronstället*, 1957), de Ingmar Bergman, e “O Cavalo de Turim” (*A torinói ló*, 2011), de Béla Tarr.

É nesses termos que o mundo aberto pelo cinema é, no escopo da presente tese, concebido como fenômeno da verdade do ser – conforme se esclarecerá ao abordarmos a concepção de verdade ontológica, a sua ocorrência artística e a concepção de fenômeno no nosso capítulo de introdução à hermenêutica fílmica que nos propomos a realizar. Por assim

⁴ Heidegger, inclusive, insinua essa possibilidade no seu texto “De uma Conversa sobre a Linguagem entre um Japonês e um Pensador” (*Aus einem Gespräch von der Sprache. Zwischen einem Japaner und einem Fragenden*), datado de 1953-54, por ocasião da sua visita ao professor Tesuka, da Universidade Real de Tóquio. Lá, ao falar de *Rashomon* (1950), de Akira Kurosawa, o pensador se surpreende com a crítica que Tesuka traça ao acusá-lo de obra europeizada. Heidegger responde ao ser indagado se já assistiu ao filme: “Felizmente sim, mas infelizmente apenas uma vez. Pensei ter percebido nesse filme o encanto do mundo japonês, que nos leva às regiões do mistério. Por isso não compreendo como senhor pode apresentar justamente esse filme como exemplo da europeização que tudo resseca” (HEIDEGGER, 2003, p. 84-85).

ser, o produto cinematográfico final, aquilo que é ofertado como obra de arte ao espectador, apesar dos meios concretos e técnicos da sua confecção é, potencialmente, uma manifestação ontológica genuína, o advir polissêmico de sentidos que não existiam, o trazer de algo antes não presente para o âmbito do ser. Assim, nos seus contornos gerais, os filmes acima nomeados serão concebidos.

Indo adiante, no que se refere ao tema motriz da presente pesquisa, conforme explicita o título “Considerações sobre ser-finito: a ontologia da finitude tematizada entre o texto filosófico e a arte cinematográfica” concerne à finitude propriamente dita que será questionada pela via da ontologia. Essa vertente servirá, por um lado, dos caminhos de pensamento de Martin Heidegger, filósofo que recolocou a questão do ser (*Seinsfrage*) em um primeiro momento, a partir da questão sobre os modos de ser do ente finito capaz de se questionar sobre o sentido das coisas, o ente que nós mesmos somos, eu que escrevo e o leitor que acompanha. Por outro, são contempladas obras cinematográficas que, segundo a leitura que defenderemos, enveredam-se por problemáticas ontológicas também desenvolvidas pelo supracitado pensador, porém nos seus próprios termos, de forma a nos possibilitar uma ampliação do nosso saber sobre nós mesmos. Evidenciamos, com isso, a natureza dialógica da tese que se move dos textos para os filmes e dos filmes para os textos. No entanto, devemos imediatamente nos perguntar, por que escolhemos o cinema?

A resposta provisória que será respondida em plenitude apenas a partir do nosso dimensionamento nos horizontes significativos eclodidos nos filmes selecionados e no diálogo com os conteúdos da ontologia heideggeriana, sobretudo da ontologia fundamental (*Fundamentalontologie*), pode ser assim expressa: porque o cinema nos possibilita sentir as questões e não apenas pensá-las. Se com o texto filosófico tendemos mais a pensar do que a sentir, com o filme há uma primazia dos afetos que conduz, por sua vez, a um pensamento mais próprio, queremos dizer, a um pensamento em primeira pessoa, que parte de problemas que concretamente nos afetam. Heidegger nos fala, por ilustrar, da angústia (*Angst*) e do tédio (*Langeweile*) como formas fundamentais de nos encontrarmos no mundo, porém os seus textos nos oferecem pouco no sentido de nos apropriarmos de tais afetos. O cinema é, pelo contrário, superabundante, nisso. Partimos, por conseguinte, da afirmação heideggerina segundo a qual: “A filosofia acontece sempre e a cada vez em uma tonalidade afetiva [*Stimmung*]. A compreensão filosófica funda-se sempre e a cada vez em um ser tomado por e este em uma tonalidade afetiva” (HEIDEGGER, 2015, p. 9).

No entanto, podemos ainda nos questionar, delineando ainda mais a questão, por que não falarmos de literatura ou de outra forma de arte? Respondemos aqui, igualmente de modo

provisório: porque os filmes nos arrebatam mais facilmente, pela inteireza que nos oferecem. Um livro exige o exercício pelo qual imaginamos os lugares, os rostos, as vozes, as lágrimas que caem e os sorrisos que se esboçam ou se escancaram. Já com os filmes somos enlevados, arrebatados, extasiados, por exemplo, com a aproximação de um rosto tristonho ou feliz em um *close-up*, com as ruas distintas da sua morada, com a língua desconhecida que se fala, com os olhares, gestos, insinuações que se mostram fenomenicamente para nós. As vias e as conexões, muitas das vezes inusuais e espantosas do mundo dos filmes, nos fazem sentir e questionar o nosso próprio mundo, a princípio, sem grande esforço. Se somarmos a isso o olhar atento de quem se propõe filosofar, tal como o diálogo com a profundidade abissal da ontologia heideggeriana, podemos ampliar o nosso horizonte filosofante. Assim expressamos, em resumo, a tese que defenderemos e que só poderá ser bem-sucedida mediante à nossa absorção no mundo fílmico. Buscamos, por conseguinte, oferecer uma resposta afirmativa à problemática que inquiri sobre a possibilidade de se fazer filosofia rigorosa com o cinema, dando exemplos concretos que justifiquem a nossa posição.

Sobre a escolha dos filmes “Asas do Desejo” (*Der Himmel über Berlin*, 1987), de Wim Wenders, “Morangos Silvestres” (*Smultronstället*, 1957), de Ingmar Bergman, e “O Cavalo de Turim” (*A torinói ló*, 2011), de Béla Tarr, devemos, igualmente, nos questionar: por que esses e não outros? A princípio, diversas outras obras cinematográficas poderiam contribuir para filosofarmos. Filmes como “Viver” (*Ikiru*, 1952), de Akira Kurosawa, ou “O gosto da cereja” (*T'am e Guilass*, 1997) de Abbas Kiarostami, dentre tantos outros, poderiam nos conduzir, de modo privilegiado, pelas questões ontológicas que buscamos aqui pensar. Não se trata, assim, de uma escolha que exclui outras possibilidades, mas antes de uma seleção de obras primas do cinema que, como outras obras magnas do gênero, fazem ao seu modo ontologia. Evidenciamos, com isso, não a exclusividade de tais filmes, mas antes a possibilidade filosofante do cinema, a partir de modelos exemplares como as obras escolhidas, no nosso caso, na esfera do tema da finitude. Tal proposição, conforme já assinalado, só pode ser confirmada pelo leitor-expectador, que se proponha a questionar, em diálogo com as produções fílmicas aqui elencadas.

Em resumo, “Asas do Desejo” (*Der Himmel über Berlin*, 1987), de Wim Wenders, nos conta a história de Damiel (Bruno Ganz), anjo que se apaixona pela trapezista Marion (Solveig Dommartin), de modo a escolher abdicar da sua imortalidade para viver o amor, cujo sentido ontológico desenvolveremos. Em termos gerais – e conforme será detalhado no segundo capítulo –, a figura ficcional do anjo que vê o mundo em preto e branco evidencia, por contraste, o que é o ente finito que nós somos e que, no filme de Wenders, enxerga o mundo com cores,

que revelam, sobretudo, o papel dos afetos na constituição do mundo para nós. O filme nos revela a cooriginariedade entre entender (*Verstehen*), encontrar-se (*Befindlichkeit*) afetivo e discurso (*Rede*), assim como a temporalidade (*Zeitlichkeit*), constituindo o nosso modo de ser mortal.

Já em “Morangos Silvestres” (*Smultronstället*, 1957), de Ingmar Bergman, o Dr. Isak Borg (Victor Sjöström), médico e professor, receberá um título honorífico na Universidade de Lund, pelos seus 50 anos de atuação profissional. Trata-se de um idoso sem vínculos com família ou amigos e que se sente, apesar da notoriedade dos seus feitos intelectuais, um grande idiota. Tomamos conhecimento, pelas suas lembranças no breve percurso de Estocolmo a Lund, da sua relação gélida e conflituosa com a sua falecida esposa e da distância aparentemente impenetrável entre ele e o seu filho Evald Borg (Gunnar Björnstrand), bem como da mesquinhez e da violência tácita com a sua nora Marianne Borg (Ingrid Thulin). O indicado percurso possibilita ao nosso personagem ressignificar sua existência, realizando possibilidades até então adormecidas do seu ser. O filme, além de diversas outras constatações ontológicas, mostra-nos o sempre existir do ente que somos com os outros, nosso ser-com (*Mit-sein*) e a angústia (*Angst*) como reveladora do nosso próprio modo de ser que reside, originariamente, na efetivação de possibilidades finitas. Isso nos coloca, em particular, diante da necessária consideração acerca do nosso ser para a morte (*Sein-zum-Tode*).

Por sua vez, o último filme a ser analisado, nomeadamente, “O Cavalo de Turim” (*A torinói ló*, 2011), de Béla Tarr, nos possibilita realizar, no campo da leitura aqui proposta, uma consideração ontológica da relação intrínseca entre o tédio e a temporalidade, de modo a também evidenciar a nossa constituição de ser finita e o papel da supracitada tonalidade afetiva no desafio, por parte do ente humano, de apropriar-se das suas possibilidades efetivas. O tempo lento do mundo fílmico, as imagens que recusam a dar espaço para outras, o silêncio que só é perpassado pelo sibilar do vento incessante, por citar, proporcionam uma pertinência filosófica para um questionamento sobre a nossa abertura temporal para o ser e, do mesmo modo, para os filmes. Em consonância, a ausência de sentido em fazer algo que mova os personagens, a recusa até mesmo em chamar um ao outro pelo nome, a morosidade de tudo o que nos é apresentado, em suma, as vias do mundo tedioso das existências de Ohlsdorfer (János Derzsi) e da sua filha anônima (Erika Bók), proporcionam uma absorção capaz de nos conduzir a uma atenção, cotidianamente incomum, acerca do tédio e, com isso, da natureza ontológica das tonalidades afetivas como um todo. Se corriqueiramente tendemos a buscar uma ocupação para nos libertarmos do tédio, no arrebatamento que o filme traz, mantemo-nos ali atentos, a fim de compreendermos o que os afetos mostram sobre a nossa forma de ser.

Já realizadas as elucidações prévias sobre o nosso trabalho, no sentido da apresentação de sua significação basilar, não ater-nos-emos mais no âmbito da presente introdução, já que o primeiro capítulo, designadamente “Considerações preliminares às leituras fílmicas”, se prestará ao papel de introduzir as leituras fílmicas que compõem, em sentido estrito, a nossa tese. Lá, explicitaremos a natureza ontológica da verdade e a sua relação com a arte – situando os filmes como localidades privilegiadas para o acontecimento da verdade do ser, a saber, da *aletheia* – e caracterizaremos tanto a unidade temática, que concerne à finitude, quanto à via hermenêutico-fenomenológica, que conduzirá o nosso percurso filosofante a partir do diálogo de elementos centrais da ontologia heideggeriana com os filmes já indicados acima. Vamos agora a tais esclarecimentos.

CAPÍTULO I: CONSIDERAÇÕES PRELIMINARES ÀS LEITURAS FÍLMICAS

O presente capítulo será dedicado à realização de uma propedêutica às leituras fílmicas que constituem o trabalho que propomos realizar. No corpo da presente tese, abordaremos os filmes selecionados – por se constituírem como películas privilegiadas para pensarmos a nossa constitutiva finitude –, na acepção de manifestações da verdade ontológica, a saber, da *aletheia*, mediante a qual as significações são ora desveladas e ora veladas num dinamismo polissêmico e frutífero que nos possibilita o advento do novo e ao qual as obras de arte possuem lugar notório.

Para isso, subdividiremos as nossas considerações preliminares em dois momentos: 1.1. Arte e verdade e 1.2. Hermenêutica da finitude. Na primeira parte, contraporemos a concepção ontológica da verdade segundo Heidegger à verdade como correspondência, tal como formulado por Aristóteles e situaremos o cinema como uma localidade (*Ort*) privilegiada para o acontecimento da *aletheia*. Caracterizamos os filmes como acontecimento da poesia (*Dichtung*) que, ontologicamente, designa a tripla instituição (*Stiftung*) da verdade, como doar (*Schenken*), como fundar (*Gründen*) e como iniciar (*Anfangen*), possibilitando um início ou um reinício da história (*Geschichte*).

No segundo tópico, introduziremos o tema que dá unidade ao nosso trabalho, isso é, a finitude e, a partir disso, realizaremos considerações metodológicas para a caracterização do caminho interpretativo a ser seguido nas leituras fílmicas. Delinearemos a concepção de fenômeno (*Phänomen*) para especificar como os mundos fílmicos serão aqui entendidos e especificaremos a perspectiva do trabalho como fundada no dizer (*léguen*), que recolhe as suas fundamentações do discurso (*lógos*) da ontologia fundamental heideggeriana viabilizada, por sua vez, pelo método hermenêutico-fenomenológico.

1.1. Arte e verdade

Conforme legado por Aristóteles, a verdade é, fundamentalmente, a adequação entre um enunciado e um dado da realidade. Um exemplo disso seria uma proposição que designa um lápis sobre a mesa e o específico lápis localizado no indicado lugar. Lemos no capítulo XII do livro Gama de “Metafísica” (1011b26-27), que: “Falso é dizer que o ser não é ou que o não-ser é; verdadeiro é dizer que o ser é e que o não-ser não é” (ARISTÓTELES, 2002, p. 179). Já no capítulo XII de “Categorias” (14b16-23), o Estagirita é ainda mais explícito na formulação da sua concepção de verdade:

Pois o fato de existir um homem reciproca quanto à implicação da existência com a declaração verdadeira a seu respeito. Pois, se existe um homem a declaração através da qual dizemos que existe um homem é verdadeira; e reciprocamente: pois se a declaração através da qual dizemos que existe um homem é verdadeira então existe um homem. Mas a declaração verdadeira não é de modo algum causa da existência da própria coisa, mas seguramente a própria coisa parece de alguma maneira causa de a declaração ser verdadeira. Pois é por a própria coisa existir ou não que a declaração é dita verdadeira ou falsa (ARISTÓTELES, 1995, p. 65).

Para Heidegger, todo o desenvolvimento filosófico posterior assume a supracitada posição de modo irrefletido, tomando-a como via única e fundamento para a compreensão do que é a verdade⁵. Reside aí, na naturalização de uma concepção construída no solo da metafísica grega, um dos lugares comuns da tradição ocidental que Heidegger busca desmitificar evidenciando a sua falta de fundamento. Embora o tema seja desenvolvido em diversas obras de Heidegger, desde as suas preleções iniciais até suas derradeiras conferências, daremos ênfase aqui ao §45 de “Ser e Tempo” (*Sein und Zeit*, 1927), denominado de “Dasein, abertura e verdade”, por se tratar da sua obra mais influente e discutida, e ao ensaio “A Essência da Verdade” (*Vom Wesen der Wahrheit*, 1930), em que a verdade ontológica assume notoriedade ainda maior. Vamos, inicialmente, ao §45 da obra de 1927.

No âmbito do pensamento heideggeriano, há uma intrínseca vinculação entre verdade e ser, pois toda relação com os entes envolve entendimento (*Verständnis*) de ser. Ora, sabemos que um livro é um livro e um pássaro é um pássaro, mas podemos descerrar discursos variados sobre cada ente que surge fenomenicamente para nós, de modo que abarcar a totalidade de significações em uma única proposição se torna inconcebível. Do mesmo modo, um poema ou um filme não se submetem à noção de correspondência e, mesmo assim, conforme veremos melhor a seguir, possuem verdade. É assim, nos seus termos característicos, que a problemática da verdade adentra o átrio da questão ontológica. Lemos em *Sein und Zeit*: “Se a verdade está com pleno direito numa originária conexão com ser, então o fenômeno da verdade entra no âmbito da problemática ontológica-fundamental” (HEIDEGGER, 2014d, p. 593).

O pensador da floresta negra distingue três teses principais nas quais se alicerçam a concepção tradicional de verdade, a saber:

⁵ Na sua preleção do semestre de inverno de 1924/25 intitulada “Platão: o Sofista” (*Platon: Sophistes*) é dito: “A partir da tradição lógica, tal como ela ainda se encontra viva hoje, sabe-se que precisamente a verdade é expressamente definida em recurso a Aristóteles. Foi Aristóteles quem acentuou pela primeira vez: verdadeiro é um juízo; as determinações verdadeiro ou falso são primariamente encontráveis nos juízos” (HEIDEGGER, 2012b, p. 14).

1. O ‘lugar’ da verdade é a enunciação, o juízo (*das Urteil*). 2. A essência da verdade consiste na ‘concordância’ do juízo com o seu objeto. 3. Aristóteles, o pai da lógica, atribuiu tanto a verdade ao juízo como a seu lugar originário e também deu curso à definição da verdade como ‘concordância’ (HEIDEGGER, 2014d, p. 595).

Se, conforme referenciado no escopo de “Metafísica” e “Categorias”, a concepção aristotélica de verdade ocorre como correspondência entre dado e enunciado, o seu lugar de ocorrência é, essencialmente, a proposição como emissão de um juízo. Heidegger ainda distingue que Aristóteles abre margem para outras concepções de verdade, mas que ao dar privilégio à adequação consolidou o caminho determinante para toda a filosofia vindoura. Porém, devemos nos questionar: o que é, propriamente, uma concordância? Toda concordância é uma relação, mas será, igualmente, toda relação uma concordância?

Como resposta preambular Heidegger nos fala dos sinais que remetem ao assinalado constituindo, assim, uma relação que não incide na correspondência. Sabemos que os transeuntes podem atravessar a faixa de pedestre no sinal verde, mas não porque o verde seja idêntico ao mostrado. Em outras culturas, poder-se-ia estabelecer que os pedestres devem atravessar no sinal vermelho ou azul, por citar. Temos aqui o evento de uma verdade sem que haja concordância. Se falarmos de uma oração ou de uma obra artística, adentraremos ainda mais na des-absolutização do que denominamos de concepção aristotélica da verdade. No entanto, como ocorre tal des-absolutização no âmbito da ontologia heideggeriana? Devemos responder: pela via da elucidação da estrutura da verdade retrocedendo até o aparecer fenomênico mediante o qual se funda a posterior adequação entre a coisa e o juízo. É dito, nesse sentido:

Suponha-se que alguém, de costas para a parede, profira a seguinte enunciação verdadeira: ‘O quadro pendurado na parede está torto’. Essa enunciação se comprova, quando quem a enuncia se volta para a parede e percebe o quadro torto ali dependurado. Que é comprovado nessa comprovação? Qual o sentido da verificação da enunciação? [...] [A] enunciação [...], refere-se, segundo seu sentido mais próprio, ao quadro real na parede. Só ele é visado e nada que dele difira. Toda interpretação que introduza aqui algo distinto, a que a enunciação deva referir-se, falseia o dado-de-fato fenomênico sobre o qual a enunciação é enunciada. O enunciar é um ser voltado para a coisa sendo ela mesma. E, que é comprovado pela percepção? Nada senão *que* o percebido é o mesmo ente visado na enunciação. Confirma-se que o ser enunciante para o enunciado é um mostrar o ente, *que* ele *descobre* o ente para o qual se volta. É comprovado o ser-descobridor da enunciação. Na execução-da-comprovação, o conhecer permanece referido unicamente ao ente ele mesmo. É neste mesmo que se joga, por assim dizer, a confirmação. O ente visado se mostra ele mesmo *assim como* ele é em si mesmo (HEIDEGGER, 2014d, p. 603).

Com o exemplo do quadro é evidenciado que antes de uma adequação entre objeto e proposição há, o que se situa como seu fundamento, o aparecimento mesmo daquilo que se mostra tal como se mostra. Dito de forma mais abrangente: na antessala da verdade como correspondência, encontramos a verdade como aparecimento de um ente que, constitutivamente, surge a partir de um dado sentido que, por sua vez, implica a ocultação de outras significações possíveis. Posso discorrer, por exemplo, sobre um quadro o abordando esteticamente de diversos modos ou, por citar, abordando-o pela perspectiva da poesia ou da física, sem que haja a possibilidade de abarcar uma totalidade significativa a partir de uma única enunciação. Saímos, posto isso, da adequação e rumamos para a polissemia fenomênica. Nesses termos, a conclusão é a de que:

A enunciação é *verdadeira* significa: que ela descobre o ente em si mesmo. Ela enuncia, mostra, “faz ver” (*apophansis*) o ente em seu ser-descoberto. O *ser-verdadeiro* (*verdade*) da enunciação se deve entender como um *ser-descobridor*. A verdade não tem, portanto, de modo algum a estrutura de uma concordância entre conhecer e objeto, no sentido de uma adequação de um ente (sujeito) a outro (objeto) (HEIDEGGER, 2014d, p. 605).

Podemos agora falar da verdade de um filme, de uma oração ou de um poema, já que a sua significação originária, a sua estrutura de ser, tange não à adequação aristotélica, mas antes à abertura (*Erschlossenheit*) do ente que nós mesmos somos para o ser – o que nos conduz à compreensão do ente humano como *Dasein*, “ser aí”, abertura para o ser⁶. Por conseguinte, Heidegger não nos fala de uma verdade eterna, que permanecerá independentemente da existência humana, mas antes de uma verdade que só ocorre através de nós, possuindo, assim, um vínculo inextricável com a nossa finitude. Trata-se de uma verdade que só é possível e que só permanecerá enquanto houver entes humanos, pois ela ocorre através de nosso ser, como nossa estrutura ontológica⁷. Heidegger a denomina de *aletheia*, palavra cuja raiz etimológica

⁶ É nesse sentido que, na preleção do semestre de inverno de 1937/38, denominada de “As questões fundamentais da filosofia: problemas seletos da lógica” (*Grundfragen Der Philosophie. Ausgewählte Probleme Der Logik.*) é afirmado: “A abertura [*Erschlossenheit*] não é produzida pela primeira vez pela correção do representar, mas nunca é inversamente *assumida senão como aquilo que já vigora*. A correção da representação só é possível se ela puder se fixar, a cada vez, nessa abertura como aquilo que a suporta e a envolve como uma abóboda. A abertura é o fundamento, o solo e o campo de jogo de toda correção. Ora, mas na medida em que a verdade é concebida como correção e a própria correção é considerada algo inquestionável, ou seja, como algo derradeiro e primeiro, essa concepção de verdade – por mais que sempre possa ser uma vez mais ratificada por uma tão antiga tradição – permanece desprovida de solo” (HEIDEGGER, 2020, p. 28-9).

⁷ “Só ‘*se dá*’ verdade na medida e enquanto o *Dasein* é. O ente só *então* é descoberto e só é aberto *enquanto* o *Dasein* em geral o é. As leis de Newton, o princípio da contradição e em geral toda verdade só são verdadeiros enquanto o *Dasein* é. Antes que houvesse em geral algum *Dasein* e depois de que já não haja *Dasein*, não haveria e não haverá verdade alguma, porque a verdade como abertura [*Erschlossenheit*], descoberta e ser-descoberto, já *não pode ser então*” (HEIDEGGER, 2014d, p. 625-7).

grega designa o aparecer de algo que foi, primariamente, ocultado (*lethe* indica encobrimento ao qual se soma o prefixo negativo *-a*).

No ensaio de 1930, Heidegger aprofunda as indicadas conquistas fazendo uma distinção entre essência (*Wesen*), não-essência (*Un-wesen*) e anti-essência (*Gegen-wesen*) da verdade e a compreende, originariamente, no sentido de liberdade (*Freiheit*) para o advento daquilo que se mostra. O pensador fala da verdade como um comportamento (*Verhalten*) na acepção de que o seu advento ocorre, fundamentalmente, a partir da nossa abertura para o mundo o que, por sua vez, incide no desvelamento de uma dada significação:

Toda relação patentemente aberta é um comportamento. A abertura [*Erschlossenheit*] patente que o homem mantém se diferencia conforme a natureza do ente e do modo do comportamento. Todo trabalho e toda realização, toda ação e todo cálculo se mantêm e se encontram no aberto de um campo, no interior do qual o ente se põe propriamente e se torna suscetível de ser expresso naquilo que é e como é (HEIDEGGER, 2008a, p.196).

Já no que se refere à liberdade, é dito:

[...] a liberdade só se mostra como fundamento da possibilidade interna da conformidade, porque recebe a sua própria essência da essência mais originária da única verdade essencial. A liberdade foi [...] determinada como liberdade para aquilo que é manifesto de um aberto. Como é preciso pensar esta essência da liberdade? O manifesto ao qual se adequa a enunciação representativa enquanto algo conforme é o ente respectivamente aberto em um comportamento patentemente aberto. A liberdade em face do que se manifesta no interior do aberto deixa que cada ente seja o ente que ele é. A liberdade revela-se, então, como o que deixa-ser o ente (HEIDEGGER, 2008a, p. 200).

A liberdade como comportamento do ente que somos, conforme podemos constatar no excerto acima, não indica um poder-fazer singular ou coletivo na acepção que cotidianamente utilizamos a palavra, mas antes a relação entre a nossa abertura existenciária (*existenziale*) e os entes para o qual nos abrimos. Heidegger se refere ao seu sentido ontológico, queremos dizer, à sua estrutura de ser, que possibilita a realização da essência da verdade, sob a forma de desvelamento de significações do ente. A essência da verdade como liberdade concerne, assim, ao sentido que se revela a partir do nosso encontro com os fenômenos, isso é, ao deixar ser daquilo que se mostra tal como se mostra⁸. No exemplo do quadro pendurado na parede, o

⁸Na conferência “A questão da técnica” (*Die Frage nach der Technik*, 1953) Heidegger nos fala da liberdade nos seguintes termos: “A liberdade rege o aberto [*das Offene*] no sentido do aclarado, isto é, do desencoberto. A liberdade tem seu parentesco mais próximo e mais íntimo com o dar-se do desencobrimento, ou seja, da verdade (HEIDEGGER, 2002b, p. 28).

aparecer fenomênico propriamente dito é uma manifestação da verdade anterior à adequação entre dado e juízo. Agora, o que é entendido por não-essência da verdade?

Se por essência temos a significação que se revela, por não-essência teremos uma dissimulação, isso é, aquilo que se resguarda, que se oculta, constitutivamente, no acontecimento da verdade. Ora, se discorremos sobre um pássaro qualquer, por citar, uma arara abordando a beleza vicejante das suas cores, deixaremos de nomear outras características do seu ser. Se falamos poeticamente sobre uma begônia ou sobre um girassol, negligenciaremos tanto outras significações poéticas possíveis como diversas outras vias, tais como, por exemplo, o discurso biológico ou físico-químico. Indo mais além, há sentidos que ainda não surgiram e que nos legam a efetiva possibilidade do novo. Isso nos impõe a parcialidade do que se revela evidenciando o abissal do que se nega⁹. É dito: “Pensando a partir da verdade como desvelamento, o velamento é, então, o não-desvelamento e, desta maneira, a mais própria e mais autêntica não-verdade que pertence à essência da verdade” (HEIDEGGER, 2008a, p. 205).

A não-essência da verdade se refere, por conseguinte, ao encobrimento do que se recusa como totalidade, sendo, para Heidegger, mais fundamental do que aquilo que podemos saber. É nesses termos que a “não-essência propriamente dita da verdade é mistério [*Geheimnis*]” (HEIDEGGER, 2008a, p. 206). Mistério como resguardo e como domínio não experimentado da verdade do ser. O pensador do ser é enfático ao nos dizer numa conferência proferida no ano 1943 e intitulada de “Aletheia: Heráclito, fragmento 16” (*Aletheia: Heraklit, Fragment 16*), que:

Des-encobrimento é o traço fundamental daquilo que já apareceu e que deixou para trás o encobrimento. Esse é o sentido do *alfa* (*a*) que compõe a palavra grega *aletheia* [...]. A relação com *lethe*, encobrimento e o próprio encobrimento não perdem de forma alguma o peso pelo fato de se experienciar diretamente o descoberto como o que apareceu, como o que entrou em vigência, como vigente (HEIDEGGER, 2002a, p. 229).

Uma obra de arte é um acontecimento da essência e da não-essência da verdade ontológica como *aletheia*, na medida em que, tendo resguardado o seu mistério, ao se abrir significativamente, sempre nos recusa uma compreensão total. Por não ter, caracteristicamente,

⁹ Na preleção do semestre de verão de 1934 “Lógica: a Pergunta pela Essência da Linguagem” (*Logik. Die Frage nach der Wahrheit*), Heidegger nos fala da não-verdade nos seguintes termos: “Importa tomar a sério o conhecimento de que nós, na verdade, estamos sempre num certo âmbito e nível da verdade, mas que, contudo, exatamente com esta mesma abertura [*Erschlossenheit*] do ente é já posto e acontece um encobrimento [*Verborgenheit*] das coisas, até mesmo uma dissimulação e recalçamento, e que esta não-verdade não está inofensivamente junto da verdade, como num tapume, mas esta não-verdade domina constantemente o nosso estar na verdade” (HEIDEGGER, 2008d, p. 139-140).

a pretensão de expressar a verdade como correspondência, a arte se situa como lugar privilegiado do acontecimento da verdade como liberdade, isso é, como comportamento em que nos abrimos para a polissemia do mundo. A arte também possibilita, por assim ser, o surgimento de significações até então desconhecidas, queremos dizer, até então inexistentes sendo um pôr-se-em-obra da verdade, comumente, através do belo¹⁰. Resta-nos agora distinguir o que Heidegger entende por anti-essência da verdade.

Se por essência da verdade temos o que se revela e por não-essência o que se oculta na esfera das significações de ser dos entes, a anti-essência indicará uma errância. Por errância Heidegger entende o comportamento a qual cotidianamente somos levados pelas vias de desenvolvimento da tradição ocidental, queremos dizer, ao erro de nos movermos a partir de um esquecimento do campo ainda encoberto da verdade do ser. Movidos por um entendimento correspondencial da verdade, conforme a recepção do pensamento aristotélico pelo ocidente como um todo, nos movimentamos, habitualmente, incôscios da verdade como constitutiva eclosão (essência da verdade) e ocultação (não-essência da verdade) de sentidos, residindo na anti-essência da verdade. A seguinte passagem de “A Essência da Verdade” é esclarecedora:

A errância, através da qual o homem se movimenta, não é algo semelhante a um fosso ao longo do qual o homem caminha e no qual cai de vez em quando. Pelo contrário, a errância pertence à constituição íntima do ser-aí [*Dasein*], à qual o homem histórico está abandonado (HEIDEGGER, 2008a, p. 208).

É, dessa maneira, que a arte por agir em esferas não apofânticas, isso é, para além da verdade como adequação (verdade) e inadequação (não-verdade) pode ser lida como rememoração (*Andenken*) da verdade originária do ser: *aletheia*. Ela nos recorda a polissemia do ser e a possibilidade do surgimento do novo, lembrando-nos da parcialidade do nosso saber. É assim que os filmes “Asas do Desejo” (*Der Himmel über Berlin*, 1987), “Morangos Silvestres” (*Smultronstället*, 1957) e “O Cavalo de Turim” (*A torinói ló*, 2011) serão lidos, isso é, como obras pelas quais os sentidos são desvelados (verdade) e, ao mesmo tempo, velados (não-verdade).

Em “A Origem da Obra de arte” (*Der Ursprung des Kunstwerkes*, 1935-36) Heidegger denomina esse dinamismo referente à essência e à não-essência da verdade nos termos de mundo (*Welt*) e terra (*Erde*). Por um lado, a arte revela um mundo, um horizonte de

¹⁰ Em “A Origem da Obra de arte” (*Der Ursprung des Kunstwerkes*), fruto de três conferências realizadas nos de 1935-36, Heidegger afirma: “O ser que se encobre é, [...], clareado. A luz assim configurada proporciona o seu brilhar [(a)parecer – *Scheinen*] na obra. O brilhar proporcionado na obra é o belo. A beleza é o modo como a verdade enquanto não-estar-encoberto está a ser” (HEIDEGGER, 2014a, p. 56-57).

significações que eclode para o contemplador podendo, desse modo, ampliar sua compreensão acerca de sua própria forma de existir. Do mesmo modo, ao trazer para o real algo que antes não existia, ela não só deixar ver, mas, igualmente, produz mundos. *Welt*, nesses termos, indica o que se mostra como acontecimento da essência da verdade, como significação que se desvela¹¹.

A terra, por outro lado, conota, fundamentalmente, o constitutivo abrigar e esconder de sentidos de maneira a sempre recusar um entendimento total. As obras de artes são inexauríveis, de modo que mesmo após visitá-las infinitas vezes, as significações sempre permanecerão abrigadas. O mesmo filme visto dezenas de vezes pode, pela sua específica forma de ser, oferecer-nos algo que ainda não havíamos visto ou sequer pensado a seu respeito. Isso explica, por ilustrar, o interesse ainda presente em obras antigas como “A Divina Comédia” (*La Divina Commedia*, 1304-1321), de Dante Alighieri, ou as ruínas da cidade grega de Paestum, hoje localizada no sul da Itália. Tais obras persistem em nos dizer algo, mesmo não pertencendo ao nosso mundo hodierno. Por mais antigas que sejam, elas continuam tendo algo a nos dizer, prosseguem abrigando significações não explicitadas. *Erde*, por conseguinte, concerne à não-essência da verdade nas obras de arte, tornando-as um manancial significativo cuja fonte recusa a secar¹². Pelo dinamismo entre verdade e não verdade e entre mundo e terra é que realizaremos as leituras fílmicas da presente tese. É dito:

Mundo e terra são essencialmente distintos e, no entanto, nunca estão separados. O mundo funda-se na terra e a terra irrompe pelo mundo. Só que a relação entre mundo e terra não se reduz de maneira alguma à unidade vazia dos opostos que não têm nada a ver [um com o outro]. O mundo aspira, no seu assentar sobre a terra, a fazê-la sobressair. Sendo aquilo que se abre, não suporta nada de encerrado. Contudo, a terra inclina-se, como aquilo que põe a coberto, a implicar e a reter em si o mundo (HEIDEGGER, 2014a, p. 47).

A saber, mundo e terra, como dinamismo do que se revela e do que se recusa nas obras de arte, conjugam-se no que Heidegger denomina de *Riß*; palavra comumente traduzida por fenda, traço ou traço-fenda na acepção de que pelos limites de um único contorno (*Umriß*), de

¹¹ “O mundo faz mundo e é sendo mais que aquilo que é apreensível e perceptível no [meio do] qual nos julgamos ‘em casa’ O mundo nunca é um objeto que esteja ante nós e que possa ser intuído. O mundo é aquilo que é sempre não-objetivo, de que dependemos enquanto as vias do nascimento e da morte, da benção e da maldição nos mantiverem enlevados no ser. Aí onde se jogam as decisões essenciais da nossa história, onde por nós são assumidas ou abandonadas, onde não são reconhecidas e onde são de novo questionadas – aí se faz mundo. A pedra é desprovida de mundo. A planta e o animal também não têm mundo, mas pertencem ao afluxo velado de uma envolvência, dentro da qual estão postos. A camponesa, pelo contrário, tem um mundo, porque se detém no aberto do ente” (HEIDEGGER, 2014a, p.42).

¹² “A terra é aquilo em que se volta a pôr a coberto o irromper de tudo aquilo que irrompe e que, com efeito, [se volta aí a pôr a coberto] enquanto tal. Naquilo que irrompe, a terra está a ser como aquilo que põe a coberto” (HEIDEGGER, 2014a, p. 39).

um traço possibilitar o irromper de significações como uma fenda que se abre polissemicamente para o contemplador. A fenda reúne, por exemplo, verdade e não verdade, mundo e terra nos limites de um poema, de uma pintura ou de um filme, possibilitando-nos contemplar a figura (*Gestalt*) da obra como a forma como tal obra se manifesta para nós¹³.

Trata-se de uma compreensão que se opõe às abordagens estéticas que, segundo Heidegger, partem da concepção da obra de arte como objeto de contemplação para um sujeito sendo, por assim ser, uma forma de esquecimento da sua significação ontológica e, com isso, do movimento veritativo que ali acontece. Segundo o pensador, mesmo que de forma incôscia, a via estética assume, por estar inserida numa tradição que assim sedimentou suas sendas, uma série de pressupostos metafísicos que apenas uma abordagem ontológica pode possibilitar a superação. Na conferência de 1938 intitulada “O Tempo da Imagem do Mundo” (*Die Zeit des Weltbildes*) é afirmado que na abordagem estética “[...] a obra de arte se torna objeto de vivência e, conseqüentemente, a arte vale como expressão da vida do homem” (HEIDEGGER, 2014c, p. 97), isso é, que na estética há, como um elemento central, uma focalização na subjetividade, que conduz ao esquecimento do vínculo essencial com o ser como aquilo que sempre escapa às categorizações e às totalizações discursivas¹⁴.

Pela vertente ontológica, por sua vez, antes de se fundar na dicotomia sujeito-objeto, a arte efetivamente acontece no comum-pertencer (*Zusammengehörigkeit*) entre artista (aquele que traz para o ser o que antes não existia), a obra de arte (a realização desse vir à luz) e o contemplador (aquele que ao se abrir na contemplação traz a arte para a sua realização). Dessa maneira, para entendermos o sentido ou a verdade de uma obra de arte, precisamos pensar a relação estabelecida entre a obra propriamente dita (na qual se relaciona a própria obra e o artista) e o seu apreciador. É nesse sentido que lemos, no ensaio de 1935-36: “Assim como não pode haver uma obra sem ser criada (necessitando essencialmente daqueles que criam), também o criado ele mesmo não pode tornar-se algo que é sem aqueles que resguardam” (HEIDEGGER, 2014a, p. 70). Do mesmo modo, a obra artística em sentido pleno não se refere a uma mimesis ou a uma representação, mas antes ao advir inaugural do ser no sentido de produzir algo que antes não havia, de permitir a manifestação de algo pela primeira vez.

¹³ “O traço-fenda [*Riß*] tem de retirar-se para o peso grave da pedra, para a dureza muda da maneira, para o fulgor garrido das cores. É só na medida em que a terra recolhe a fenda que esta é elaborada no aberto, e assim é colocada, isto é, posta naquilo que se ergue no aberto como algo que se encerra e abriga” (HEIDEGGER, 2014a). “O combate trazido ao traço-fenda – que, assim, é devolvido à terra e que, desse modo, é fixado – é a figura [*Gestalt*]. O ser-criada da obra significa: o ser-fixado [*Festgestelltsein*] da verdade na *figura*” (HEIDEGGER, 2014a, p. 67).

¹⁴ A temática é desenvolvida com detalhes em: RIBEIRO, Luan. A crítica de Heidegger à estética em A origem da obra de arte. *Griot*, Bahia, v. 21, p. 301-319, fev. 2021. Disponível em: <https://www3.ufrb.edu.br/seer/index.php/griot/article/view/2190/1235..>

Em outras palavras, a representação, no seu sentido primordial, traz consigo a dicotomia sujeito-objeto, de modo a tomar como lugar comum a afecção que um objeto causa numa subjetividade que ao ser impactada produz o representar. A via ontológica, por outro lado, pensa a abertura cooriginária entre o ente humano e o ser, de modo a conceber a arte como realizando-se nessa abertura num pertencimento mútuo entre artista, arte e apreciador. Os filmes que só se tornam aquilo que são a partir da abertura do observante efetivamente absorvido na experiência cinematográfica serão, por essa perspectiva, concebidas como manifestações cujas significações ocorrem na referência mútua entre mundo do filme (pelo qual o mundo do artista, precipuamente, do cineasta também se faz ver) e o mundo do visualizador que traz a obra para sua realização como acontecimento da verdade e da não-verdade.

Por conseguinte, a experiência fílmica pode somente acontecer nas obras a partir da nossa disponibilidade afetiva e intelectual para elas, a partir da liberdade que oferecemos enquanto somos arrebatados tanto emotivamente quanto intelectivamente com o que ali se descerra. Nessa acepção, delimitamos os interesses centrais dos capítulos posteriores da presente tese em pensar a capacidade de filosofar em diálogo com os filmes pela vivificação, em primeira pessoa, do horizonte de significações que se manifesta em tais obras.

É ainda importante salientar que com a elucidação da estrutura de ser da verdade Heidegger responde à denominada “aporia da concordância” (HEIDEGGER, 2012c, p. 133) explícita da seguinte forma na preleção do semestre de inverno de 1933/1934 reunida no volume “Ser e Verdade” (*Sein und Wahrheit*):

A moeda é ‘redonda’, de metal – a sentença não é nada material. A moeda é redonda – a sentença não tem configuração no espaço. Com a moeda posso comprar alguma coisa – a sentença não é meio de pagamento. Como é, então, que em toda esta diferença entre sentença e coisa pode haver concordância de uma com a outra? (HEIDEGGER, 2007, p. 133).

A concepção aristotélica e, segundo Heidegger, a tradição filosófica posterior como um todo não oferece resposta, nem sequer evidencia a indicada aporia. Somente retrocedendo da adequação e da localização da verdade no juízo para o aparecimento fenomênico e a intrínseca relação entre o velado e o desvelado foi possível tal superação¹⁵. Uma vez que, em acepção originária, podemos compreender que “Ser-verdadeiro (verdade) significa ser-descobridor” (HEIDEGGER, 2014d, p. 607), explicitar e abrigar sentidos, a dilatação do discurso filosófico

¹⁵ Pöggeler é claro ao dizer em “*La Pensée de Martin Heidegger: Un Cheminement Vers l'Être*”, que “[...] a pergunta sobre a essência da verdade tinha que ser feita, mas tinha que ser transformada em uma pergunta sobre a verdade da essência, sobre a revelação do ser” (PÖGGELER, 1967, p. 245, tradução nossa).

para além do abrigo da verdade como correspondência, para além do discurso sobre o qual se pode atribuir o valor de verdadeiro ou falso na aceção de adequado ou não com um dado objetivo da realidade, faz da oração, da carta de amor, do poema e, do mesmo modo, dos filmes possíveis reveladores da verdade e, assim, conseqüentemente, possíveis manifestadores de aspectos estruturais da existência e do âmbito mesmo da nossa compreensão histórica de ser. Da mesma forma, como acontecimentos da *aletheia*, os filmes, possivelmente, trazem o inusual e o até então desconhecido para o ser, ampliando a dimensão do que é.

Nesse sentido, os filmes se tornam dignos da filosofia, mesmo que não se enquadrem no entendimento tradicional do que é a verdade. Eles nos trazem questões, fazem-nos pensar, entrelaçam-nos irremediavelmente em problemas filosóficos. Do mesmo modo, pelo caráter de desvelamento e velamento da verdade, da relação entre *Welt* e *Erde* ali em curso as obras cinematográficas, tornam-se espécies de discursos – recepção e enunciação do ser –, sem fim na aceção de que não é possível exaurir as suas possibilidades significativas em leituras e análises. Elas sempre nos oferecem mais, assim como nos possibilita sentir mais veementemente as questões, isso é, situarmo-nos numa perspectiva afetiva que nos conduz a pensar mais propriamente. Ora, como abordaremos com detalhes no corpo das leituras fílmicas, para Heidegger, a filosofia nasce, fundamentalmente, de um estar situado afetivo, que nos leva a questionar em primeira pessoa viabilizando, por assim ser, o exercício efetivo do filosofar. Os filmes nos abismam, nos extasiam, nos elevam com certa facilidade pela nossa abertura para o seu mundo e, assim, possibilitam-nos um posicionamento, tanto afetivo quanto intelectual, perante as questões ali tratadas.

Afirmamos, em convergência com o já dito e conforme pretendemos atestar no seguimento do presente trabalho, que algumas películas narrativas – assim como obras da literatura tais quais, para ilustrar, “Grande Sertão: Veredas” (1957), de João Guimarães Rosa, e “Os Irmãos Karamazov” (*Bratya Karamazovy*, 1880), de Fiódor Dostoiévski – podem pensar profundamente fenômenos e questões trabalhadas pela ontologia de modo a, igualmente, apresentar e defender teses. De modo análogo ao texto literário, o cinema pode filosofar na aceção de oferecer caminhos para o pensamento¹⁶. A título de ilustração, “*Blow-Up*” (1966) de Michelangelo Antonioni nos faz pensar sobre as garantias (ou melhor, as não garantias) de que a nossa percepção da realidade seja efetivamente real. “Viver” (*Ikiru*, 1952), de Akira Kurosawa, sobre o papel da morte na compreensão do sentido da vida. “Era uma vez em

¹⁶ Aliás, Nathan Andersen faz uma recepção da noção heideggeriana de caminhos de pensamento para pensar o cinema no seu artigo “*Is Film the Alien Other to Philosophy?: Philosophy as Film in Mulhall's On Film*” publicado na revista *Film-Philosophy* (v. 7, n. 23, 2003).

Tóquio” (*Tōkyō Monogatari*, 1953), de Yasujiro Ozu, sobre a decadência das tradições em um mundo dominado pela técnica global¹⁷.

Como afirma Wartenberg em uma de suas indagações obre a pertinência filosófica do cinema: “[...] as questões filosóficas incluem as preocupações mais básicas que todos nós compartilhamos como seres humanos, então faz sentido que os filmes as levem, pois essas são questões nas quais naturalmente temos um interesse permanente” (WARTENBERG, 2007, p. 3, tradução nossa). Dito pela via ontológica, como existentes nos preocupamos com a nossa existência e com todo o âmbito que lhe compete, não sendo exclusivo da filosofia, compreendida estritamente como texto argumentativo, ocupar-se dessas questões. O que move a filosofia no seu pensar também pode levar a arte a se movimentar e a filosofar em seus próprios termos.

Nesse sentido, a ficção cinematográfica, retirando-nos da cotidianidade, possibilita-nos prestar efetiva atenção no que ali acontece. Absorvermo-nos, somos extasiados a partir de algo - um som, uma cor, uma canção, uma imagem., um olhar, um sorriso, uma lágrima, um diálogo, dentre outros acontecimentos - que comumente tenderíamos a ignorar por estarmos imersos nas coisas de nossa vida ordinária (o trabalho, os estudos, os afazeres de casa...). Isso, potencialmente, nos leva a pensar, a problematizar e a perceber, num retorno interpretativo, a nossa própria realidade. É interessante que ao mesmo tempo que nos envolvemos ou pelo menos podemos nos envolver teoricamente, conforme já salientado, também nos abrimos afetivamente para a experiência que o mundo fílmico nos proporciona. Aí reside, a nosso ver, uma interessante potencialidade filosófica dos filmes. Heidegger nos mostrou que tendemos a não perceber o próprio sentido do ser por estarmos aprisionados em um horizonte de significações marcado predominantemente pela mera utilidade. O cinema pode quebrar essa relação, mesmo que momentaneamente¹⁸.

¹⁷ Como defendeu Stephen Mulhall, em “*On film*”, os filmes não são apenas capazes de ilustrar e popularizar argumentos desenvolvidos por filósofos, mas podem ser fonte de pensamento pelos seus próprios termos, sendo aptos, desse modo, a filosofar pela via do que é expresso e comunicado especificamente pelo filme. Nessa acepção, o cinema vai além do mero entretenimento, uma vez que, na relação que estabelecemos com o que ali nos é apresentado, potencialmente nos engajamos com reflexões, questionamos a nossa compreensão usual e transformamos o nosso entendimento. Um exemplo interessante disso é a leitura da relação entre a espaçonave Nostromo e a tripulação no filme de ficção científica “*Alien, o oitavo passageiro*” (*Alien*, 1979) dirigido por Ridley Scott. Na leitura de Mulhall a dependência dos personagens com a nave, condição para a sua sobrevivência na imensidão do espaço, é uma reflexão sobre a dependência cada vez maior que temos da tecnologia. Do mesmo modo que os personagens não poderiam sobreviver sem Nostromo, nós também não conseguimos mais existir sem a mediação dos sofisticados produtos da técnica (MULHALL, 2001). Sem o intermédio, por exemplo, da noção heideggerina de *Gestell*, o filme nos mostra a total submissão do homem contemporâneo ao mundo tecnológico.

¹⁸ Conforme lemos no seu ensaio sobre a ontologia da arte, a obra artística nos vincula à verdade do ser de modo que: “[...] na abertura [*Erschlossenheit*] do ente que ela mesma tornou originariamente patente, tanto mais simplesmente nos insere nessa abertura e, deste modo, nos faz sair, ao mesmo tempo, daquilo que é habitual. Seguir essa remoção [*Verrückung*] significa: modificar as conexões habituais com o mundo e com a terra e, desde

Isso também acontece, é claro, com as outras formas de arte. Porém, a nosso ver, a partir das imagens em movimento do cinema nos é possibilitada uma imersão bastante peculiar. Com a literatura, temos que imaginar cada detalhe, mas com o cinema, um mundo na sua inteireza nos é dado. Isso facilita, profundamente, o nosso arrebatamento no horizonte de significações ficcional, que ao se apropriar da abertura existenciária do espectador vem à luz, realizando-se na contemplação cinematográfica.

Em síntese, todo ente sendo aquilo que é (um livro, uma rosa, um humano) possui um horizonte significativo que é a expressão do seu ser. Sabemos o que é uma casa e não a confundimos com um pássaro. Todavia, sobre o mesmo ente se pode afirmar uma gama inúmera de sentidos (expressões do seu ser), a ponto de toda e qualquer enunciação ser dotada de parcialidade. Por exemplo, sobre uma simples rosa que na expressão do poeta Silesius retomada por Heidegger “é sem porquê, floresce porque floresce”¹⁹ (SILESIUS, 1996, p. 67) se pode descerrar discursos biológicos, químicos ou poéticos, sendo que cada qual traz à luz, desvela, um dado aspecto ignorando outros. No interior de um mesmo discurso há, ainda, inúmeras nuances possíveis, de modo que para revelar algo outro algo deverá permanecer oculto. Há uma constitutiva conjugação de mundo e terra no traço que nos oferece a figura que a obra é.

Por assim ser, se a condição de possibilidade da verdade tradicional é o aparecer de uma coisa que, posteriormente, pode ter uma enunciação correspondente, o próprio surgir dos entes tem como seu fundamento uma polissemia inquebrantável. Na nossa relação com o mundo, sentidos se mostram (verdades) e outros se abrigam (não-verdades) podendo ocorrer a passagem da não-verdade para a verdade, isso é, o advir do antes oculto para a claridade do ser num aspecto antes impercebido sobre esse algo. Dessa forma, caracterizamos o cinema pela sua não submissão ao apofântico, como uma localidade privilegiada para pensarmos a natureza significativamente superabundante do acontecimento da verdade como *aletheia*.

Resta-nos ainda distinguir que Heidegger caracteriza a arte no seu sentido ontológico, como poesia (*Dichtung*), que em contraposição à poesia (*Poesie*) do verso propriamente dito, indica a linguagem (*Sprache*), em acepção originária como um pôr-em-obra do acontecimento da verdade²⁰. Se ordinariamente a linguagem se gasta prosaicamente servindo para a

então, reter em si as relações usuais com o fazer e o apreciar, com o conhecer e o olhar, para permanecer na verdade que acontece na obra” (HEIDEGGER, 2014a, p. 70).

¹⁹ Trata-se do dístico I. 289 da obra “O Peregrino Querubínico” (*Der Cherubinische Wandersmann*, 1657).

²⁰ “A linguagem é ela mesma poesia em sentido essencial. Ora, sendo, no entanto, a linguagem o acontecimento no qual, em cada caso, o ente vem a descerrar-se enquanto ente para os homens, a poesia [*Poesie*] enquanto ente para os homens – a poesia [*Dichtung*] em sentido estrito – é, por isso, o mais originário dos ditados poéticos, em sentido essencial. A linguagem não é ditado poético pelo fato de ser aqui-poesia [*Urpoesie*] antes se dá que a poesia [em sentido estrito] acontece apropriando-se [*ereignet sich*] na linguagem, porque esta custodia a essência originária do ditado poético. O construir e o moldar, pelo contrário, acontecem sempre já e unicamente no aberto

conversação e para o entendimento geral, na linguagem poética essencial, que não se limita à modalidade verbal, há a instituição (*Stiftung*) da verdade em um triplo sentido que, a saber, refere-se ao dinamismo do próprio ser no seu copertencimento ao ente humano.

A tripla instituição da *Dichtung* ocorre, nomeadamente: 1) como doar (*Schenken*), na acepção de que algo antes não presente vem a ser a partir de uma superabundância que nos foi dada como doação; 2) como fundar (*Gründen*), no sentido de que ao trazer algo para o ser é dado, concomitantemente, um fundamento, uma base mesma para a habitação dos homens e 3) como iniciar (*Anfangen*), uma vez que pelo doar e pelo fundar pode ocorrer o início ou reinício da história (*Geschichte*) na significação de trazer para o ser novas conexões significativas – novos mundos – por onde, por citar, o sagrado e o profano, o bom e o ruim, a beleza e a fealdade ganham a sua plena realização.

No exemplo do templo de Paestum que Heidegger nos dá em *Der Ursprung des Kunstwerks*, é explícito como o deus antes ausente se faz presente pela construção sacra – possibilitando que se creia nele e, assim, que o deus se torne vivo para os homens – de modo a oferecer aos mortais uma doação e uma fundamentação pelas quais se dá um início histórico para as suas existências:

Uma obra arquitetônica, um templo grego, não copia coisa alguma. Está simplesmente aí de pé, no meio do vale rochoso e acidentado. A obra arquitetônica envolve a figura do deus e, neste encobrimento [*Vergung*], deixa-a avançar, através do pórtico aberto, para o recinto sagrado. Por meio do templo, o deus torna-se presente no templo. Este estar-presente do deus é, em si, o estender-se e delimitar-se do recinto como um recinto sagrado. Porém, o templo e o recinto não se desvanecem no indeterminado. A obra que o templo é articula e reúne pela primeira vez à sua volta, ao mesmo tempo, a unidade das vias e das conexões em que o nascimento e morte, desgraça e benção, triunfo e opróbio, perseverança e decadência... conferem ao ser-humano a figura do seu destino [*Geschick*]. A vastidão vigente destas conexões que estão abertas é o mundo deste povo histórico (HEIDEGGER, 2014a, p. 38).

A *Dichtung* constitui mundos e traz para a presença vias e conexões significativas, revelando, por conseguinte, algo de fundamental, ao mesmo tempo que encerra o misterioso para além dos limites circunscritos do saber científico e calculador. Nela, a cor se faz cor, o som se faz som, a tristeza se faz tristeza e as veredas do nascimento e da morte nos extasiam colocando-nos diante de nós mesmos como entes finitos. Ela abriga e manifesta a linguagem

da saga e do nomear. São transidos e dirigidos por ele. É por isso que se mantém como caminhos e modos singulares como a verdade se retifica na obra. São, cada um, um poetar próprio no interior da clareira do ente que, sem ser percebida, já aconteceu na linguagem” (HEIDEGGER, 2014a, p. 79-80).

no seu dizer mais próprio e, assim, rompe com a habitualidade em que, cotidianamente, tendemos a nos aprisionar. Os filmes selecionados serão lidos, nessa acepção, como *Dichtungen*; acontecimentos da verdade e da não-verdade do ser, em que se conjugam mundo e terra nos traços que nos oferecem as figuras que são as obras cinematográficas nas suas manifestações. Temos, assim, a caracterização ontológica que tomaremos aqui para o entendimento do sentido pleno das produções (*Hervorbringungen*) cinematográficas.

1.2. Hermenêutica da finitude

Os filmes que analisaremos no corpo da presente tese serão situados no âmago de questões fundamentais da ontologia da finitude heideggeriana, a saber, da ontologia do *Dasein*, ente que nós mesmos somos, desenvolvida, notoriamente, nos anos vinte pelo pensador da Floresta Negra. Para adentrarmos à esfera de tais problemáticas precisamos introduzir, nos seus termos característicos, o projeto que Heidegger coloca em movimento no supracitado período, que concerne ao tema que dá unidade ao nosso trabalho como um todo, a saber, a finitude. Discorreremos com foco em sua obra magna de 1927, “*Sein und Zeit*” para podermos, logo após, realizarmos as leituras fílmicas propriamente ditas.

Em termos gerais, Heidegger recoloca a questão do ser (*Seinsfrage*) deslocando-se dos entes – tudo aquilo que é: um livro, uma mesa, um animal – para o ser que é compreendido, na analítica da existência, como horizonte de significações dos entes. A concepção de *aletheia* acima exposta incide no dinamismo do aparecimento dos entes que sempre surgem a partir de um dado entendimento (*Verständnis*). Esse surgimento dos entes a partir de um sentido é denominado, no âmbito do pensamento heideggeriano, pré-compreensão de ser. Logo, para questionar o sentido do ser, precisamos, antes, questionar o ente para o qual surgem os sentidos, a saber, o ente que nós mesmos somos, o que Heidegger denomina de *Dasein*.

Por *Da* é entendido o aí do ser na acepção de lugar de seu acontecimento e por *Sein* o ser propriamente dito. Trata-se de uma compreensão que tem como foco a abertura para o ser que nos constitui fundamentalmente. Conforme abordaremos com mais detalhes no capítulo “A ontologia da finitude em *Asas do Desejo* de Wim Wenders”, Heidegger nos fala de estruturas de ser do *Dasein* evidenciando que somente somos a partir de um mundo – rede de remissões significativas –, de um entender (*Verstehen*), de um encontrar-se (*Befindlichkeit*) afetivo e de um discurso (*Rede*), sendo o horizonte de compreensão do nosso próprio ser a temporalidade (*Zeitlichkeit*) e, assim, a finitude.

Prosseguiremos em “Nada, morte e o desafio de ser si-mesmo em Morangos Silvestres de Ingmar Bergman”, abordando a necessidade de assumirmos o nosso ser-para-a-morte (*Sein-zum-Tode*) se quisermos existir efetivamente sendo aquilo que somos mediante a apropriação de nossas possibilidades concretas. Daremos ênfase à angústia (*Angst*) como encontrar-se fundamental (*Grundbefindlichkeit*), que nadificando a nossa relação com os entes nos possibilita tomar as rédeas sobre o nosso ser. Desenvolveremos, com especial atenção, a dimensão do sentido que construímos na nossa constitutiva relação com os outros. Ora, se *Da-sein* é abertura para o ser, logo trata-se de um ser-com (*Mitsein*). Isso, conforme detalharemos nas análises fílmicas como um todo, opõe-se veementemente às concepções metafísicas do humano e, notoriamente, ao eu cartesiano que primeiramente reside na interioridade e só depois vai em direção ao seu mundo.

Já em “A experiência do tempo e do tédio em O cavalo de Turim de Béla Tarr” focalizaremos outra obra de Heidegger, nomeadamente, a preleção do semestre de inverno de 1929/39 “Os Conceitos Fundamentais da Metafísica: Mundo – Finitude – Solidão” (*Die Grundbegriffe der Metaphysik Die Grundbegriffe der Metaphysik: Welt – Endlichkeit – Einsamkeit*). Em diálogo com a indicada preleção, abordaremos a intrínseca relação entre temporalidade e tédio (*Langeweile*). Discorreremos sobre o tédio profundo como tonalidade-afetiva fundamental (*Grundstimmung*) evidenciando, em consonância com os demais capítulos, a importância dos afetos na constituição do ente que somos e na cooriginariedade de nosso próprio entendimento, assim como esclareceremos a sua natureza ontológica híbrida, como sendo tanto externa quanto interna. Falaremos, com ênfase, do desafio que o tédio nos impõe referente ao que Píndaro e, retomando-o, Nietzsche denominou de torna-te quem tu és – um *leitmotiv* presente no nosso trabalho como um todo, poderíamos dizer.

Porém, devemos-nos nos perguntar, como Heidegger se coloca a caminho de tais questões? Como nós também enveredar-nos-emos pela problemática ontológica nas leituras fílmicas? Falamos de método, palavra que tem a sua origem do grego *méthodos* que, por sua vez, é uma combinação das palavras *meta* (pela ou na direção de) e *hódos* (estrada ou caminho) incidindo, por conseguinte, na abordagem que conduz aos objetivos postos. Trata-se do método hermenêutico-fenomenológico – da transformação da fenomenologia em hermenêutica do ser – que introduzirmos em seus termos fundamentais para explicitar tanto a via heideggerina no período da analítica do *Dasein*, quanto a senda que tomaremos para realizar as leituras fílmicas que seguem. Para Heidegger, conforme lemos na preleção do semestre de inverno de 1920/1921 reunida no volume “Fenomenologia da vida religiosa” (*Phänomenologie des religiösen Lebens*), a fenomenologia, desde o pensamento da sua juventude, é concebida como

“uma questão de acesso que conduz para a senda da experiência fática da vida” (Heidegger, 2014b, p. 34), isso é, para o acesso à dinâmica viva da existência concreta. Isso conduz à questão do ser, propriamente dita.

Sendo o ente que nós mesmos somos o horizonte para a compreensão do ser, por se tratar do único capaz de questionar a si mesmo e o mundo como um todo, é a partir da pré-compreensão de ser constitutiva do *Dasein* que Heidegger elaborará seu método denominado de hermenêutico-fenomenológico. Tomando o mote de Husserl que propõe um voltar-se para as coisas mesmas (*zu den Sachen selbst*)²¹, o pensador do ser percebe que não é possível, por referir-se a nossa estrutura ontológica, prescindir do entendimento de ser que historicamente se consolidou e viceja cada vez que nomeamos as coisas e nos encontramos no mundo. Isso faz com o que seu propósito filosófico recaia em um projeto de destruição da história da ontologia (*Destruktion der Geschichte der Ontologie*), no sentido de evidenciar a ausência de fundamento das formas como nosso ser (*zôon lógon échon, res cogitans*) e o ser em geral (*eidós, ousía*) foram tradicionalmente compreendidos.

Introduziremos, para a compreensão do método fenomenológico heideggeriano, a concepção de *Phänomen* para, após, caracterizarmos o seu entendimento de *lógos*; termos que conjuntamente compõe a palavra *Phänomenologie*. Na preleção do semestre de verão de 1923 intitulada “Ontologia: Hermenêutica da faticidade” (*Ontologie: Hermeneutik der Faktizität*) é dito:

A palavra fenômeno [*Phänomen*] possui sua origem no termo grego *phainomenon* que, por sua vez, deriva de *phainesthai*, significando o que se mostra. Fenômeno é, portanto, aquilo que se mostra como tal, em seu mostrar-se. Antes de mais nada, isso significa: que a coisa mesma está aí como tal, não representada como quer que seja, nem é considerada de modo indireto, nem tampouco é reconstruída de alguma maneira (HEIDEGGER, 2013 p. 75).

²¹ Para Husserl que concebe a fenomenologia como filosofia primeira e a subjetividade transcendental como seu fundamento, o supracitado mote significa, em termos gerais, voltar-se para a consciência e para os seus conteúdos intencionais, para, assim, conceber o que constitui o mundo como sentido e manifestação. Em “A ideia da fenomenologia”, Husserl nos diz: “A fenomenologia quer ser ciência e método, a fim de elucidar possibilidades, possibilidades do conhecimento, possibilidades da valoração, e as elucidar a partir de seu fundamento essencial” (HUSSERL, 1986, p. 79). Já em “Ideias para uma fenomenologia pura e para uma filosofia fenomenológica: introdução geral à fenomenologia pura”, lemos: “A fenomenologia tem por essência de reivindicar o direito de ser filosofia ‘primeira’ e de oferecer os meios para toda crítica da razão que se possa almejar; e que, por isso, ela requer a mais completa ausência de pressupostos e absoluta evidência reflexiva sobre si mesma. Sua essência própria é a realização da mais perfeita clareza sobre sua própria essência e, com isso, também sobre os princípios de seu método” (HUSSERL, 2006, p. 143). Heidegger é seu crítico ao evidenciar que sempre partimos de uma pré-compreensão de ser e que, por assim ser, precisamos elucidar e desconstruir os pressupostos determinantes da tradição através da qual somos. É assim que a fenomenologia transformar-se-á em hermenêutica, isso é, na interpretação do sentido do ser.

Por fenômeno, assim sendo, Heidegger entende aquilo que se mostra da maneira como se mostra. Trata-se da coisa tomada por ela mesma no seu desvelamento significativo. As cores de uma árvore, o andar de um transeunte, o recitar do poeta, o canto de um pássaro, em suma, não são uma representação da coisa, mas o que se revela no sentido em que se revela. A questão do ser mediada pela questão acerca do ser do próprio questionador, queremos dizer, do nosso modo de ser é viabilizada, para Heidegger, somente pelo pensamento que parte dos fenômenos.

Igualmente, os filmes que serão analisados no presente trabalho são compreendidos como genuínos fenômenos e não como representações, isso é, são entendidos como o que se manifesta tal como se manifesta e não como algo que apresenta, indiretamente, o que ele mesmo não é em totalidade. Reiteramos, conforme já afirmado no escopo do nosso trabalho, que a representação incide, originariamente, na dicotomia sujeito-objeto, a partir da qual um objeto impacta o sujeito criando um representar que não é a coisa mesma – ela parte das duas esferas como se fossem coisas separadas. O fenômeno tal como aqui concebido, por outro lado, parte do comum-pertencer entre ente humano e ser, indicando a coisa mesma na sua mostração – ele evidencia a forma de ser do homem como abertura. Por assim ser, o cinema se torna aquilo que ele é a partir da contemplação do espectador, ocorrendo, desse modo, como fenômeno da verdade e da não-verdade, por onde se conjugam mundo e terra no traço-fenda que nos oferece a manifestação unitária que a obra apresenta, a partir da sua figura.

No escopo de “Ser e Tempo”, o pensador distingue fenômeno (*Phänomen*) de aparência (*Schein*) e de aparecer (*Erscheinung*) detalhando-nos mais a noção de *Phänomen* em contraposição ao que ele não é. Se o fenômeno indica o que se manifesta na perspectiva em que se manifesta – e cujo dinamismo ocorre como *aletheia* –, por aparência, é aquilo que se mostra naquilo que não é. Em um exemplo corriqueiro, podemos acreditar, em um primeiro momento, ter visto uma pessoa conhecida e, ao virarmos, perceber que se tratou de um engano. Da mesma forma, podemos acreditar que alguém está triste por traços comportamentais sem que, realmente, a tristeza habite ali. Falamos de algo que pode nos conduzir ao erro, porém, como distinguido por Heidegger, temos aqui como fundamento mesmo da confusão o aparecer de algo, o surgir de um fenômeno que compreendermos equivocadamente²².

²² “Há mesmo a possibilidade de que o ente se mostre como o que ele não é em si mesmo. Nesse mostrar-se, o ente aparenta, ele ‘é como se...’. Tal mostrar nós o denominamos parecer ser (*Scheinen*, aparentar). [...] Para o melhor entendimento do conceito de fenômeno, tudo está em ver como os dois referidos significados de *phainomenon* – fenômeno como o que se mostra e ‘fenômeno’ como o que parece ser – são por sua estrutura conexos entre si. Só na medida em que algo, segundo seu sentido, pretende em geral se mostrar, isto é, ser fenômeno, é que ele pode se mostrar como algo que não é, podendo ‘somente aparentar ser como...’. Na significação de *phainomenon* como aparência [*Schein*] já está incluída a significação original (fenômeno: o manifesto) como fundamento da aparência. Atribuímos terminologicamente ao termo ‘fenômeno’ a significação positiva e original de *phainomenon* e desta distinguimos a aparência como modificação privativa do fenômeno” (HEIDEGGER, 2014d, p. 103-105).

Já o aparecer é entendido como aquilo que se mostra ocultando o seu fundamento. Heidegger nos dá o exemplo de uma doença que, escondendo-se a si mesma, oferece-nos sintomas. A tosse ou a cefaleia, a mialgia ou anedonia, por citar, não evidencia por si mesmas a causa delas. Todavia, o seu fundamento reside, novamente, no fenômeno, uma vez que só constatamos que algo está errado e que precisamos averiguar clinicamente, a partir daquilo que se mostra. Logo, o que temos de concreto e o que nos movimenta é sempre o fenômeno como aquilo que se revela tal como se revela. Filosoficamente ocorre o mesmo, uma vez que mesmo que houvesse um númeno (*Noumenon*) em acepção kantiana, ele seria inacessível, o que nos conduz, irremediavelmente, ao *Phänomen*. É dito, sobre isso:

Apesar de o aparecer nunca ser de modo algum um mostrar-se no sentido de fenômeno, o aparecer só é possível, no entanto, sobre o fundamento de um mostrar-se de algo. Mas esse mostrar-se que possibilita o aparecer não é o aparecer ele mesmo. Aparecer é anunciar-se por algo que se mostra. Quando se diz então que, com a palavra ‘aparecimento’ [*Erscheinung*], nos referimos a algo em que algo aparece sem que ele mesmo seja aparecimento, o conceito de fenômeno dessa maneira não é circunscrito, mas pressuposto, pressuposição que permanece no entanto encoberta, pois, nessa determinação de ‘aparecimento’ a expressão ‘aparecer’ é empregada em dois sentidos. Aquilo em que algo ‘aparece’ significa aquilo em que algo se anuncia, isto é, não se mostra; e, na frase: ‘sem ser ele mesmo ‘aparecimento’’, ‘aparecimento’ significa o mostrar-se. Mas esse mostrar-se pertence essencialmente a ‘aquilo em que’ algo se anuncia. Portanto, fenômenos nunca são aparecimentos, embora todo aparecimento se refira a fenômenos (HEIDEGGER, 2014d, p. 107).

Conforme já aludido, o aparecer fenomênico ocorre constitutivamente através de uma significação – de tal modo que, ao nos depararmos com o desconhecido, tendemos vinculá-lo com o já conhecido para entendê-lo – ocorrida numa dada perspectiva. Posso falar da beleza de um felino poetizando, posso filmá-lo, desenhá-lo ou, por uma via científica, estudar a sua composição química ou dissecá-lo para investigá-lo biologicamente. Posso, igualmente, elucidar a passagem de uma obra cinematográfica por diversas vias interpretativas, o que no âmbito da *aletheia*, conduz à já nomeada polissemia inquebrantável. Isso nos conduz ao segundo termo, que somado ao fenômeno constitui a palavra fenomenologia, a saber, *lógos*.

Lemos na preleção do semestre de verão de 1935, publicada em 1953 com o título “Introdução à Metafísica” (*Einführung in die Metaphysik*): “[...] somente Aristóteles dá uma interpretação metafísica mais clara do *lógos* no sentido da proposição enunciativa” (HEIDEGGER, 1999b, p. 86), de modo que “Essa concepção da essencialização do *lógos* tornou-se padrão e norma para a constituição posterior da lógica e gramática” (HEIDEGGER, 1999b, p. 86). Ora, trata-se da determinação do *lógos* como *lógos* apofântico, pelo qual a

verdade se torna correspondência e o seu lugar de realização à proposição. O pensador do ser, pela via do seu projeto de desconstrução da história da ontologia, rumará para um entendimento originário do *lógos*, evidenciando o seu sentido unitário e fundamental.

Heidegger distingue que a palavra *lógos* pode significar coisas diversas, tais como razão, juízo, conceito, definição, fundamento, relação, mas que a sua significação fundamental é a de discurso (*Rede*), no sentido de tornar manifesto (*offenbar machen*) aquilo de que se fala no discurso (*in der Rede*). Se o fenômeno é o que se mostra, a forma em que ele se mostra concerne a uma perspectiva determinada pelo discurso e, assim, ao *logos* propriamente dito. O *lógos* torna possível o surgir de uma coisa tal como ela se mostra, queremos dizer, possibilita o advento do ser dos entes pelo dinamismo da *aletheia*. Na seguinte passagem de *Sein und Zeit*, que por seu caráter elucidativo transcreveremos quase integralmente abaixo, o pensador afirma que:

Quando dizemos que o significado-fundamental de *lógos* é discurso, essa tradução literal só é plenamente validada a partir da determinação do que discurso ele mesmo significa. A posterior história do significado da palavra *lógos* e, sobretudo, as muitas e arbitrárias interpretações da filosofia posterior encobrem constantemente o significado próprio de discurso, que permanece suficientemente manifesto. *Lógos* é ‘traduzido’, isto é, sempre interpretado como razão, juízo, conceito, definição, fundamento, relação. Mas como ‘discurso’ deve se modificar de modo que *lógos* venha a significar tudo o que foi enumerado e isso precisamente ainda no interior do emprego científico da linguagem? Também quando se entende *lógos* no sentido de enunciação como ‘juízo’, essa tradução em aparência legítima pode perder no entanto o significado-fundamental, sobretudo se o juízo for concebido no sentido de alguma das atuais ‘teorias do juízo’. *Lógos* não significa juízo, em todo caso, não significa juízo primariamente, se por juízo se entende um “ligar” ou uma ‘tomada de posição’ (aprovar – rejeitar).

Lógos como discurso significa, ao contrário, algo assim como *deloun*, tornar manifesto aquilo de que ‘se discorre’ no discurso. Aristóteles explicitou mais nitidamente essa função do discurso como *apophainestai*. O *lógos* faz ver algo, (*phainesthai*), a saber, aquilo sobre o que se discorre e faz ver a quem discorre e aos que discorrem uns com os outros. Nem todo ‘discurso’ possui esse modus de tornar manifesto, no sentido do faz-ver-que-mostra. A prece (*eukhé*), por exemplo, também torna manifesto, mas de outro modo (HEIDEGGER, 2014d, p. 113-115).

Em uma conferência datada do ano de 1951 e intitulada “*Lógos: Heráclito, fragmento 50*” (*Logos: Heraklit, Fragment 50*), Heidegger traça a relação elucidativa entre *lógos* e *léguen* entendido, na sua concepção unitária, como tirar o ente de que se fala do encobrimento (*Verbergung*), pelo dizer que recolhe significações, por sua vez, concernentes à estrutura fundamental da compreensão do ser e da realidade. Trata-se, como uma concepção intrinsecamente vinculada à verdade ontológica, de um tirar do encobrimento resguardando,

concomitantemente, aquilo que se recusa e que pode, posteriormente, também se revelar²³.

Lemos:

Dizer é *léguen*. Esta afirmação quando bem pensada, se despe, então, de tudo que é banal, desgastado e vazio. Evoca sim o mistério insondável de a fala da Linguagem acontecer em uma propriedade pelo des-encobrimento do vigente e se determinar de acordo com a disponibilidade que deixa o real à disposição num conjunto. [...] O *lógos* leva o fenômeno, isto é, aquilo que se põe à disposição, a parecer por si mesmo, a brilhar à luz de seu mostrar-se (cf. *Ser e Tempo*, §7B)²⁴ (HEIDEGGER, 2002c, p.188).

Nesses termos, é pela vinculação unitária entre fenômeno, aquilo que se mostra tal como se mostra, e *lógos*, tornar manifesto o fenômeno no dizer (*léguen*), a partir de uma dada significação, que teremos a concepção heideggerina de fenomenologia. Tal caminho torna possível a ontologia, por nos dar acesso às coisas mesmas na sua polissemia constitutiva, numa transformação da fenomenologia em hermenêutica do ser²⁵. Em uma passagem de *Ontologie: Hermeneutik der Faktizität* é dito:

Fenomenologia é, [...], um peculiar como da pesquisa. As objetualidade chegam a determinar-se tal como elas mesmas se dão. A investigação prende-se com a atualização do assunto. Com isso propõe-se um caminho que a hermenêutica da facticidade procura seguir.

²³ Para Heidegger, a concepção de *lógos* em Heráclito é mais originária do que a legada pelo pensamento aristotélico, uma vez que, em termos gerais, não se limita ao discurso apofântico, mas antes às formas originárias como o ser se revela para o *Dasein* – mesmo que de maneira ontologicamente incôscia.

²⁴ Em “Ser e Tempo”, lemos: “E, de novo, porque *lógos* é um fazer-ver, pode ele por isso ser verdadeiro ou falso. Assim, tudo aqui consiste em ficar livre de um conceito de verdade construído no sentido de uma ‘concordância’. Essa ideia não é de modo algum primária, no conceito de *aletheia*. O ser-verdadeiro do *lógos* como *aletheia* significa: no *léguen* [falar] tirar o ente de que se fala do seu encobrimento, fazendo-o ver como não-encoberto, descoberto. De igual maneira, o ‘ser-falso’ *pseudesthai* significa tanto como enganar, no sentido de encobrir: pôr algo diante de algo (no modo do fazer-ver) e, assim, dando-o como algo que ele não é” (HEIDEGGER, 2014d, p. 115).

²⁵ Na seguinte passagem da preleção do semestre de verão de 1927 intitulada de *Os problemas fundamentais da fenomenologia (Die Grundprobleme der Phänomenologie)*, lemos: “Mesmo no interior da fenomenologia, essa foi compreendida até aqui como uma propedêutica científica à filosofia, que prepara o solo para as disciplinas filosóficas propriamente ditas: a lógica, a ética, a estética e a filosofia da religião. Nessa definição da fenomenologia como uma propedêutica, porém, assume-se o repertório tradicional das disciplinas filosóficas, sem que se pergunte se esse repertório mesmo não seria colocado em questão e abalado precisamente por meio da própria fenomenologia; sem que se pergunte se não se encontra na fenomenologia a possibilidade de reverter a alienação da filosofia nessas disciplinas, revitalizando e apropriando novamente, em suas tendências fundamentais, da grande tradição filosófica com suas respostas essenciais. Nós afirmamos: a fenomenologia não é uma ciência filosófica entre outras, nem tampouco uma propedêutica para as outras ciências. Ao contrário, a expressão ‘fenomenologia’ é a denominação do método da filosofia científica em geral” (HEIDEGGER, 2012a, p. 9-10). Entende-se aqui por filosofia científica a ontologia no sentido de ser a filosofia fundamentalmente compreendida como ciência do ser, conforme explícito em outra passagem da indicada preleção: “[...] esqueceu-se completamente o que Aristóteles diz em suas importantes investigações sobre a Metafísica: [...] ‘Aquilo que foi buscado desde sempre e agora e futuramente e aquilo junto ao que a questão sempre fracassa uma vez mais é o problema ‘o que é o ser?’ Se a filosofia é a ciência do ser, então a questão inicial, final e fundamental da filosofia deve ser: O que significa ser? A partir de onde podemos efetivamente compreender algo assim como ser? Como é que a compreensão de ser é efetivamente possível?’” (HEIDEGGER, 2012a, p. 27-28).

As objetualidade devem ser tomadas tal como elas em si mesmas se mostram, ou seja, tal como aparecem numa determinada perspectiva. Tal perspectiva surge de um ser ou estar orientado por eles, de um ser ou estar familiarizado com tais entes. Na maioria dos casos, esse ser ou estar familiarizado é fruto de um ter ouvido falar, de uma aprendizagem. Assim, o sobre-quê está presente na maneira tradicional de ver e conceber o assunto; por exemplo, a lógica, em determinada ordenação, concepção e problemática (HEIDEGGER, 2013, p. 82).

Por objetualidade é aqui entendido o sentido a partir do qual determinado objeto é revelado, queremos dizer, o ente tal como ele se mostra, sem que haja a pressuposição de um númeno em acepção kantiana ou o que quer que seja que o sustente na esfera do metafísico. Se por fenômenos temos o que se mostra no sentido em que se mostra, por fenomenológico teremos as formas como os fenômenos se apresentam e as possibilidades de compreensibilidade, fundadas na descrição dos próprios fenômenos, ali alicerçadas. Trata-se de um método fundado, por assim ser, na interpretação de ser do ente que nós mesmos somos e, dessa maneira, de uma fenomenologia transformada em hermenêutica²⁶. A fenomenologia, assim, possibilita-nos um modo de acesso à ontologia, por tornar possível um encontro com os *Phänomene* no seu dinamismo vivo, de modo que, no que concerne ao pensamento heideggeriano: “A ontologia só é possível como fenomenologia” (HEIDEGGER, 2014d, p. 123).

Notoriamente, conforme já aludido, compreendemos a partir do que aprendemos e, por assim ser, a partir de uma tradição que, comumente, não explicita os seus próprios fundamentos. O projeto de destruição ou desconstrução da ontologia busca mergulhar na tradição para entendê-la, evidenciando a sua ausência de fundamento. Assim, torna-se possível distinguir as problemáticas ontológicas pertinentes de falsos ou insolúveis questões. Em outra passagem da já indicada preleção de 1923, temos a seguinte consideração:

Desconstruindo criticamente a tradição não resta possibilidade alguma de se extraviar em problemas que só aparentemente fossem importantes. Desconstruir quer dizer aqui: retorno à filosofia grega, a Aristóteles, para ver como decai e fica encoberto o que era originário; para ver como nós mesmos estamos em meio a essa decadência (HEIDEGGER, 2013, p. 83).

²⁶ Lemos em *Sein und Zeit*: “Da investigação ela mesma resultará que o sentido metódico da descrição fenomenológica é interpretação. [...] [1] A fenomenologia o *Dasein* é uma hermenêutica na significação originária da palavra, que designa a tarefa da interpretação. [...] [2] [E]ssa hermenêutica se torna ao mesmo tempo ‘Hermenêutica’, no sentido da elaboração das condições de possibilidade de toda investigação ontológica. E, finalmente, na medida em que o *Dasein* tem precedência ontológica em relação a todo ente – como ente sendo na possibilidade da existência, a hermenêutica, como interpretação do *Dasein*, recebe um terceiro sentido específico – o qual, filosoficamente entendido, é o sentido primário – [3] o sentido de uma analítica da existencialidade [*Existenzialität*] da existência” (HEIDEGGER, 2014d, p. 127).

Vimos como Heidegger coloca em ação a supracitada desconstrução da ontologia no confronto com a concepção aristotélica de verdade. Algo realizado a partir do salto (*Sprung*) para o âmago da tradição, mediante a qual se busca explicitar o originário que permaneceu impensado. Percurso viabilizado pelo método hermenêutico-fenomenológico e que buscaremos realizar nas leituras fílmicas dos capítulos subsequentes.

Ernilo Stein (1990), na sua obra “Seis Estudos sobre Ser e Tempo”, sintetiza com profunda clareza o método descritivo heideggeriano, a partir de três momentos, a saber, a redução (*Reduktion*), a destruição (*Destruktion*) e a construção (*Aufbau*) que, por sua vez, conjugam-se numa dupla vertente metodológica: a molecular e a molar. Por redução é entendido o já indicado deslocamento do ente para o ser, isso é, daquilo que é – uma flor, um animal, um filme, um automóvel – para o seu sentido de ser. Já a destruição concerne ao supracitado projeto de desconstrução da ontologia, que busca ir além das concepções sedimentadas pela tradição, evidenciando a sua ausência de fundamento. Por fim, a construção, que advém da combinação entre redução e destruição, incide na busca por uma repetição (*Wiederholung*) da tradição, isso é, no salto para o âmbito da tradição, que busca extrair dali possibilidades ontológicas ainda impensadas (STEIN, 1990).

Sobre a dupla via metodológica, Stein esclarece que a perspectiva molecular diz respeito ao micro se desenvolvendo na análise do ente que nós mesmos somos – único acesso à questão do ser – na cotidianidade, a fim de explicitar descritivamente as suas estruturas ontológicas, evidenciando o seu modo de ser como possibilidade finita de ser e o horizonte de compreensão do ser como residindo na temporalidade. Já a vertente molar se refere ao macro na acepção de realizar-se na rememoração da história da filosofia, que almeja liberar possibilidades originárias encobertas pelo esquecimento do ser (STEIN, 1990)²⁷. Temos, aqui, um elucidativo epítome da maneira como a fenomenologia se torna hermenêutica realizando-se, no âmbito da ontologia fundamental (*Fundamentalontologie*), como hermenêutica da finitude.

²⁷ “Podem efetivamente ser distinguidas duas vertentes na fenomenologia de Heidegger; são como que as duas faces do método. A primeira designarei de perspectiva molecular (micro) e a segunda de perspectiva molar (macro). [...] A vertente molar é apresentada como destruição fenomenológica das ontologias da tradição metafísica. É com ela que o filósofo realiza a crítica do paradigma da subjetividade, das teorias da consciência e da representação da História da Filosofia [...]. [...] A vertente molecular da fenomenologia pode ser interpretada como progressiva: parte da micro-análise da cotidianidade em direção à temporalidade do estar-aí, onde o tempo se deverá revelar como horizonte da manifestação do sentido do ser, para então se realizar a construção da teoria do ser (estruturas) propriamente dita, a nova ontologia resultante da ontologia fundamental (analítica)” (STEIN, 1990, p. 36-37).

Com a presente introdução às análises fílmicas, visamos evidenciar que as obras cinematográficas selecionadas, a saber, “Asas do Desejo” (*Der Himmel über Berlin*, 1987), de Wim Wenders, “Morangos Silvestres” (*Smultronstället*, 1957), de Ingmar Bergman, e “O Cavalo de Turim” (*A torinói ló*, 2011), de Béla Tarr, são aqui compreendidas como fenômenos, isto é, como aquilo que se mostra tal como se mostra. As imagens em movimento sincronizadas com som não se referem, assim, ao que se revela como aquilo que não é, a uma aparência (*Schein*), a algo que esconde o seu fundamento, a um aparecer (*Erscheinung*) ou a uma representação, aquilo que apresenta o que ele mesmo, diretamente, não é em totalidade representando esse algo que ele mesmo não pode ser. Pelo contrário, tais imagens concernem ao *Phänomen*, isso é, ao manifesto que se dá sempre a partir de uma perspectiva que, na via aqui tomada, concerne ao dizer (*léguen*), que recolhe e oculta, concomitantemente, as concepções ontológicas do discurso (*lógos*) heideggeriano, sobretudo no que tange ao projeto da ontologia fundamental que questiona, como senda mesma da questão do ser, o modo de ser do ente finito que somos. É assim que realizaremos as leituras hermenêutico-fenomenológicas dos supracitados filmes.

A isso se soma, como já desenvolvido no tópico intitulado de “Arte e Verdade”, à compreensão do cinema como localidade (*Ort*) privilegiada, para se pensar a essência (*Wesen*) e a não-essência (*Un-wesen*) da verdade – situando-nos para além do esquecimento do ser ocorrido como anti-essência (*Gegen-wesen*) da verdade. O que ocorre, mais precisamente, no embate entre mundo (*Welt*) e terra (*Erde*), entre o desvelado e o velado que se conjugam no traço-fenda (*Riß*), que se revela na figura (*Gestalt*) que a obra é em sua manifestação unitária. O cinema, por assim ser, torna-se poesia (*Dichtung*) passível de colocar em movimento a instituição (*Stiftung*) da verdade no triplo sentido de doar (*Schenken*), fundar (*Gründen*) e iniciar (*Anfangen*) a história (*Geschichte*). Cada produção (*Hervorbringen*) cinematográfica será compreendida, nesses termos, como um pôr-se-em-obra da verdade entendida, originariamente, como *aletheia*.

CAPÍTULO II: A ONTOLOGIA DA FINITUDE EM *ASAS DO DESEJO*, DE WIM WENDERS

Amantes, que vos bastais, qual vosso segredo?
 Há contato entre vós. Teríeis provas?
 Às vezes minhas mãos se reconhecem ou
 meu rosto gasto nelas tenta se abrigar.
 Isto me dá uma certa consciência de mim mesmo.
 Quem, no entanto, por tão pouco ousaria *ser*?
 (Rainer Maria Rilke, *Elegias de Duíno*).



Um anjo que sobrevoa os céus de Berlim. Um anjo que se lembra de todos os acontecimentos. Um anjo sem veias, sem sangue, sem coração, em suma, sem corporeidade. Um ente etéreo para além do tempo. Melhor dizendo, um anjo num eterno presente, morador de um agora sem limites. Do alto da vida, fora da vida o anjo observa. As crianças misteriosamente podem vê-lo, mas os adultos conseguem apenas senti-lo, reconfortando-se com a sua presença. Seu observar angelical como numa forma de estupro sútil arranca das vísceras dos homens os seus mais profundos segredos, as suas mais recônditas confissões. Para ele, a interioridade humana, a região do si para consigo mesmo não possui circunscrições. O outro desabrocha como uma flor primaveril para a sua presença sem segredos. Ele lê suas mentes e as revela para o público que somos nós. Assim conhecemos Damiel (Bruno Ganz), o nosso protagonista.

“*Der Himmel über Berlin*” (1987), título original da obra “Asas do Desejo”, que em tradução literal significa O céu sobre Berlim nos mostra esse olhar angelical que contempla o

mundo de fora do mundo. Vemos o filme pela óptica de Daniel, inicialmente numa realidade em preto e branco, que apenas se colore quando a percebemos transmutada pelo olhar efetivamente humano, de quem vê não do alto da abóboda celeste, mas vive na cotidianidade da cidade, um ente humano entre outros entes humanos. O preto e o branco do olhar dos anjos e o colorido do olhar dos homens marca, cinematicamente, uma distinção de modo de ser. Entretanto, como podemos entender essa distinção? O que ela enfatiza no modo de ser humano com relação à caracterização cinematográfica de um anjo? O que ela nos revela sobre nossa própria finitude? Quando propomos tais questões, começamos a filosofar com o filme. Em diálogo com o pensamento de Martin Heidegger, o que se justifica pelo fato de a película lidar com fenômenos sobre os quais o pensador do ser se debruçou profundamente, buscaremos pensar essas e outras questões.

O filme “Asas do Desejo”, de Wim Wenders, ao nos contar a história de Daniel, anjo que opta por decair à condição humana para viver o amor com a trapezista Marion adentrando, assim, nas sendas da existência expõe, a nosso ver, reflexivamente diante do espectador considerações sobre sua própria modalidade de ser. Leva a pensar o que efetivamente constitui o ente humano como ente que ele é, o que o distingue de outras modalidades de ser. Ao ver atentamente as imagens em movimento ali apresentadas, a nossa condição finita é, assim, desvelada, tornada patente com a diferença fulcral em relação a Daniel de não termos escolhido estar nela.

A consideração de “Asas do Desejo” se fundamenta na seguinte proposição: ao narrar a história do anjo Daniel que opta por abdicar da imortalidade e do modo de vida angelical para tornar-se humano, Wim Wenders se envereda em questões filosóficas acerca da ontologia própria do ente que nós mesmos somos. Questões que trazem, no seu âmago, temas concernentes à temporalidade, mortalidade, angústia, afeto, entendimento, discurso, sentido, em suma, a todo o âmbito referente à existência como um todo. Problemas que nos levam a perguntar o que, em sentido estrito, diferencia o ente que nós mesmos somos dos demais entes? Como podemos entender a temporalidade que constitui o nosso próprio modo de ser? O que as nossas emoções afirmam sobre a nossa específica ontologia? Essas são perguntas que, a partir de uma linguagem especificamente cinematográfica, o filme busca responder.

Enquanto o filme de Wenders, com a sua ficção, nos faz pensar questões ontológicas e defender posições teóricas mediante a nossa absorção no mundo fílmico, o pensamento desenvolvido por Martin Heidegger em “Ser e Tempo” (*Sein und Zeit*, 1927) busca trazer à luz do entendimento como se estrutura a nossa existência, garantindo a nossa ipseidade como ente que somos. Ambos abordam os mesmos fenômenos numa pluralidade de vozes: a voz da

tradição filosófica e da linguagem cinematográfica que, nos termos já discriminados, podem nos levar a filosofar. O presente capítulo, assim como a tese de modo geral, busca, num processo de alimentação mútua, usufruir das teses heideggerianas e das teses fílmicas por uma via descritiva, a fim de enveredarmos por questões concernentes ao nosso próprio ser-finito. Nesse sentido, mediante a interpenetração da filosofia com as demais áreas de conhecimento, buscaremos pensar relações com os filmes.

Distinguimos, desde já, que na primeira parte do capítulo discorreremos, predominantemente, sobre a busca por uma ontologia da finitude no filme de Wenders ligando-a aos modos de abertura (*Erschlossenheit*) para o ser do *Dasein*. Na segunda parte, continuaremos o desenvolvimento da questão, enfatizando a passagem do anjo à existência e a sua entrada na temporalidade (*Zeitlichkeit*). Em tal diálogo, visamos evidenciar que a existência é algo que somente pode ser colocado em seus termos específicos a partir de uma ontologia que reconheça a codeterminação entre razão e afeto, entre compreensão de ser e disposição afetiva, e que tenha como horizonte a temporalidade do seu modo de ser. Algo manifesto tanto pela descrição filosófica atenta da película de Wenders quanto pelas concepções desenvolvidas na analítica existenciária do *Dasein* (*existenziale Analytik des Daseins*) de Heidegger.

2.1. O colorido nem sempre vicejante da existência: “Asas do Desejo” em busca de uma ontologia da finitude

Quando a criança era criança andava com os braços balançando. Queria que o córrego fosse um rio, o rio uma torrente e que esta poça fosse o mar. Quando a criança era criança não sabia que era uma criança. Tudo era cheio de vida e a vida era única. Quando a criança era criança não tinha opinião sobre nada. Não tinha hábitos. Sempre sentava com as pernas cruzadas. Saía correndo. Os cabelos eram desarrumados e não fazia pose quando fotografada (HANDKE apud WENDERS, 1987).

Com os versos do poema “Canção da Infância” (*Lied vom Kindsein*), de Peter Handke, que perpassa diversos momentos de toda a obra, temos o início do filme. Após, entram os créditos ao som da bela e melancólica “*Der Himmel über Berlin*”, canção original de Jürgen Knieper. Vemos logo a seguir os transeuntes berlinenses dentre os quais se destaca uma criança que olha para cima. Outras duas crianças que passam num ônibus também lançam o seu olhar para o alto. O que elas veem? Veem enquanto todas as outras pessoas da cidade ignoram? Elas veem Daniel que os observa do alto. É nesse contexto que conhecemos efetivamente o nosso protagonista e percebemos que o que vimos foi concebido pela mediação dos seus olhos. Olhos que enxergam sem cor, num preto sobre o branco.



Do alto, vozes entressachadas e indistintas podem ser por nós ouvidas como se todos os pensamentos do mundo se abrissem sem que os pensantes sequer soubessem. Outros anônimos de Berlim surgem rapidamente na tela, voltando tão breve quando surgiram para a não presença. Somos, após, transportados para dentro de um avião onde encontramos, dentre os personagens indistintos, Peter Falk interpretando a si mesmo e uma criança que sorri para o anjo. No decorrer do enredo descobriremos que o Peter Falk ficcional é, tal como Damiel, um anjo decaído à condição humana.

Somos, nós espectadores, conduzidos novamente para a visão da cidade de Berlim vista de cima, em sobrevoo. Adentramos nas casas de seus moradores, ouvimos seus mais profundos anseios e suas mais abrigadas queixas. Para um anjo, a alma humana se abre sem pudor e ele a escuta. Escuta pacientemente na posição de quem está fora da vida, sem corporeidade e sem mortalidade, vendo-a, ontologicamente falando, sem os modos de abertura (*Erschlossenheit*) da existência. Os personagens sem nome ali apresentados são caracterizados, principalmente, por um ensimesmamento, por um preocupar-se profundamente absorvido nas suas questões existenciais. Problemas inerentes aos entes finitos, cujo próprio ser está em jogo.

Em contraposição aos berlinenses anônimos e atormentados com as suas possibilidades, fora do tempo, fora do modo de ser de tudo que nasce, vive a infância, amadurece e tem o seu encontro com a morte, essa possibilidade última e irremediável para nós que somos conscientes de nossa finitude, vemos Damiel. “Quando a criança era criança era o tempo destas perguntas: Por que eu sou eu e não você? Porque estou aqui e não ali? Quando o tempo começou e onde o

espaço termina?” (HANDKE apud WENDERS, 1987). Sem infância, sem um passado onde o esquecimento e a ressignificação formam sua carnadura, o anjo observa sobre os céus de Berlim. Essa visão de sobrevoo sustenta os primeiros minutos do filme. É então que, por fim, vemo-nos, pelos olhos de Damiel, dentro de um carro, numa loja de automóveis, conversando com seu amigo de eternidade, o anjo Cassiel (Otto Sander). Ali eles relatam um para o outro as impressões que mais os interessaram no seu dia.



Notoriamente, são as pequenas coisas do mundo humano que mais lhe chamam atenção. São nuances do cotidiano como uma pessoa que interrompeu sua caminhada e olhou por cima de seus ombros em direção ao vazio, um outro que falou em inglês fluente com um soldado pela primeira vez desde os tempos da escola, um homem mais velho que lia a “Odisseia” (século VIII a.C.) de Homero para uma criança que de tão absorvida nem sequer piscava os olhos, uma mulher que fechou o guarda-chuva sob a chuva ficando totalmente molhada, um estudante que ao descrever o crescimento de uma planta surpreendeu o professor e até mesmo o casal apaixonado que se beija por detrás da vitrine no momento da conversa. Enfim, pequenas dádivas da existência humana caracterizada nos momentos precedentes pela preocupação e ensimesmamento. Momentos e gestos comumente impercebidos, mas que constituem as peculiaridades abertas pelo nosso modo de ser. O filme se preocupa com o que é ser-finito e busca a sua compreensão em contraposição ao mundo ficcional dos anjos.



Conforme distinguido por Wenders:

Por exemplo, eles [os anjos] não sabem e não podem imaginar o que são as cores. Ou sabores e cheiros. Eles podem supor o que são os sentimentos, mas não podem vivenciá-los diretamente. Como nossos anjos são basicamente amorosos e bons, eles não podem imaginar coisas como medo, ciúme, inveja ou ódio. Eles estão familiarizados com as suas expressões, mas não com as coisas em si²⁸. Eles são naturalmente curiosos e gostariam de aprender mais, e de vez em quando experimentam uma pontada de arrependimento por perder todas essas coisas, por não saber como é atirar uma pedra, como é a água ou o fogo, ou pegar algum objeto em sua mão, quanto mais tocar ou beijar outro ser humano. Todas essas coisas escapam aos anjos. Eles são pura CONSCIÊNCIA, mais completos e mais intelectualmente abrangentes do que a humanidade, mas também mais pobres. O mundo físico e sensual está reservado para os seres humanos. É o privilégio da mortalidade e a morte é o seu preço (WENDERS, 1992, p. 80-81, tradução nossa).

Como uma famigerada obra literária da segunda metade do século passado ostenta no seu título há, para o homem no seu estar diante de si e dos demais entes, uma insustentável

²⁸ Se a filosofia tradicional buscou uma compreensão das coisas em si a partir do exercício de uma racionalidade purgada dos afetos como, por exemplo, na metafísica platônica, no âmbito do filme de Wenders, as coisas em si são na verdade as coisas pensadas e sentidas, perpassadas por esses dois âmbitos, que fundam um ao outro em seu exercício. Os anjos que só concebem teoricamente estão, pela ausência das tonalidades afetivas, afastados das coisas mesmas. Na segunda navegação de Platão, por exemplo, as ideias (*eidōs*) apenas penetráveis a partir do exercício racional estão na origem de tudo o que é (suas cópias). De tal proposição, deriva a ideia, conforme podemos ler no livro X de “A República” (599 a), de que sendo cópia do sensível (*mimesis*), as obras de arte estão “três pontos afastados do real, pois é fácil executá-las mesmo sem conhecer a verdade, porquanto são fantasmas e não seres reais o que elas representam” (PLATÃO, 2001, p. 456). Nessa acepção, Wenders é, ao seu modo, não-metafísico e não-platônico, pois situa a possibilidade de conhecimento na própria existência concreta, o que é algo que falta a Daniel e aos demais anjos.

leveza do ser. No entanto, como assim, poderíamos nos perguntar, insustentável, se leve? O insustentável não remonta ao demasiado pesado? Respondemos: insustentável, pois ser se apresenta como o fardo de ter de ser si mesmo enquanto se é, sendo que um dia não mais seremos – o que os anônimos de Berlim tornam patente com a exposição dos seus problemas. Ser é sempre ser para nós, ser já em um mundo, ser já num dado entendimento de ser. É leve, pois contingente, frágil e temporalmente evanescente, em suma, finito. A leveza aqui não é aquela que nega o peso da vida, mas aquele que revela a sua intrínseca fragilidade. Nesse sentido, ao subsistir infinito, ao olhar em preto e branco e à memória absoluta dos anjos de Wenders contraporemos aqui, a partir das esclarecedoras considerações de Heidegger, a nossa insustentável leveza de existir, o nosso olhar sempre colorido por um afeto que se entende e se articula numa linguagem, assim como a nossa inalienável capacidade de esquecer. Vamos agora à ontologia heideggeriana propriamente dita.

Na história da filosofia encontramos definições do ente humano que tendem a privilegiar os seus aspectos puramente racionais em detrimento dos seus outros, por assim dizer, elementos estruturais. Podemos, por exemplo, remontar a Aristóteles e ao seu *zôon lógon échon*, latinizado como *animal rationale*, o tão conhecido animal racional, cujo gênero próximo, animal, ganha a sua distinção com a diferença específica da racionalidade²⁹. Definições como essa são determinadas, segundo Heidegger “[...] a partir da perspectiva de uma interpretação da natureza, da história, do mundo e do fundamento do mundo, isto é, do ente no seu todo, já estabelecida de antemão” (HEIDEGGER, 2008c, p. 334).

Assim, a partir de definições do tipo, não conseguimos distinguir, adequadamente, a nossa modalidade ontológica, por não haver uma apropriada inquirição sobre os fundamentos das próprias definições. O projeto de questionamento sobre o sentido e sobre a verdade do ser heideggeriano se inicia, em “Ser e Tempo” (HEIDEGGER, 2014d), exatamente com uma distinção dos modos de ser do ente que nós somos diante das demais modalidades dos entes. Isso corresponde a algo que tem como objetivo delimitar e diferenciar a nossa entidade diante dos outros modos de ser e, conseqüentemente, explicitar as condições de possibilidade da colocação da própria questão sobre o ser. Stein é extremamente claro ao nos alertar que “Toda interrogação é centralizada no ser-aí [*Dasein*] e suas estruturas originárias” (STEIN, 2001, p. 33).

²⁹ Diz-nos Heidegger em *Ser e Tempo*: “A definição do homem *zôon lógon échon* na interpretação de *animal rationale*, vivente racional. Mas o modo-de-ser do *zôon* é aqui entendido no sentido de subsistente e de ocorrente. O *lógos* é um dote superior cujo modo-de-ser permanece tão obscuro como o do ente assim composto” (HEIDEGGER, 2014d, p. 157).

Em termos gerais, para além do ente que nós somos – o que aqui delimitaremos com mais detalhes – Heidegger distingue os entes utensiliares, que são ao modo da *Zuhandenheit*, como aqueles marcados pela sua utilidade. Um exemplo disso é a maçaneta da porta que usamos para adentrar ou para sair de um cômodo, o martelo que usamos para pregar um quadro na parede ou um lápis com o qual traçamos o esboço de um rosto despreziosamente no nosso caderno de estudos. Todos os supracitados entes têm, como distinção ontológica, o fato de receberem a sua ipseidade a partir do uso que lhe atribuímos. Heidegger também nos fala, num sentido ainda mais abrangente, dos entes meramente subsistentes, que são ao modo da *Vorhandenheit*, como entes fechados em si e cujo modo de ser pode ser apreendido mediante propriedades essenciais. Uma árvore, um pássaro, um rochedo, por exemplo, são entes meramente subsistentes. Não há para esses entes o âmbito do sentido que, por sua vez, implica o âmbito de ser e de não ser, isso é, a região das possibilidades mediante as quais se caracteriza de modo distinto o ente que nós mesmos somos. ´

Enquanto uma pedra é uma pedra, uma rosa é uma rosa, o Beethoven que compôs a nona sinfonia e que hoje conhecemos, tomando-o como exemplo, não é estritamente o mesmo dos primórdios da sua instrução musical. Ele se tornou, a partir de uma apropriação de possibilidades e de uma ativação de potencialidades, o Beethoven de que hoje falamos. Ao invés de uma essência fechada de subsistente como uma madeira ou um mineral, ao invés de uma utensilidade como a da maçaneta ou a do martelo, Beethoven pôde se tornar o compositor que foi de modo que poderia ter se tornado outra coisa. Beethoven, assim como nós, tem como expressão de sua essência (seu modo de ser) a existência. Ele é *Dasein*, ente para o qual o seu próprio ser está em jogo. Ente para o qual o seu ser surge como possibilidade. Em sentido estrito, ele não é como a jarra, o pássaro e um astro celeste, mas ele *está a ser*.

É esse âmbito do possível que encanta os anjos Damiel e Cassiel na cena de seus relatos das impressões cotidianas da vida humana. A mulher que fecha o guarda-chuva sob a chuva poderia não ter feito tal ato, o garoto que ouvia a “Odisseia” poderia ter se dispersado e o beijo apaixonado presenciado poderia não ter ocorrido naquele instante. Os anjos de Wenders são, em contrapartida, substancializados na acepção de que para eles o seu modo de ser não está em jogo. O que lhes cabe na sua consciência meramente teórica é nas palavras de Damiel: “viver só em espírito, dia a dia, eternamente testemunhar o que há de espiritual nas pessoas” (WENDERS, 1987). A substancialização, estar fechado no seu ser dos anjos nos leva a pensar a existencialidade de nossa existência e o nosso modo de estar constitutivamente aberto para o ser. O filme nos leva a pensar, nos afina afetivamente e nos entrelaça em questões fundamentais.

Existência (*Existenz*) advém de ex-sistere, estar aberto (*ex*) se mantendo no ser (*sistere*). Termo que caracteriza o ente que nós mesmos somos como ente finito para o qual o seu próprio ser está em jogo. Assim, marcado pela existência, o *Dasein* tem que escolher não só no âmbito do trivial, mas a si mesmo no seu próprio ser, constituindo-se como abertura finita para as suas possibilidades temporalmente situadas. *Dasein* indica ser (*sein*) aí (*Da*), no sentido de ser o âmbito de possibilidade da colocação de qualquer questão – o aí do ser na aceção do local de seu acontecimento e da sua abertura. Diferentemente do meramente utensiliar e do subsistente, para o *Dasein* se abre uma região muito mais complexa que Heidegger busca tematizar filosoficamente³⁰:

A ‘essência’ do *Dasein* reside em sua existência. Os caracteres que podem ser postos à mostra nesse ente não são, portanto, ‘propriedades’ subsistentes de um ente que subsiste com este ou com aquele ‘aspecto’, mas modos-de-ser cada vez possíveis para ele e somente isso. Todo ser-assim desse ente é primariamente ser. Por isso, o termo ‘*Dasein*’ com que designamos esse ente não exprime o seu *que*, como é o caso de mesa, casa, árvore, mas o *ser* (HEIDEGGER, 2014d, p. 139-141).

Se à expressão dos modos de ser dos entes subsistentes e meramente utensiliares se denomina categorias, conceituações do seu quê, definições da sua entidade, ao ente que nós mesmos somos, Heidegger designa o termo existenciários (*Existenzialien*), caracteres de ser do *Dasein*, modos nos quais se estrutura a sua específica modalidade ontológica. Ao invés do seu quê, da sua *quididade*, os existenciários expressam o seu como e os modos universais, apriorísticos da sua constituição de ser. Os seus aspectos ontológicos, estruturais, possibilita haver aspectos ônticos, isso é, os aspectos referentes aos entes individuais, às singularizações de seu ser tais como esta ou aquela pessoa específica³¹. Os modos de ser do *Dasein*, o existenciários, por conseguinte, indicam modos de abertura para o ser. É por essa via que Heidegger busca distinguir a nossa específica ontologia diante dos demais entes. Problema que Wenders cinematicamente tematiza.

É importante salientar que tal noção de abertura para o ser coloca em xeque a concepção moderna de um sujeito isolado que na sua interioridade produz representações do mundo

³⁰ “O ente que temos a tarefa de examinar, nós o somos cada vez nós mesmos. O ser desse ente é cada vez meu. No ser desse ente, ele tem de se haver ele mesmo com seu ser. Como ente desse ser, cabe-lhe responder pelo seu próprio ser. O ser ele mesmo é o que cada vez está em jogo para esse ente” (HEIDEGGER, 2014d, p. 139).

³¹ “Existenciários [*Existenzialien*] e categorias são as duas possibilidades fundamentais de caracteres-do-ser. O ente que cada vez a eles corresponde exige que o interroguem primariamente cada vez no modo diverso: ente como um quem (Existência) ou como um que (subsistência, no sentido mais amplo). Somente se poderá tratar da conexão de ambos os *modi* de caracteres-do-ser quando esteja esclarecido o horizonte da questão-do-ser” (HEIDEGGER, 2014d, p. 147).

exterior. Ela marca a concepção de *Dasein* como ente que já se constitui como ser no mundo (*In-der-Welt-sein*)³², isso é, desde sempre inserido e constituído em um horizonte familiar de significações. Os anônimos de Berlim que conhecemos através do anjo Damiel se atormentam com as suas possibilidades abertas pelo mundo ao qual pertencem³³.

Nessa acepção, antes de haver sujeito e objeto no sentido de um ente cognoscente isolado no seu interior que conhece o mundo exterior, há para Heidegger uma relação de imbricamento, em que o *Dasein* está lidando com as coisas imerso no seu mundo, antes de entendê-lo conceitualmente. A própria noção de sujeito é para o pensador da floresta negra uma herança da concepção grega de *hypokeimenon*, latinizada como *subjectum* e que indica o núcleo permanente de ser de algo, a sua base ontológica, aquilo que existe por si mesmo. O que é, na perspectiva do seu projeto, um equívoco, exatamente pela já indicada relação de interdependência do *Dasein* com o outros *Dasein* e com o seu mundo como um todo, assim como pela proposição existenciária de que o *Dasein* não pode ser adequadamente investigado numa óptica categorial³⁴.

O colorido da percepção dos homens em contraposição com o preto e branco dos anjos será aqui esclarecido a partir dos modos de abertura da existência do *Dasein*, distinção ontológica do seu modo de ser em contraposição aos entes substanciais e utensiliares. Entretanto como, devemos nos perguntar, realizam-se tais modos de abertura? Como eles se estruturam para Heidegger? Quais são as formas da abertura do *Dasein* para o ser?

Como o primeiro modo de abertura para o ser desse ente que nós mesmos somos e que já se constitui desde sempre numa unidade com o seu mundo, isso é, como primeiro existenciário (*existenzial*), Heidegger distingue o encontrar-se (*Befindlichkeit*). Encontrar-se indica que o *Dasein* sempre se encontra num dado estado-de-ânimo (*Stimmung*). Se está triste ou alegre, apático ou comovido, mas jamais em neutralidade diante de si mesmo, dos outros e dos entes intramundanos. Podemos pensar, nesse sentido, na leitura de um poema, na apreciação de um filme ou num encontro social com amigos. A maneira como de antemão nos situamos

³² “Esse ente [o *Dasein*] traz em seu ser mais-próprio o caráter do não-ser-fechado. O termo ‘ái’ significa essa essencial abertura [*Erschlossenheit*]. Por meio dela esse ente (o *Dasein*) é para ele mesmo ‘ái’, unido com o ser-‘ái’ de mundo” (HEIDEGGER, 2014d, p. 379-81). É nessa acepção que o *Dasein* já se constitui desde sempre num horizonte de significações (mundo) dotado de linguagem e de historicidade. Otto Pöggeler é esclarecer ao dizer: “Ser-no-mundo [*In-der-Welt-sein*] não significa: ocorrer no denominado ‘mundo’, no todo do ente, como igualmente outras coisas. O ser-em [*In-Sein*] no ser-no-mundo significa, pelo contrário, ‘habitar em’, ‘ser familiar com’” (PÖGGELER, 2001, p. 55-56).

³³ “O que eu queria fazer era um filme sobre pessoas – pessoas aqui em Berlim – que considerasse a questão perene: como viver? E então eu tenho ‘BERLIM’ representando ‘O MUNDO’” (WENDERS, 1992, p. 74, tradução nossa).

³⁴ “Toda ideia de ‘sujeito’ – a menos que tenha sido depurada por uma prévia determinação ontológica fundamental – continua pondo ontologicamente na partida o *subjectum* (*hypokeimenon*)” (HEIDEGGER, 2014d, p. 151).

afetivamente determina a qualidade da nossa experiência. Se eu estou triste ou apático, a minha experiência de leitura de um dado poema de Gullar ou a minha apreciação de uma cena amada de “Acossado” (*À bout de souffle*, 1960) perde o seu sentido, ou melhor, não se constitui para mim da maneira esperada. Não sentimos prazer mesmo diante de algo que julgamos amar. Isso evidencia que não temos controle sobre o modo como nos encontramos, mas que somos antes tomados por este ou por aquele afeto. Como afirma Cabrera, o “emocional não desaloja o racional: redefini-o” (CABRERA, 2006, p. 18). É nesse sentido que o pensador dos ser nos fala desse modo de abertura.

É importante distinguir que a noção de *Befindlichkeit* não designa um afeto no sentido psicológico, queremos dizer, uma emoção interior, subjetiva, mas sim um modo de se situar, de encontrar-se no mundo que colore o próprio mundo de múltiplas cores possíveis, mantendo como a sua característica inalienável o fato de o colorir³⁵. Trata-se de um modo de ativação do ser-no-mundo e de constituição do mundo a partir da relação *Dasein-ser*. Aliás, há mundo apenas onde há sentido e há sentido apenas onde se dá *Dasein* e o seu encontrar-se constituidor. Diz-nos Heidegger: “Enquanto se encontra disposto, o ser-aí [*Dasein*] é absorvido pelo ente de tal maneira que, pertencendo ao ente, é por ele inteiramente afinado” (HEIDEGGER, 2008b, p. 179). Tal afinação, encontrar-se aberto afetivamente para o ente, é constituidora do encontro do *Dasein* com o ser, constituidora mesma do mundo e da temporalidade da existência. Os filmes, a seu modo, nos afinam emocionalmente, perpassando a nossa teorização acerca do que ali ocorre.

Por sua vez, enquanto o encontrar-se indica que o *Dasein* está sempre sentindo-se de alguma maneira, a tonalidade afetiva aponta para a singularização do encontrar-se, isso é, para o modo efetivo e concreto do sentir, como o amor ou o medo. Assim, *Befindlichkeit* indica um

³⁵ Lemos em “Ser e Tempo”: “O estado-de-ânimo [*Stimmung*] ataca de repente. Não vem nem de “fora”, nem de “dentro”, mas, como modo de ser-no-mundo, vem à tona a partir do ser-no-mundo. [...] O estado-de-ânimo já abriu cada vez o ser-no-mundo como um todo e torna possível pela primeira vez um direcionar-se para... O ser-de-um-estado-de-ânimo não se relaciona de pronto com o psíquico, não é nenhum estado interno que de modo enigmático se exterioriza para ir colorir coisas e pessoas lá fora” (HEIDEGGER, 2014d, p. 391). Em “A essência da verdade”, (*Vom Wesen der Wahrheit*, 1930) Heidegger é esclarecedor sobre o tema: “Este estar afinado (tonalidade afetiva) nunca pode ser concebido, entretanto, como ‘vivência’ ou como ‘sentimento’. Pois ele é desviado de sua essência quando compreendido a partir de noções que (como ‘vida’ e ‘alma’) não podem elas próprias pretender uma dignidade de essência senão aparentemente e enquanto se distorce e falsifica o sentido da afinação. Uma afinação, isto é, uma ex-posição ek-sistente no ente na totalidade, só pode ser ‘vivenciada’ e ‘sentida’ porque ‘o homem que vivencia’, sem pressentir a essência da tonalidade afetiva, já sempre está abandonado a essa afinação que é descobridora do ente em sua totalidade. Todo comportamento do homem histórico é, quer acentuadamente ou não, quer compreendido ou não, afinado, e, por meio desta tonalidade afetiva, alçado para o interior do ente na totalidade” (HEIDEGGER, 2008a, p. 204).

existenciário, uma estrutura *a priori* de ser – expressão ontológica –, enquanto *Stimmung*, a encarnação, a corporificação, a concretização do encontrar-se – sua expressão ôntica³⁶.

Para Heidegger, o encontrar-se revela para o *Dasein* a sua dejectão (*Geworfenheit*), o seu estar situado num mundo do qual não se é o fundamento. O que torna patente, assim, concomitantemente a sua factualidade (*Faktizität*), o seu estar entregue à responsabilidade por si mesmo na aceção de ter de ser si mesmo situado num dado horizonte de significações³⁷. Os berlinenses apresentados no filme, preocupam-se com a sua dejectão, evidenciam sua factualidade, em suma, sentem a partir da abertura afetiva para o seu mundo. Assim o seu mundo se colore em tons nem sempre vívidos, mas nunca deixa de se colorir. Embora como *Dasein*, alerta-nos Heidegger, desviemo-nos cotidianamente desse fardo, tendendo a nos absorver no público das relações cotidianas e não nos tomando em primeira pessoa, o encontrar-se torna a nossa dejectão e a nossa factualidade patentes. É nesse sentido que:

No encontrar-se [*Befindlichkeit*], o *Dasein* já foi sempre trazido para diante de si mesmo, já se encontrou sempre, não como um encontrar-se percipiente de si, mas como um encontrar-se no estado-de-ânimo [*Stimmung*]. Como ente entregue à responsabilidade de seu ser, ele é entregue também à responsabilidade de já ter sido sempre encontrado – encontrado em um encontrar-se que ao invés de surgir de uma busca direta surge de uma fuga (HEIDEGGER, 2014d, p. 387).

Como segundo modo de abertura tematizado por Heidegger, temos o entender (*Verstehen*). Aliás, a condição de possibilidade da colocação da questão do ser (*Seinsfrage*) se funda, primariamente, nesse existenciário, que indica que o *Dasein* desde sempre se constitui a partir de uma pré-compreensão de ser. Por exemplo, não nos deparamos com objetos quaisquer no nosso cotidiano, mas com ruas, pontes, carros, canetas, garrafas, copos, animais, homens e mulheres. Queremos dizer, constituímos-nos a partir de um dado entendimento de ser sobre os entes com os quais lidamos na nossa cotidianidade. Para Heidegger, é exatamente a partir desse entendimento que o ser pode ser tematizado. Em “A Origem da Obra de Arte” (*Der Ursprung*

³⁶ “O que designamos ontologicamente [*ontologisch*] com a expressão ‘encontrar-se’ [*Befindlichkeit*] é algo onticamente [*ontisch*] o mais conhecido e o mais cotidiano: o estado-de-ânimo [*Stimmung*], o ser em um estado-de-ânimo” (HEIDEGGER, 2014d, p. 383).

³⁷ “A expressão ‘dejectão’ [*Geworfenheit*] deve significar a factualidade [*Faktizität*] da entrega à responsabilidade. O ‘que é e tem de ser’ aberto no encontrar-se [*Befindlichkeit*] do *Dasein* não é aquele ‘que’ exprime a fatualidade [*Tatsächlichkeit*] categorial, ontologicamente pertinente à subsistência, a qual só é acessível numa constatação visual. Ao contrário, o que é aberto no encontrar-se tem de ser concebido como determinidade existenciária [*existenziale*] do ente que é no modo do ser-no-mundo. A factualidade [*Faktizität*] não é a fatualidade [*Tatsächlichkeit*] do *factum brutum* de um subsistente, mas um caráter-de-ser do *Dasein*, assumido na existência, embora rejeitado de imediato” (HEIDEGGER, 2014d, p. 387).

der Kunstwerkes, 1935-36) lemos um exemplo bastante esclarecedor acerca da nossa audição sempre entendedor:

No aparecer das coisas, nunca sentimos propriamente, à partida, [...], uma afluência de sensações, por exemplo, sons e ruídos; o que ouvimos é o vendaval assobiar na chaminé, o avião trimotor, ouvimos o Mercedes e distinguimo-lo claramente do Adler. As coisas são-nos muito mais próximas que quaisquer sensações. Em casa, ouvimos a porta bater e nunca ouvimos sensações acústicas, nem sequer meros ruídos. Para ouvir um puro ruído, temos de ‘desviar os ouvidos’ das coisas, subtrair a elas a nossa audição, quer dizer, ouvir de forma abstrata (HEIDEGGER, 2014a, p. 19).

O entender, nessa acepção, indica uma constituição de ser do ente que nós mesmos somos. A compreensão específica da significação de um dado ente pode variar de povo para povo, assim como, de época para época. O que para um africano tribal pode representar uma deidade – como, Iemanjá, a orixá do rio Ogum e de outros rios e lagos da Nigéria –, para um brasileiro moderno pode significar apenas uma reserva permanente para produzir outros entes na cadeira de produção técnica – no caso do rio, matéria-prima para o funcionamento de uma usina hidrelétrica. Todavia, o resíduo inalienável aqui em jogo é o fato de que sempre há um entendimento sobre o ser dos entes, seja ele qual for. Além de sempre estar aberto para o ser a partir de um encontrar-se, o *Dasein* sempre possui um entendimento de ser. Lemos:

O encontrar-se [*Befindlichkeit*] é uma das estruturas existenciárias [*existenzialen*] em que o ser do ‘aí’ se mantém. Este ser é constituído com igual originariedade pelo entender [*Verstehen*]. O encontrar-se tem cada vez o seu entendimento ainda quando o reprime. O entender é sempre um entender em um estado-de-ânimo [*Stimmung*]. Ao interpretá-lo como existenciário [*Existenzial*] fundamental, mostra-se que esse fenômeno é assim concebido como *modus* fundamental do ser do *Dasein* (HEIDEGGER, 2014d, p. 407).

Como o encontrar-se revela a dejectão e, conseqüentemente, a factualidade do *Dasein*, o entender torna manifesto o seu caráter fundamental de poder-ser (*sein-können*), queremos dizer, que o ser se abre para o *Dasein* como um âmbito de possibilidades. Desse modo, é a partir do entendimento de ser que o *Dasein* se lança projetando-se a partir das suas possibilidades concretas; o que o revela como uma possibilidade dejectada (*geworfene Möglichkeit*), isso é, como um ente que se encontra lançado num mundo, aberto afetivamente para ele, entendendo-o mediante o fardo de ter de ser si mesmo ou de se perder nas dispersões da vida pública – fugir de ter de ser si mesmo, sendo como todos são. Os anônimos berlinenses de Wenders também tornam isso evidente com o entendimento de seu mundo, assim como dos seus problemas

concretos – eles estão já em um mundo entendendo-o a partir de algum prisma e, assim, projetando-se.

Para além dos dois modos de abertura acima discriminados, Heidegger nos fala do discurso (*Rede*) não na acepção do discursar ele mesmo, do versar sobre algum tema específico, mas no sentido da condição de possibilidade da articulação do entendimento que sente ou do *páthos* que se entende – da estrutura que torna o discurso concreto possível. O discurso é, nas palavras de Heidegger, “a articulação significacional da entendibilidade do encontrar-se [*Befindlichkeit*] no ser-no-mundo” (HEIDEGGER, 2014d, p. 459). Entender e encontrar-se já ocorrem desde sempre a partir de uma articulação discursiva que põe em confronto as possibilidades de modo que os três existenciários copertencem e cofundam um ao outro constituindo o *Dasein* como ente que ele é. A linguagem, nessa acepção, repousa sobre a estrutura ontológica do discurso, pois só pode ser possível a partir do seu solo. Igualmente, a interpretação e a enunciação se dão a partir das possibilidades abertas por esse existenciário³⁸.

Um exemplo disso é que não dizemos simplesmente “cadeira”, “órfão”, “canto” ou “epiderme” de modo isolado, mas sempre já no encadeamento de uma discursividade em ação. Falamos algo do tipo “a cadeira verde está velha”, “João ficou órfão”, “o canto do pássaro é belo” ou “a minha epiderme está com pequenas escoriações”. O filme nos dá inúmeros exemplos sobre esse modo de abertura – ora, os personagens se articulam numa discursividade. Todo entendimento sobre o ser de um ente é entendimento articulado. Conforme já enunciado, todo entendimento articulado é, do mesmo modo, um entendimento situado e, assim, é marcado por uma ou por outra tonalidade afetiva que, igualmente, aponta para o modo de abertura do encontrar-se.

Como Wenders nos mostra com os anônimos ensimesmados da cidade de Berlim, o colorido da existência, o encontrar-se constitutivamente afinado por uma tonalidade afetiva que se constitui em cooriginariedade com o entender sempre dessa ou daquela forma que, por sua vez, efetiva-se no discurso como entendimento articulado, nem sempre é vicejante. Muitas vezes o tom da vida é a cor fosca da preocupação demasiada com os seus problemas concretos, que revelam a grande questão de ser ou não ser desse ou daquele modo (o estar em jogo de seu ser, o caráter de fardo de ter de ser si mesmo). Por outro lado, como as dádivas do mundo humano apresentadas na cena da conversa do carro mostra, o colorir pode sim ser dotado de

³⁸Alain Boutot traça um comentário esclarecedor sobre o discurso (*Rede*): “Ao articular, o ser-aí [*Dasein*] liberta e põe em relação umas com as outras as possibilidades e a situação que lhe revelam o compreender [*Verstehen*] e a disposição [*Befindlichkeit*]. A articulação daquilo que o ser-aí [*Dasein*] discerne no compreender [*Verstehen*] em disposição [*Befindlichkeit*] não se exprime necessariamente por palavras. Ela precede a linguagem articulada da qual é condição de possibilidade” (BOUTOT, 1991, p. 36).

alegria e leve beleza. Todavia, viçoso ou não, estamos, como *Dasein*, já marcados pelos modos de abertura e, assim, constituímos-nos como o ente finito que somos: abertos para o ser.

O preto e branco do olhar angelical, a sua pura consciência que compreende numa dimensão estritamente teórica evidencia, em acepção ontológica, a ausência dos modos de abertura da existência e, conseqüentemente, a ausência de um poder ser efetivo e de reais afetos, revelando a substancialidade de estar fechado em si mesmo. O que se transforma com a passagem de *Damiel* para o mundo humano na sua característica temporalidade, isso é, com a sua entrada na existência. Momento em que Damiel efetivamente conhece os sentimentos, colore-se através deles, torna-se capaz de experienciar os desejos essencialmente humanos. Trata-se do tópico da segunda parte do filme.

Um dos temas que perpassam a obra é, como já indicado, o da infância. As crianças, aliás, são os únicos entes além dos próprios anjos capazes de enxergá-los. Mas, por quê? As crianças também são entes finitos, seres humanos, *Dasein*. O que pode estar na origem dessa visão angelical negada aos adultos e amadurecidos? O que isso ontologicamente nos diz? Um dos trechos do poema *Canção de Infância* recitado durante o filme parece nos dar um caminho para uma possível resposta:

Quando a criança era criança engasgava com espinafre, ervilhas, pudim de arroz e couve-flor cozido e agora ela come tudo isso não porque é obrigada a fazê-lo. Quando a criança era criança uma vez acordou numa cama estranha, mas agora o faz toda hora. Naquele tempo, achava muitas pessoas belas, mas agora raramente. A criança imaginava claramente o paraíso e agora só consegue suspeitar como seria. Não podia imaginar o vazio e agora estremece com a ideia. Quando a criança era criança, brincava com entusiasmo e agora tal entusiasmo só acontece com o trabalho (HANDKE apud WENDERS, 1987).

As crianças parecem, pelo menos na visão do filme, habitar uma espécie de região significativa entre o real e o imaginário, um entre, e, dessa maneira, se servir de visões bem mais abertas e de concepções não tão solidificadas sobre o sentido das coisas. Na infância, o âmbito fenomênico dos entes intramundanos parece ocorrer de maneira muito mais abrangente. Um pedaço de pau pode ser uma lança, um cetro ou uma varinha mágica. Uma pedra encontrada no quintal de casa pode ser um rubi encantado, uma relíquia perdida ou um objeto mágico capaz de alterar o tempo. Por outro lado, na fase adulta, comumente, vive-se atarefado com os afazeres da cotidianidade (notoriamente o trabalho que dá o tom do seu dia a dia), estando munido de uma compreensão menos aberta sobre o mundo.



Para um adulto, o pedaço de pau é um pedaço de pau (no máximo uma arma para se defender de um cão feroz ou de outro perigo) e a pedra é uma simples pedra lançada no chão. Não obstante, podemos apontar, entre os já maduros existem os artistas como aqueles que ainda guardam a capacidade de alargar o horizonte fenomênico dos entes. É nesse ponto que entra o papel do circo no filme. Tema estritamente ligado à infância no seu alargamento na fenomenologização (seu aparecer, seu significar) dos entes e ao vislumbre do amor de Damiel pela trapezista que ainda brinca no seu trapézio com as suas asas de anjo (amor que ele pode apenas imaginar ou conceitualizar, já que como anjo não pode efetivamente sentir). Também é interessante notar que um anjo recém humano seria como uma criança para quem tudo é primevo, significativamente alargado e ainda misterioso.

Igualmente, o filme pode ser lido como uma defesa da posição de que as crianças, assim como os anjos ficcionais, não podem entender propriamente a finitude – no caso dos anjos isso ocorre por sua ontologia da infinitude e pela ausência dos modos de abertura. Há barreiras entre a infância e o entendimento próprio da morte – para Heidegger, a possibilidade última e irremediável de não mais ser – e da sua constitutiva temporalidade. Barreiras que apenas podem ser derrubadas com o advento da maturidade e com o desenvolvimento da capacidade de questionar (filosofar) os entes nos seus próprios termos ontológicos. Nesse sentido, podemos dizer que os infantes vivem como se não fossem especificamente mortais. Na relação dessa existência que não se sabe propriamente finita e da sua habitação num horizonte significativamente amplo e aberto ao mistério das coisas, podemos explicar o motivo pelo qual

elas podem ver os anjos servindo como uma espécie de ponte entre eles e o mundo humano. Um homem adulto que os visse, poderia ser tomado como louco.



Em consonância, o tema do circo pode ser entendido como retratando no filme um espaço de pequeno retorno ao mundo da infância, como uma possibilidade de existir para além da utilidade e dos afazeres. Ele é como um sonho dos artistas que, mesmo momentaneamente, podem ingressar nas fantasias e na concepção de mundo dilatada das crianças. Pelo menos no instante do acontecimento efetivo do circo, nos seus espetáculos, ele funciona como um lugar fora do tempo utilitário e, assim, das preocupações ordinárias da vida. Ele é um lugar de refúgio em que o artista circense pode, interpretando o seu papel, dar vida ao que há de imaginativo e criativo no homem. Uma ponte entre o adulto sabedor (embora comumente afugentado) da sua finitude e a criança, que vive como se não fosse propriamente mortal. Com tais considerações, vamos agora ao segundo momento do filme.

2.2. Da abóbada celeste às ruas de Berlim: a inserção de Daniel nos êxtases da temporalidade

Vou me jogar no rio. É uma velha expressão humana que só compreendo hoje. Agora ou nunca. A hora da vau. Mas não existe a outra margem: só existe a vau enquanto estamos no rio. Entrarei na vau do tempo, na vau da morte. Nós ainda não nascemos: então irei descer. Olhar de cima não é olhar. Devemos olhar na altura de outros olhos (WENDERS, 1987).



Durante todo o percurso fílmico que acompanhamos pelos olhos de Daniel em preto e branco, o desejo por efetivamente desejar – uma espécie de curiosidade que vai se aprofundando acerca dos sentimentos capazes de perpassar e moldar a razão – se constrói. Um anjo tal como o apresentado a nós não pode realmente desejar, mas apenas ter um vislumbre do que seria o desejo na sua concretude. Daniel observa os anônimos, os transeuntes, as crianças, as alegrias e angústias da vida humana. Tudo parece conduzi-lo ao desejo pelo amor que toma contornos mais delineados a partir de Marion, a trapezista (Solveig Dommartin).

Daniel a observa, conhece teoricamente os seus desejos pelo amor, conecta-se com a sua solidão, constata as suas dúvidas e medos humanos. Numa das cenas, após Marion receber a notícia de que o circo se fechará por uma temporada, devido à ausência de recursos financeiros, ele a segue até o seu trailer e escuta os seus pensamentos ao som da música de Nick Cave, artista famoso na cena *underground* da Berlim da época, que ela coloca em seu toca-discos. Essa música, conforme presenciamos, possibilitará o encontro de ambos mais para frente. Ali Marion pensa sob o escrutínio impercebível do anjo:

O que devo fazer? Não mais pensar. Apenas estar. Berlim.... Aqui sou uma estranha e ainda assim tudo é tão familiar. Você pode se perder que sempre vai parar no muro. Espero por minha foto na máquina e ela vem com outro rosto. Este pode ser o início de uma estória. Os rostos. Gostaria de ver rostos. Talvez encontre emprego como garçone. Esta noite me assusta. É bobo, mas o medo me faz sentir doente. Apenas parte de mim se preocupa, a outra parte não acredita. Como devo viver? Talvez essa não seja a pergunta. Como devo pensar? Sei tão pouco. Talvez porque seja sempre só curiosa. Algumas vezes me equivoco pensando porque penso como se estivesse falando com outra

pessoa. Abro os olhos fechados, fecho os olhos de novo. Então até as pedras criam vida. Estar com as cores. As cores. Luzes de neon no céu da noite, o metrô vermelho e amarelo. Desejando... desejando. Só preciso estar preparada. Desejo uma onda de amor que me balance. É isto que me faz desastrada, a ausência de desejo. Desejo de amar (WENDERS, 1987).



O rico solilóquio de Marion torna patente toda a solidão humana, todo o âmbito não decidido de seu vir-a-ser e também o seu anseio por amar alguém, pela realização no amor. Daniel, observando-a, pega uma pedra residida em um móvel, mas apenas consegue reter o seu lado espiritual, uma espécie de alma mineral extraída da pedra, deixando a pedra mesma

repousada. Uma evidência do seu limite de ser, da sua incapacidade de real amor e de efetivo desejo. Isso acontece em outros momentos com os anjos, por exemplo, com uma caneta na biblioteca. O anjo observa suas fotos, memórias da sua história pessoal (a qual ele é incapaz de narrar para si mesmo). Marion se despe, desnuda os seus ombros lívidos que ele imaterialmente toca (imaginando o desejo, gerando o desejo por desejar nos limites da sua ontologia celeste). Por um momento a imagem se colore marcando a distinção entre a capacidade de desejar e de amar de Marion e o desejo pelo desejo e pelo amor (ainda um vislumbre) de Damiel, assinalando, igualmente, as transformações da possível travessia do modo angelical para o modo humano. A decisão de Damiel, a cisão do seu modo de ser e a sua inserção na temporalidade.

No entanto, por que entre tantas mortais ele escolheu Marion? Por que uma trapezista? Talvez pela beleza, talvez pelas asas de anjo que ela veste no seu espetáculo quando se sustenta nas alturas do trapézio, talvez pela sua solidão e pelo seu desejo por amar alguém de maneira inteira, talvez por todas as razões juntas. De todo modo, no seu trapézio Marion parece sugerir ao anjo que a essência da vida humana é equilibrar-se entre possibilidades, havendo sempre a possibilidade de erguer-se e de quedar. Ela mostra que as asas da existência são outras, profundamente dessemelhantes às imateriais de um ente celestial. Como caminho para um reposta, parece-nos que Damiel escolhe o amor entendendo-o como uma tonalidade afetiva capaz de colorir o mundo humano com certo conforto e familiaridade. Marion é, nessa acepção, a sua escolha para a concretização desse afeto, pelas suas asas, pelas suas angústias, pelos seus desejos, pela sua busca sincera pelo amor. Se, como disse Heidegger, os afetos colorem e constituem a própria relação humana com a sua realidade, é natural que o amor surja para Damiel como a melhor maneira de se inserir na existência. Movido por esses ideais, por essas ideias sobre o que é sentir, o desejo pelo desejo vai se construindo e se fortalecendo em Damiel.

Ainda em outra cena, Damiel encontra Marion no show de Nick Cave e esboça dançar com ela que sorri sentindo um súbito bem-estar inexplicável. A impotência dos anjos está, em “Asas do Desejo”, em apenas poder influenciar o humor dos humanos e nada mais, em não poder ser efetivamente ouvido a não ser pelas crianças abertas para o mistério. Após a cena do show, Marion sonha com Damiel, vê a sua face, ambos enlaçam as mãos, ela sabe agora por quem procurar na sua busca por amor. Busca já evidenciada pelos seus pensamentos, especialmente na cena do trailer.



Conhecemos também outros anônimos, como um homem que se suicida, um outro que sofre um acidente, uma jovem que se prostitui – vagamos mais e mais pela cidade de Berlim, pelo olhar em preto e branco dos anjos. Por fim, ao relatar a Cassiel a sua decisão de entrar na existência, de efetuar a sua passagem de um eterno agora para a temporalidade própria dos entes finitos, Daniel nos fala novamente das pequenas coisas da vida humana. O que enfatiza ainda mais que são elas os motivos que o levam da dimensão da eternidade numa consciência teórica para um breve lapso de existencialidade. Tomar um banho, cortar os cabelos e se barbear com um barbeiro turco, comprar um jornal e ler das manchetes ao horóscopo são algumas das suas primeiras vontades ali expressadas. Coisas que até então ele só pôde imaginar e compreender conceitualmente, mas não as viver.

O anjo quer experienciar as cores, os afetos, o toque de outra tez na realização do amor, viver a carnadura da vida com suas alegrias e dores, acreditar ao invés de saber. Esses são os seus desejos, as asas que o conduzem para a finitude. Do mesmo modo, a expressão cinematográfica dessas pequenas dádivas conduz o espectador a uma reflexão sobre tais possibilidades ínfimas, especificamente humanas, que na vida cotidiana são comumente esquecidas. Eis que então, enfim, presenciamos a metamorfose do anjo em homem. O filme se colore evidenciando a vida concebida da perspectiva daquele que vive junto com os outros homens, repleto não só de conceitos, mas também de afetos.

Daniel agora segura uma pedra na sua concretude e não mais em espírito, sente pela primeira vez a materialidade da vida e os seus pés deixam rastros na terra. Ele adormece e, ao despertar, percebe que sua cabeça sangra (marca cinematográfica da sua queda do mundo etéreo

dos anjos) e ele saboreia o gosto do seu sangue. Daniel se abre para todo um novo âmbito fenomênico na amplitude significativa de uma criança para a qual tudo é inaugural. Aliás, são três crianças as primeiras pessoas que ele encontra já na condição humana ao acordar. É então, diante de todo esse novo mundo, que seus lábios proferem: “Agora começo a compreender” (WENDERS, 1987). Ele aprecia o colorido, admira uma pintura no muro, pergunta a um transeunte pelos nomes das cores (cinza azulado, laranja, ocre, verde) e elogia o pintor. Ele está espantado, maravilhado por ver e sentir a vida, efetivamente, pulsando nas suas veias.



Sobre isso, Wenders traça um comentário elucidativo:

É na segunda metade de nossa história que as coisas mais extraordinárias e emocionantes acontecem. Para começar, tudo está em cores. [...] [S]eu novo tipo de visão excita esses terráqueos recentes. Na verdade, tudo é emocionante, todas essas sensações novas das coisas com as quais pensavam estar familiarizados, mas nunca sentiram. Como a própria Berlim (WENDERS, 1992, p. 82, tradução nossa).

Daniel toma o seu primeiro café com algumas moedas cedidas pelo primeiro transeunte com o qual conversou, aquele ao qual ele perguntou o nome das cores. É interessante que nós o vemos agora pequeno ante a imensidão da cidade de Berlim, apenas mais um mortal e não alguém que vê de cima da cidade a vida acontecendo. Nós o vemos por outro ângulo, aquele pertencente à nova modalidade ontológica a qual ele se lançou.



“Minutos, horas, dias, semanas, meses... Tempo!” (WENDERS, 1987), diz Daniel já humano em tom de admiração numa das cenas. É evidente aqui que Wenders, assim como Heidegger, aborda a temporalidade como horizonte da existência, porém o filme não expressa a articulação de uma resposta sobre o que seja, ou melhor, sobre como se dá fundamentalmente o tempo. Pensemos. Se o colorido do olhar é a ativação dos modos de abertura da existência, de um entendimento que se sente e se articula discursivamente, resta-nos perguntar pela relação entre a abertura e a temporalidade. Voltaremos agora às considerações do pensador do ser para entender essa questão e, assim, o novo âmbito que no mundo fílmico se abre para Daniel.

Heidegger distingue a temporalidade do *Dasein*, sua *Zeitlichkeit*, da temporalidade do próprio ser, a *Temporalität*, que indica os modos nos quais o ser foi apropriado e compreendido pelo *Dasein* no decorrer da história (*Geschichte*). Abordaremos, exclusivamente, a *Zeitlichkeit* para os fins do presente capítulo³⁹.

Em termos gerais, a *Zeitlichkeit* é um existenciário do *Dasein*, uma estrutura da sua abertura para o ser, temporalidade que ele próprio é no seu voltar-se e desdobrar-se sobre si mesmo. Consideremos que enquanto, por exemplo, uma cadeira *é*, situa-se numa espécie de constante presente, o *Dasein está a ser*, existe num horizonte temporal, no qual se articulam

³⁹ Mais pontualmente, abordaremos aqui, para fins da leitura fílmica, a relação entre a temporalidade (*Zeitlichkeit*) do *Dasein* e os existenciários (*Existenzialien*), deixando de lado o desenvolvimento, por exemplo, de noções como ser para a morte (*Sein-zum-Tode*), que será tema do capítulo sobre a obra “Morangos Silvestres” (*Smultronstället*, 1957), de Ingmar Bergman, no momento posterior da tese. Assim sendo, o que nos interessa aqui no concernente à temática do tempo é a denominada temporalidade da abertura em geral (*Die Zeitlichkeit der Erschlossenheit überhaupt*).

passado, presente e futuro. No âmbito da sua constituição temporal, ele amadurece e se transforma, sendo que as suas escolhas concretas colocam em jogo o seu próprio ser, podendo conduzi-lo, no limite, à consumação da sua própria existência. É nessa acepção que: “A temporalidade não ‘é’ em geral nenhum ente. Ela não é, mas *se temporaliza*” (HEIDEGGER, 2014d, p. 893).

O tempo se dá, se doa, temporalizando-se na constitutiva relação *Dasein-ser*. Tal temporalidade, não se refere, nesses termos, à temporalidade cronológica do relógio medido espacialmente pelo curso do ponteiro de uma localidade à outra da espacialidade numa sequência de agoras, mas de uma temporalidade que surge como êxtase (*Ekstase*) isso é, como um transportar-se para além de si mesmo. O *Dasein* não está *dentro* do tempo como a água no copo ou a carga no container, mas constitui tempo. Dessa forma, *sendo* o *Dasein* se temporaliza. Lemos:

A temporalidade é o originário ‘fora de si’, em si mesmo e para si mesmo. Denominamos, por isso, os fenômenos característicos futuro, ser-do-sido e presente de as estases da temporalidade [*die Ekstasen der Zeitlichkeit*]. (HEIDEGGER, 2014d, p. 895).

A cada modo de abertura para o ser, Heidegger assinala um êxtase ou estase temporal específico. Todavia, é importante ressaltar que os êxtases formam uma unidade como tal, possibilitando a própria “unidade de existência” (HEIDEGGER, 2014d, p. 893), isso é, que a temporalização surgida do comum-pertencer (*Zusammengehörigkeit*) entre *Dasein* e ser constitui, a partir dos três êxtases, a temporalidade da existência em si mesma. Do mesmo modo, é importante termos em vista o privilégio dado, no âmbito de “Ser e Tempo”, ao êxtase temporal do futuro por ser o âmbito no qual o próprio poder-ser do *Dasein* se realiza, a partir da apropriação ressignificante do seu passado e do espaço de jogo de sua concretização no presente. Ao futuro é correspondido, de modo direto, o existenciário do entender.

Conforme já discriminado, o *Dasein* é constituído sempre a partir de uma pré-compreensão de ser. Tal pré-compreensão, igualmente, determina a forma como o *Dasein* realiza o seu projetar-se no mundo. Revela-o como uma possibilidade dejectada, isso é, como um ente lançado num horizonte de significações, que a partir do seu entendimento, apropria-se ou não das suas possibilidades. É assim que “no sentido existenciário originário, entender [*Verstehen*] significa: ser-projetante em um poder-ser em-vista-do-qual o *Dasein* cada vez existe” (HEIDEGGER, 2014d, p. 915). É nesse projetar-se que revela o seu poder-ser que o êxtase temporal do futuro se temporaliza.

Há, não obstante, duas possibilidades ontológicas de constituição da própria temporalidade do porvir. O *Dasein* pode, apropriando-se das suas possibilidades em primeira pessoa, adiantar-se (*vorlaufen*), a partir do mundo no qual ele desde sempre se encontra. Por outro lado, ele pode, simplesmente, aguardar (*gewärtigen*), reter-se nas suas ocupações cotidianas, absorvendo-se nas relações públicas, sem projetar-se nas suas possibilidades singulares. Enquanto o adiantar-se revela a própria estrutura existenciária do *Dasein* como ente que está sempre adiantado em relação a si mesmo, revelando a sua específica ontologia, o aguardar o retém numa posição de espera por alguma coisa e numa não translucidez acerca daquilo que como existente ele é, oculta a sua constituição de possibilidade dejectada. É nessa acepção que podemos falar de uma temporalização do futuro próprio, aquele que revela a específica ontologia do *Dasein*, bem como de uma temporalização do futuro impróprio, aquela que vela para ele mesmo o seu modo de ser. Lemos:

[...] o *Dasein* é essencialmente adiantar-se-em-relação-a-si. De pronto e no mais das vezes, o ser-no-mundo ocupado entende-se a partir de aquilo-de-que-se-ocupa. O entender [*Verstehen*] impróprio projeta-se em o-de-que-se-pode-ocupar, para o factível, o premente ou indispensável dos negócios da ocupação cotidiana. [...] O futuro impróprio tem o caráter do aguardar [*gewärtigen*] (HEIDEGGER, 2014d, p. 917).

Se ao entender é correspondido primariamente o êxtase da temporalidade do porvir, ao encontrar-se é associado fundamentalmente o êxtase do passado⁴⁰. Todo entendimento é sempre entendimento situado e marcado por um já ter-sido que, por sua vez, indica um estar já afinado por esta ou por aquela tonalidade afetiva. Se *Verstehen* aponta para o porvir, *Befindlichkeit* remete, fundamentalmente, a um voltar-se para o passado. Nas palavras de Heidegger: “A tese de que o ‘encontrar-se [*Befindlichkeit*] se funda primariamente no ser-do-sido’ significa: o caráter existenciário fundamental do estado-de-ânimo [*Stimmung*] é um retroceder a...” (HEIDEGGER, 2014d, p. 927).

Dito de outra forma, se o entender abre para o *Dasein* a possibilidade de um projetar-se próprio ou de um aguardar, ligando-se intrinsecamente à temporalização do futuro, o encontrar-se evidencia o seu pertencimento a um passado. Melhor dizendo, as emoções recolocam o *Dasein* em sua situação mediante a temporalização do passado, revelando o seu pertencimento ao seu próprio ter-sido.

⁴⁰ “O entender [*Verstehen*] funda-se primariamente no futuro, ao passo que o encontrar-se [*Befindlichkeit*] se temporaliza primariamente no ser-do-sido” (HEIDEGGER, 2014d, p. 925).

Heidegger nos mostra, assim, que o êxtase do passado pode igualmente temporalizar-se de duas formas. Na forma própria, ele ocorre como repetição (*Wiederholung*), por onde o *Dasein* recorda ressignificando as suas possibilidades a partir da consideração do seu ter-sido. Na forma imprópria, ele se temporaliza como esquecimento do próprio passado, como não repetição e conseqüente não ressignificação de suas possibilidades, mediante a qual o *Dasein* se dispersa nas relações cotidianas de seu mundo, dispersando-se de si mesmo como existente.

Ressaltamos novamente que, embora o entender seja primariamente constituído pela temporalização do porvir e o encontrar-se pela temporalização do ter-sido, ambos se cooriginam numa unidade, ou seja, são indissociáveis na estrutura existenciária e conseqüente temporalidade do *Dasein*. O mesmo ocorre com o presente considerado aqui na acepção de espaço de jogo, em que se descerra o encontrar-se do ter-sido e o projetar-se do porvir.

O presente, assim como o futuro e o passado, pode também se temporalizar de duas formas. De modo próprio, ele se temporaliza como instante (*Augenblick*), presente movente, presente sem repouso, presente no qual o ser do *Dasein* está em jogo. De modo impróprio, ele pode se temporalizar como agora (*Jetzt*), que indica um presente fixo e concebido como algo previsível e mensurável, ocultando o seu verdadeiro caráter extático. Nessa segunda concepção, o *Dasein* toma a si mesmo pela óptica de um ente subsistente (algo que *é* e não algo que *está a ser*) aprisionado numa espécie de eterno agora – uma cadeira, um lápis, uma pedra, um pássaro, um anjo, em suma, entes sem temporalização.

O presente mantido na temporalidade própria, sendo assim um presente próprio nós o chamamos de instante [*Augenblick*]. Este termo deve ser entendido em sentido ativo como estase [*Ekstase*]. Ele significa a saída-para-fora-de-si do *Dasein*, [...], aberta para o que na situação vem-de-encontro nas possibilidades e circunstâncias de-que-pode-se-ocupar. Por princípio, o fenômeno do instante não pode ser elucidado pelo agora [*Jetzt*]. O agora é um fenômeno temporal, pertencente ao tempo como temporalidade-do-interior-do-mundo: o agora ‘em que’ algo surge deixa-de-ser ou é subsistente (HEIDEGGER, 2014d, p. 919).

A título explicativo, pensemos numa flecha em voo, cuja ponta representa o futuro, a sua parte traseira o passado e o seu corpo o presente. À semelhança da imagem da unidade flecha, do ser da flecha, dada entre traseira (passado), corpo (presente) e ponta (futuro) podemos tematizar a temporalidade do *Dasein* como tal na unidade de seus três êxtases. A flecha traz constitutivamente no seu arrebatamento a sua traseira (passado) no momento em que o seu corpo (o presente) se precipita para a frente com a sua ponta (o futuro). O corpo da flecha no voo não está fixo, nem a sua traseira, mas eles se precipitam numa projeção. O *Dasein*,

analogamente, traz o seu ter-sido (ressignificando ou esquecendo), o seu presente (instante volátil ou ilusão de um agora mensurável e previsível) ultrapassando a si mesmo em direção ao futuro (projetando-se em primeira pessoa nas suas possibilidades ou aguardando). É esse o novo voo de *Damiel* que não entra na temporalidade, mas passa a constitui-la a partir da sua nova modalidade ontológica de *Dasein*. Um voo finito e sem asas que colore todas as coisas nos seus êxtases.

Conforme assinalado, mas não propriamente esclarecido, a temporalidade do *Dasein* possui algo no sentido de um horizonte, de um esquema-horizontal que como pano de fundo entrelaça os três êxtases na dinâmica da sua própria realização. Se a concepção de êxtase indica um arrebatamento, um ser-lançado para além de si, a concepção de esquema evidenciará o para onde (*Wohin*) de tal arrebatamento, a forma como se estruturam os três êxtases. O porvir é sempre determinado em vista de (*umwillen*) algo a partir do qual o *Dasein* se projeta no seu lançar-se para o futuro. O ter-sido é sempre determinado pelo diante de que (*Wovor*) mediante o qual o *Dasein* se encontra aberto afetivamente. O êxtase do presente, por sua vez, é determinado pelo para algo (*Um-zu*) do lidar cotidiano do *Dasein*. Assim, a temporalidade extática se realiza sempre em virtude de (*umwillen*) do futuro, em diante de que (*Wovor*) do passado e no para algo (*Um-zu*) do presente constituindo uma unidade extático-horizontal. Nas palavras de Heidegger:

A condição existenciária temporal [*existenzial-zeitliche*] da possibilidade do mundo reside em que a temporalidade como unidade estática tem algo assim como um horizonte. As estases [*Ekstasen*] não são simplesmente saídas para... Ao contrário, a uma estase pertence também um 'para onde' [*Wohin*] da saída. Damos o nome de esquema horizontal a essa para-onde da estase. O horizonte estático é diverso em cada uma das três estases. O esquema em que o *Dasein* própria ou impropriamente é adveniente e vem a si é o em-vista-de-si [*Umwillen seiner*]. O esquema em que o *Dasein* é aberto para si mesmo como dejectado no encontrar-se [*Befindlichkeit*], nós o apreendemos como o diante-de-quê [*Wovor*] da dejeção ou, em correlação, como o a-quê do ser-abandonado. Isto caracteriza a estrutura horizontal do ser-do-sido. Existindo em-vista-de-si no abandono a si mesmo como dejectado, o *Dasein*, como ser-junto..., é, ao mesmo tempo, presenciante. O esquema horizontal do presente é determinado pelo para-algo [*Um-zu*] (HEIDEGGER, 2014d, p. 989-991).

Assim, o *Dasein* como adiantar-se ou enquanto aguardar se temporaliza no futuro sempre em vista de algum projeto mediante o qual ele se projeta. Do mesmo modo, seja como repetição ou como esquecimento, o passado se temporaliza continuamente diante de algo em relação ao qual o ente humano se encontra desde sempre lançado no seu encontrar-se. Por fim,

seja como instante ou como agora o *Dasein* se presencializa no para-algo do seu lidar cotidiano com os entes do interior do mundo constantemente direcionado.

Como resumo, temos a caracterização de Daniel como um *Dasein* singular, como ente cuja essência reside na sua existência, queremos dizer, na sua constituição como abertura para o ser. Tal abertura, por sua vez, realiza-se nos modos do entender, do encontrar-se e do discurso. Diferentemente de um ente subsistente qualquer como uma pedra e uma rosa e de um ente meramente utensiliar como uma maçaneta e uma caneta, o *Dasein* não é, mas *está-a-ser*, queremos dizer, realiza-se no dinamismo dos êxtases temporais cuja unidade extático-temporal foi acima exposta. Somente ao *Dasein* cabe o problema referente ao seu ter de ser si mesmo. Voltemos, por fim, diretamente ao nosso anjo transmutado em homem.

A queda de Daniel, o seu principiar no modo de ser do *Dasein*, apresenta, a nosso ver, o abandono de uma posição teórica sobre o mundo, de uma consciência angelical absoluta para um ocupar-se com coisas e um preocupar-se consigo mesmo e com os outros – não apenas pensá-las e contemplá-las de longe. “Já estive fora do tempo suficiente, ausente tempo suficiente” (WENDERS, 1987). É nessa acepção que o filme, assim como o pensamento heideggeriano, nos mostra que existir não se concretiza primariamente numa intelectualização da vida, mas antes no estar aberto ao ser, a partir de uma imersão no mundo, através de um lidar com as coisas. Do mesmo modo, *Der Himmel über Berlin* explicita a temporalidade como horizonte de compreensão da existência a partir da entrada do anjo na finitude.

Parece-nos que a película narrativa de Wenders nos possibilita, a partir das imagens em movimento sincronizadas com som, isso é, pelas especificidades da linguagem cinematográfica, uma imersão no mundo fílmico, diante do qual somos abertos não apenas teórica, mas afetivamente para as questões filosóficas aqui trabalhadas⁴¹. Heidegger, por sua vez, explicita como a existência se estrutura e como a temporalidade ocorre na sua constituição.

Especificamente no filme, o passado de Daniel é o de anjo, que se dá, paradoxalmente, fora do tempo. Ter-sido que ele poderá repetir (ressignificá-lo pela rememoração) ou buscar esquecer, vivendo como se sempre tivesse sido um mortal. O seu presente é o da Berlim dividida antes da queda do muro. Ele poderá concebê-lo como um instante onde seu ser está constitutivamente em jogo ou como um agora substancializado. O seu futuro é o projetar-se na

⁴¹ “[P]ara se apropriar de um problema filosófico, não é suficiente entendê-lo: também é preciso vivê-lo, senti-lo na pele, dramatizá-lo, sofrê-lo, padecê-lo, sentir-se ameaçado por ele, sentir que nossas bases de sustentação são afetadas radicalmente. Se não for assim, mesmo quando ‘entendemos’ plenamente o enunciado objetivo do problema, não teremos nos apropriado dele e não teremos realmente *entendido*” (CABRERA, 2006, p. 16-17). O cinema nos dá essa experiência potencialmente filosófica, que ocorre mediante o nosso envolvimento com o mundo ficcional.

vida humana e no amor com a trapezista Marion e ele poderá adiantar-se, precipitar-se para novas realizações ou aguardar pacientemente numa descaracterização do seu poder-ser.



Como ente finito, temporal e aberto ao ser, Daniel pode ser o narrador da sua própria história, escolhê-la a partir do mundo no qual se inseriu em sua queda. Essa possibilidade antes impossível, negada a um anjo, é tomada como sua. O filme também reflete sobre essa questão a partir do personagem Homero, intitulado como *Erzähler*, o contador de histórias. Nós o conhecemos na biblioteca que está repleta de anjos e se situa como uma espécie de santuário para eles. A biblioteca como lugar de registro do mundo humano (a sua historiografia, filosofia, ciência, literatura, poesia, antropologia, por citar) parece ser um ponto de contato entre os homens e os anjos. Como os seres celestiais são incapazes de sentir, de serem perpassados pelo colorir dos afetos através dos quais o mundo humano se dá, é, teoricamente, a partir desses registros que a humanidade se torna, em parte, significativa, compreensível para eles. Na biblioteca as pessoas também estão consigo, refletindo sobre os temas contidos nos livros, mas também sobre si mesmas. Como eternos observadores, os anjos usufruem desse estar consigo dos humanos para estar com eles e conhecê-los não só em seu mundo comum (pelo conhecimento contido nos livros), mas nas suas individualidades.



Quanto a Homero, o contador de histórias, parece que por esse intrigante personagem Wenders reflete sobre a capacidade humana de narrar, de ser o realizador da história, assim como sobre a guerra. Homero se autointitula o guardião da memória, da compreensão de ser de uma época, aquele que narra para um povo às suas origens. Na cena da biblioteca, em que o conhecemos, ouvimos por Daniel, que escuta os seus pensamentos, o seguinte monólogo:

Fale-me musa sobre o contador de histórias que foi empurrado à beira do mundo, que tanto é uma criança como um velho, em que nele se revela o homem comum. Com o tempo aqueles que me escutavam se tornaram meus leitores. Não se sentem mais em círculos, mas separados, e um não sabe nada sobre o outro. Sou um homem velho com a voz quebrada, mas a estória ainda se levanta das profundezas e a boca entreaberta e repete poderosamente sem esforço. Como uma liturgia na qual ninguém precisa ser iniciado no significado das palavras e das frases (WENDERS, 1987).

Aqui, Homero reflete sobre a história da narrativa e do próprio conhecimento que se iniciou com a transmissão oral culminando no registro escrito dos livros como os que hoje temos nas bibliotecas – que no filme são os santuários dos anjos. “Com o tempo aqueles que me escutavam se tornaram meus leitores” (WENDERS, 1987). Nos primórdios do ocidente, os próprios cânones “Ilíada” e “Odisseia”, atribuídos a Homero (século VIII a.C.), um dos poetas ocidentais mais antigos de que se tem notícia, tiveram a sua origem na tradição oral da época micênica (1.600 a 1.100 a.C.), cantada pelos aedos, os poetas que antes da invenção do alfabeto compunham suas canções ao som da lira. O Homero de Wenders é a encarnação do grande poeta que guarda a memória de um povo. Em outra interessante passagem, o nosso Homero

pensa consigo: “Me recorde, musa, o nome do cantor imortal que, abandonado pela plateia mortal, perdeu a sua voz. Ele que, de anjo da poesia que era, se tornou o tocador de órgão ignorado e ridicularizado lá fora, nos limites da terra de ninguém” (WENDERS, 1987). Em outro momento ouvimos: “Devo desistir? Se eu desistir, então a humanidade perderá o seu contador de estórias. E se isso acontecer a humanidade também perderá a sua infância” (WENDERS, 1987).

Pelo cantor imortal e guardião da infância da humanidade, Wenders parece enfatizar especificamente os artistas (como no início do ocidente com o Homero histórico) como aqueles capazes de expressar o sentido de uma época, de traduzi-los para os outros, de evidenciar os seus contornos. O que, dentro do âmbito de um filme que mostra a passagem de uma modalidade ontológica infinita para a finita, pensa a capacidade humana de forjar e guardar tanto a história da civilização, quanto narrar e construir sua própria história pessoal. Algo não possível para um anjo determinado a apenas observar o mundo dos homens, a pensá-lo sem poder sentir. Damiel, tornando-se *Dasein*, pode escrever a sua história particular no âmbito maior da história do seu mundo (essa expressa pelos grandes poetas, artistas e pensadores). A terra de ninguém do poeta é, assim, a terra da palavra que pertence a todos, mas transcendente as individualidades como horizonte maior de entendimento. É a palavra como morada do ser, lugar no qual se dá a significação das coisas.

“Asas do Desejo”, com o personagem Homero, parece chegar a conclusões similares a de Heidegger para quem a arte é um acontecimento fundacional, capaz de trazer para a efetividade do real algo que antes não existia, para quem a arte é apta a iniciar e reiniciar a própria concepção de ser constitutivamente envolvida na existência de todo *Dasein*. Nas palavras do pensador do ser: “A arte permite que a verdade brote [*entspringen*]. A arte, [...], faz brotar, na obra, a verdade do ente. Fazer brotar algo, trazê-lo ao ser no salto instituinte” (HEIDEGGER, 2014a, p. 84). Já o nosso Homero nos diz ciente da profunda necessidade dos poetas e artistas: “Me mostro os homens, as mulheres e as crianças que procurarão a mim, seu narrador, seu cantor, aquele que lhes dá o tom. Porque precisam mais de mim do que de qualquer outra coisa no mundo” (WENDERS, 1987). Wenders, ao seu modo cinematográfico, pensa a questão do sentido e da necessidade dos artistas e da arte e defende tese análoga a de Heidegger.



Uma outra questão patente na já referenciada fala de Homero que diz “cantor imortal que, abandonado pela plateia mortal, perdeu a sua voz” (WENDERS, 1987) é a constatação da carência de uma narrativa ou de uma compreensão de ser que dê unidade a época em que vivemos, uma época marcada pela constante dispersão numa multiplicidade vertiginosa de referências e interações. A perda da voz de quem “se tornou o tocador de órgão ignorado e ridicularizado lá fora, nos limites da terra de ninguém” (WENDERS, 1987) é, talvez, a constatação de que o texto escrito não pode servir mais como cânone da nossa época, de que os poetas não são mais tão ouvidos; pelo menos não tanto quando uma celebridade midiática ou um esportista como um jogador de futebol. Homero proclama que a terra de ninguém e de todos da palavra está carente dos seus cantadores imortais. Heidegger, analogamente, abordou o tema da carência da grande arte, especialmente em “A Origem da Obra de Arte”⁴².

Homero também nos fala da guerra como marca da história humana: “Por que todos não enxergam, tal qual as crianças, os portos, os portais, as aberturas que existem abaixo na terra e acima, no céu? Se todos os vissem, haveria uma história sem assassinatos e sem guerras”

⁴² Em termos gerais, Heidegger defende na supracitada obra, que a arte perdeu historicamente a conexão com o mundo (*Welt*) e com a Terra (*Erde*) da sua proveniência estando, por assim ser, incapaz de manifestar em plenitude a sua verdade ontológica. Isso se deu no âmbito ocidental por uma série de transformações no horizonte de compreensão de ser que conduziu o artístico ao processo de estetização, por onde ele se torna mero objeto capaz de impactar a sensibilidade do sujeito contemplador. Lemos numa dada passagem: “As obras já não são aquilo que foram. São, certamente, elas mesmas o que aí encontramos, mas elas mesmas são o que foram. Enquanto ‘as que foram’, confrontam-se [*entgegenstehen*] conosco no âmbito da tradição e da conservação. Desde então, mantêm-se a ser apenas objetos [*Gegenstände*] desse tipo. É certo que o seu confrontar-se é ainda uma consequência do seu estar-em-si precedente, porém ele mesmo já não é. Fugiu delas. Toda a atividade artística, por mais que seja intensificada e exercida por mor da obra ela mesma, chega sempre apenas até ao ser objeto da obra. No entanto, isso não constitui o seu ser-obra” (HEIDEGGER, 2014a, p. 37).

(WENDERS, 1987). Ele nos fala de um espanto, de um alargamento fenomênico comum, salvaguardando as suas distinções, às crianças e aos poetas. Espanto ou admiração (*thaumázein*) que Aristóteles em “*Metafísica I*” afirmou ser o princípio de filosofar⁴³. Nas suas palavras, se tal como os poetas, os outros mortais percebessem aquilo que é em sua espantosidade, as guerras poderiam perder o seu sentido. É importante termos em mente que a própria Alemanha da época estava dividida pelo muro de Berlim.



Em acepção estritamente ontológica, podemos dizer a guerra tem como condição de possibilidade as distintas compreensões de ser que, no seu limite, podem conduzir à violência e ao extermínio do outro. Um alemão está inserido num entendimento de ser distinto, por exemplo, de um marroquino, porém entre os próprios alemães e marroquinos há, ainda, distinções particulares no entendimento das coisas (apesar da mesma língua, da mesma história, dentre outros aspectos). Dessa distinção intrínseca ao *Dasein*, o seu entendimento de ser, reside a possibilidade de organizar e realizar grandes guerras. Um animal, por exemplo, apenas luta por alimento ou território, mas não pode se articular em exércitos.

A guerra é o paroxismo dessa possibilidade, de se abrir para o ser de diversas formas, de discordar e de ser intolerante. Evidencia-se, assim, o ser-com (*Mitsein*) e as distintas compreensões de ser (existentes numa mesma cidade, mas ainda muito mais dessemelhantes

⁴³ Em “*Metafísica*” I, 2, 928b, lemos “De fato, os homens começaram a filosofar, agora como na origem, por causa da admiração [*thaumázein*]” (ARISTÓTELES, 2002, p. 11).

entre diferentes povos e períodos históricos) do *Dasein*. A lembrança da guerra mostra uma chaga da Alemanha pós-nazista, em que a ilusão de uma superioridade racial conduziu um povo a atrocidades. Isso traz também à baila o desafio ético de compreendemos pontos de encontro entre os homens dos vários povos (o fato de serem *Dasein* poderia ser uma boa resposta; o fato de que, embora concretamente distintos, todos são ontologicamente constituídos da mesma forma na sua abertura para o ser).

Parece que o Homero propõe pensar que se aquilo que une o humano como humano, o *Dasein* enquanto *Dasein* (a sua morada no âmbito de uma compreensão de ser, sua ontologia finita capaz de se maravilhar e de dar continuidade a uma história a qual pertence seja ela qual for) fosse evidenciado e se tornasse um saber comum aos povos, todas as contingências culturais poderiam ser colocadas no seu devido lugar, a partir de uma compreensão do que os une. Se o *Dasein* visse, como nas palavras de Homero, “tal qual as crianças, os portos, os portais, as aberturas que existem abaixo na terra e acima, no céu” (WENDERS, 1987), poderia haver “uma história sem assassinatos e sem guerras” (WENDERS, 1987). A terra de ninguém da palavra tornada fundacional pelo poeta – aquele que assim como os pensadores está atento ao espanto das coisas, a sua não obviedade – poderia nos ajudar a isso. Homero nos fala da necessidade de um épico sobre a paz. Isso, para ele, ainda não foi feito. Ele pensa em tom de perplexidade: “O que há de errado com a paz que sua inspiração não dura tempo suficientemente para ser contada” (WENDERS, 1987). O nosso cantor imortal da terra da palavra discorre utopicamente sobre a guerra, pensa o seu fundamento de ser, embora ignore questões geopolíticas de caráter ôntico.



A guerra está presente no filme, seja nas cenas reais do genocídio nazista, seja no filme sendo filmado dentro do filme por Peter Falk, cuja estória se passa no fim da segunda guerra mundial. Aliás, o filme de Peter Falk é sobre uma história de detetives sem aparente originalidade. Em contraponto com Homero, a inserção de tal filme parece evidenciar que a arte pode tanto moldar a compreensão de ser de uma época, como apenas entreter. Wenders pensa, assim, nas possibilidades da narração e do cinema. O filme dentro do filme tem como oposição a própria obra “Asas do Desejo”, que constrói uma linguagem original e nos leva a filosofar a partir de questões fundamentais.

Um outro importante tema também referente à incompreensão da ontologia finita do *Dasein* está presente no filme. Falamos do individualismo ou subjetivismo, cujas raízes residem na aurora da filosofia moderna. Momento em que o humano compreendido como ente isolado em sua interioridade se torna o centro de todas as coisas. Numa das passagens da obra, ouvimos as seguintes palavras:

Ainda existem fronteiras? Mais do que nunca. Cada rua tem sua própria fronteira. Entre cada lote existe um pedaço de terra que não pertence a ninguém escondido pelo mato ou por uma vala. Quem se atrever a ir lá cairá numa armadilha ou será atingido por raios laser. As trutas na água são na verdade torpedos. Cada proprietário ou mesmo inquilino mostra seu nome na placa da porta como se fosse um escudo e estuda o jornal como se fosse um líder mundial. Na Alemanha cada indivíduo é um estado próprio. E estes pequenos estados são móveis. Cada um leva o seu consigo, exige um pedágio quando outro quer entrar em suas fronteiras (WENDERS, 1987).

Aqui podemos notar a explicitação da incapacidade do ente humano de compreender a sua ontologia como ponto de encontro entre todos que compartilham da forma de ser do *Dasein*. Algo que potencialmente poderia conduzir a um entendimento das especificidades ônticas (individuais, sociais, culturais e históricas) como tendo ali a sua origem e a sua condição de possibilidade. Problema que Homero levanta ao falar da guerra e do homem que não enxerga as potencialidades de seu ser finito e histórico.

A supracitada passagem nos leva a considerar a questão da subjetividade que, em termos gerais, refere-se à ideia cartesiana de um ente isolado na sua individualidade e que só posteriormente se encontra no mundo⁴⁴. É com Descartes e o seu célebre *je pense, donc je suis* que o homem se torna o *subjectum*, o núcleo em torno do qual se reúnem todas as propriedades.

⁴⁴ Sobre tal posição subjetivista, temos a sua expressão canônica na segunda meditação metafísica de Descartes, onde lemos: “Eu sou, eu existo: isto é certo; mas por quanto tempo? A saber, por todo o tempo em que eu penso, pois poderia, talvez, ocorrer que, se eu deixasse de pensar, deixaria ao mesmo tempo de ser ou de existir. Nada admito agora que não seja necessariamente verdadeiro: nada sou pois, falando precisamente, senão uma coisa que pensa [...]” (DESCARTES, 1996, p. 269).

Derivado da filosofia aristotélica *subjectum* é a latinização do grego *to hypokeimenon*, que indica o núcleo permanente em torno do qual as características relativas ou os acidentes denominados de *ta symbebekota* se reúnem. Tal termo, originariamente, não indica o humano como esse núcleo, mas antes os entes de modo geral. Por exemplo, ao núcleo pedra, que pode ser dessa ou daquela forma, de topázio ou de granito; ao núcleo árvore que pode ser um ipê ou uma cerejeira, sem deixar de ser uma árvore pelos seus aspectos contingenciais⁴⁵. Trata-se de uma compreensão de ser grega que, nas palavras de Heidegger, incide na “determinação da coisidade da coisa como sendo a substância com os seus acidentes” (HEIDEGGER, 2014a, p. 16).

A posição subjetivista cartesiana se contrapõe radicalmente à noção heideggeriana, já discriminada no corpo do presente trabalho, de ser-no-mundo que postula o *Dasein* desde sempre constituído em seu mundo e em relação aos outros e, assim, jamais tendo como ponto de partida a sua pura interioridade. Wenders, tanto com a inserção de Damiel na existência quanto com os anônimos da cidade de Berlim mostra que apenas nas relações concretas com o mundo podemos compreender adequadamente as coisas e o ente que somos tal como somos. Algo próximo da concepção de ser-no-mundo e afastada do entendimento de uma subjetividade isolada em si. Aliás, conforme discriminado na passagem do filme acima referenciada, o isolamento do homem moderno é colocado como um problema a ser pensado.

Voltando a Damiel, já narrador da sua própria história no mundo dividido dos homens, ele vai em busca de Marion, a caminho da realização do amor do qual outrora apenas teve uma imagem pálida. Na sua procura, o recém humano se dirige ao local onde o circo e o trailer da trapezista se localizam, mas apenas encontra um terreno baldio. O circo partiu e junto com ele o seu esperado amor. É aí que presenciamos a sua primeira frustração, a sua primeira dor. Já capaz de colorir-se pelos afetos, ele pode sentir angústia e tristeza e não apenas alegria e entusiasmo. Ele pode, enfim, partilhar efetivamente de todas as questões de um homem comum, dos problemas e das dores que presenciamos pelos anônimos no primeiro momento do filme. Pressentindo a presença de Cassiel, o seu antigo amigo de eternidade, que se aproxima e o observa, Damiel diz para ele:

⁴⁵ Como diz Heidegger em “O Tempo da Imagem do Mundo” (*Die Zeit des Weltbildes*, 1938): “A posição metafísica fundamental de Descartes é suportada historicamente pela metafísica platônico-aristotélica, e movimenta-se, apesar de novo começo, na mesma pergunta: o que é o ente? [...] A interpretação do ente e da verdade por Descartes é que cria o pressuposto para a possibilidade de uma teoria ou metafísica do conhecimento” (HEIDEGGER, 2014c, p. 122-123). Ora, se eu enquanto *subjectum* sou o núcleo de todas as coisas e a única certeza indubitável reside no fato de que eu penso, a validade das minhas representações se torna um problema.

Ela não se foi, Cassiel. Eu sei. Você irá encontrá-la novamente. Esta noite algo muito importante irá acontecer. Cassiel, ela vai me ensinar tudo. Existem outros sóis além daquele do céu, Cassiel. Hoje, na noite profunda, começará a primavera. Outras asas irão crescer em mim, muito diferentes daquelas a que estava acostumado. Asas que finalmente me impressionarão (WENDERS, 1987).



Com “Eu sei”, Daniel não pode, na condição humana, proferir tal sentença de forma intocada pela dúvida. O seu saber é um querer saber, é um desejar agora real pelo encontro. Um encontro sem garantias. Por “ela vai me ensinar tudo” é evidenciado o vazio, o ente de possibilidades que ele se tornou e que precisa ser preenchido pelas realizações da sua existência concreta. Como *Dasein*, ele é um vir-a-ser lançado em Berlim e encontrar ou não Marion são as suas possibilidades. Ele precisa narrar, construir a sua própria história, inserida na história universal dos homens e mulheres reais. O seu passado de anjo é o seu ponto de partida articulado no instante (*Augenblick*), em que está em jogo o seu próprio ser que se lança no adiantar-se (*vorlaufen*) do seu encontro com Marion. Assim, Daniel se temporaliza, se projeta. Na busca por outros sóis, que aquecem e marcam a epiderme, pelo aprendizado do convívio com o outro, pelas asas do desejo autêntico, ele quer viver algo que o surpreenda, inaugurar-se na vida humana pelo amor – um *Stimmung* que o situará no mundo como na sua casa.

Ao mesmo tempo que Daniel procura Marion, a trapezista também busca, como num desvario onírico, pelo homem que viu no seu sonho. Ambos vagueiam cegamente pela cidade a procura um do outro. De modo errante, eles observam os transeuntes na espera pelo encontro do rosto familiar eclodido dentre os estranhos. Eis que num dado momento das suas andanças

por Berlim, o nosso recém *Dasein* se depara com um cartaz anunciando a apresentação de Nick Cave, artista cuja música Marion ouvia em seu trailer e ao som do qual ele dançou imaterialmente com ela ainda na condição de anjo numa das cenas anteriores. É lá, no bar adjacente ao local da apresentação musical propriamente dita, que ambos se acham e se reconhecem na carnadura da vida, como homem e mulher. Feito do acaso, do mundo humano de possibilidades, acontece o esperado encontro decorrido nos últimos minutos do filme.



Na cena, a predominância do vermelho é notória. A vemos no balcão, nos bancos, na roupa e no batom de Marion. É isso que marca, cinematograficamente, a disposição afetiva do amor e a presença do desejo – agora também efetivo em Daniel e não mais um desejo pelo desejo, um vislumbre conceitual sobre o que seja senti-lo. Quase que de imediato, Daniel, ao vê-la, lhe oferece uma taça de vinho, convidando-a e convidando a si mesmo ao amor. Ela consente e bebe. “Não sei se existe o destino, mas sei que existem decisões. Decida! Agora somos o tempo” (WENDERS, 1987) e “A noite passada sonhei com um estranho, com meu homem. Só com ele podia estar sozinha. Abrir-me com ele. Abrir-me totalmente” (WENDERS, 1987) são algumas das primeiras frases ditas por Marion.

Decidir-se é cindir-se numa direção que ignora outros possíveis direcionamentos; é realizar-se ao escolher ser algo e não outro. Como ente aberto ao ser e para o qual a própria temporalidade se constitui, Daniel pode escolher a si mesmo e, assim, escolher a realização do amor e a concretização do seu desejo por amar. É a esse posicionamento no instante que Marion o chama. Posicionamento para além de um destino concebido como determinação substancial

a optar por isso ou por aquilo. Marion quer abrir-se totalmente ao seu afeto, quer estar em casa com o outro e consigo mesmo. O amor é apresentado, no âmbito de “Asas do Desejo”, como esse estar em casa, como uma tonalidade afetiva que nos situa de maneira confortável no mundo. Nessa acepção, ele é a contraposição radical à angústia que nos retira da habitualidade das coisas, lançando-nos no nada de ser como desenvolveu Heidegger mais detalhadamente em “O que é metafísica?” (*Was ist Metaphysik?*, 1929). Estar sozinha como ser inteira dito por Marion é o estar situado em casa na realização do amor, afeto encarnado por Daniel, que se transmutou em homem para vivê-lo.



As palavras finais do nosso recém *Dasein*, já após a sua primeira noite com Marion, são esclarecedoras:

Algo aconteceu e continua acontecendo. Algo que compromete. Foi assim à noite e segue sendo durante o dia. Agora mais do que nunca. Quem era quem. Eu estava nela e ela me envolvia. Quem, neste mundo, pode afirmar ter se unido a outra pessoa? Mas eu me uni a ela. Não geramos nenhum mortal, apenas uma imagem comum imortal. Nesta noite aprendi o que é o total espanto. Ela veio me levar para casa. E ali encontrei meu lar. Aconteceu uma vez. Aconteceu uma vez e seguirá acontecendo. A imagem que criamos me acompanhará até o momento da morte. Terei vivido em seu interior. O total espanto causado por nós dois, o total espanto causado pelo homem e pela mulher fez de mim um ser humano. Agora sei o que nenhum anjo sabe (WENDERS, 1987).

Na postulação de um saber que nenhum anjo sabe, Daniel constata que as coisas em si, as coisas mesmas na sua realidade são constituídas na abertura para o mundo que não só entende, mas entende e sente, afeta-se e afina-se com esse afeto que colore a totalidade dos entes. Abertura para o tempo, no qual o tempo mesmo se constitui como êxtase (*Ekstase*). Algo que o saber de um anjo, dotado de pura conceituação, de uma racionalidade intocado pelas emoções, não poderia jamais alcançar, pela sua carência ontológica de existência. Um anjo não pode se espantar como as crianças – na dilatação do seu horizonte fenomênico diante dos adultos –, os poetas, os pensadores e os que estão sentindo amor. Ele não é apto a filosofar ou a fazer arte – tarefas dos entes finitos.



Nessa acepção, Wenders, ao fim do percurso que conta e história da queda de um anjo na factualidade (*Faktizität*) da vida, nos convence que é na interpenetração entre razão e afeto, entre entendimento e tonalidades afetivas, que podemos efetivamente conhecer como humanos e conhecer ontologicamente a nós mesmos como *Dasein* enraizados na terra, debaixo dos céus, em suma, como mortais cujo horizonte de compreensão é a temporalidade. Assim, *Der Himmel über Berlin* se faz como uma ode à finitude. Apresenta-se como uma poesia (*Dichtung*) – um desvelamento singular e inaugural do ser – em forma de imagem que instaura um espanto (*thaumázein*) no espectador atento, revelando a sua finitude inescapável. Finitude concebida aqui não como uma carência ou um defeito, mas como um dom mais valioso do que a eternidade substancial dos anjos fictícios enclausurados num posicionamento meramente teórico. Um dom que nos possibilita padecer, ensimesmar-se, amar, desejar, ser aquilo que

somos como entes temporais lançados no espaço de jogo do instante, entre o ser e o não ser que já Shakespeare em *Hamlet* (1599-1601) nos mostrou ser uma questão fundamental.

CAPÍTULO III: NADA, MORTE E O DESAFIO DE SER SI-MESMO EM *MORANGOS SILVESTRES*, DE INGMAR BERGMAN

O exemplo do silogismo que ele aprendera na Lógica de Kieseletter: Caio é um homem, os homens são mortais, logo Caio é mortal, parecera-lhe, durante toda a sua vida, correto somente em relação a Caio, mas de modo algum em relação a ele. Tratava-se de Caio-homem, um homem em geral, e neste caso era absolutamente justo; mas ele não era Caio, não era um homem em geral, sempre fora um ser completa e absolutamente distinto dos demais
(Lev Tolstói, *A Morte de Ivan Ilitch*).



Um idoso no fim da sua vida coloca em questão as suas escolhas e o sentido atribuído ao seu próprio ser. Há um abalo profundo, um terremoto existencial (*existenziell*), pesadelos com o passado e a constatação pesada e necessária da morte. Tais temas fundamentais, temas da finitude, compõem “Morangos Silvestres” (*Smultronstället*, 1957), de Ingmar Bergman. Isak Borg (Victor Sjöström), o nosso personagem, inicialmente tenta fugir da sua ontologia mortal e existe, mesmo que sem se dar conta, enlevado por uma fantasia de infinitude, esquece que morre e vive como se fosse Deus. Encastelado em uma vida solitária, protege-se das relações, da necessidade do outro. Ele é um homem de ciência que se dedicou à medicina com esmero. O seu ofício é o seu legado a uma humanidade abstrata, mas quanto aos homens concretos, pessoas de carne, osso, entendimento, discursividade e afeto, a sua posição é de um solidificado afastamento. Isak Borg é uma fortaleza de gelo.

Um dia o seu forte desmorona, o seu afugentamento dos outros e de si mesmo se revela infértil e, inicialmente, por sonhos, ele olha para si constatando que, embora vivo, já há muito existe como uma espécie de morto-vivo, como alguém que não se sabe a si mesmo, que vai existindo sem se dar conta. Ele percebe que não é um Deus, mas um homem que ignorou suas positivas potencialidades finitivas de ser homem entre os homens. A sua fantasia queda, por mais que a sua consciência queira ignorar a tesa realidade humana. É assim que a ausência de sentido, o nada e a angústia se avizinham, todavia, não já como a derrota final de uma batalha invencível, mas na verdade, como o ainda poder tomar as rédeas pelo seu próprio ser, escolhendo-se a si mesmo de outro modo, apesar do tempo perdido – tempo que ele mesmo é no seu desdobrar-se.

É assim que, em linhas gerais, Bergman nos mostra que da aceitação da morte necessariamente vivida em primeira pessoa como a possibilidade última e irremediável pode nascer uma vida mais vívida, mais própria, mais plena de significação. Como uma flor de lótus que nasce da lama, o sentido efetivo de se estar vivo só pode advir da translucidez da finitude. Do inescapável nasce, assim, uma fugaz esperança: a de ser propriamente mesmo que por uma ínfima fração de tempo. A abordagem do presente capítulo se baseia na convergência das teses bergmaniana, no filme em questão, e da heideggeriana no escopo, sobretudo, de “Ser e Tempo” (*Sein und Zeit*, 1927) e de “O que é Metafísica?” (*Was ist Metaphysik?*, 1929), salvaguardando, concomitantemente, as especificidades de ambas as posições. Um diálogo que visa esclarecer questões concernentes à nossa própria finitude.

Martin Heidegger evidenciou que comumente fugimos de nosso ser-para-a-morte (*Sein zum Tode*), compreendendo a nós mesmos com um ente subsistente qualquer. Um fenômeno que nos desapropria de um entendimento daquilo que ontologicamente somos. É nessa acepção que o esquecimento da finitude rege o existir cotidiano do *Dasein*. O interessante é que a sua tese afirma, em conformidade com o filme de Bergman, que não é por um conceito erigido e lapidado pelas articulações da razão que podemos galgar tal compreensão, mas antes a partir de um acontecimento que se abre, primariamente, no âmbito afetivo. Isso se dá a partir de um evento do qual não temos controle e que, assim, nos toma, reduzindo a nada o sentido habitual do mundo. Os sonhos de Isak Borg o acometem de tal angústia originária, de tal encontrar-se fundamental (*Grundbefindlichkeit*), que o abre, em termos heideggerianos, para a apelo (*Ruf*) da voz da consciência (*Stimme des Gewissens*) e para o seu mais próprio ser-culpado (*Schuldigsein*), conduzindo-o ao ser-resoluto (*Entschlossenheit*), na afirmação integral do seu ser-para-a-morte.

Qual é a importância de um entendimento da morte como morte para nós que somos entes caminhantes para o fim? O que distingue o entendimento impróprio da morte de sua aceção mais plena? É possível a apropriação de uma real positividade, uma iluminação significativa da existência, a partir da consideração de uma constitutiva negatividade ontológica? O que perdemos quando permanecemos aprisionados em uma espécie de desejo inconcluso pela infinitude? O que nos conduz a questão perene: o que é ou como se dá o ente que nós mesmos somos, ente tradicionalmente chamado de humano? São essas algumas questões com as quais o filme nos provoca. Nessa aceção, a partir de considerações sobre a fuga da morte e, posteriormente, da aceitação da finitude em “Morangos Silvestres”, buscaremos responder a essas perguntas. A nossa afirmação é a de que a história de Isak Borg revela a possível passagem de uma fantasia de infinitude para uma apropriação da finitude, em outros termos, da concepção de si mesmo como um ente subsistente à concepção de si como um ente cuja essência reside no seu ser-para-a-morte.

Na primeira seção do ensaio, abordaremos, pela via ontológica, a fuga inicial de Isak, tendo como foco a sua frieza na relação com os outros. Investigaremos, assim, o modo cotidiano de compreensão da finitude e a tendência que o *Dasein* como um todo tem de tentar fugir da sua condição mortal. No nosso segundo momento, discorreremos acerca dos eventos que conduziram irremediavelmente o nosso protagonista à nadificação da sua maneira usual de ser, possibilitando uma transformação do seu entendimento sobre si mesmo e sobre os outros, isso é, abrindo as vias para uma modificação existencial do seu próprio ser no mundo⁴⁶. Problematizaremos, nesses termos, sobre as condições de possibilidade da passagem da impropriedade (*Uneigentlichkeit*) à propriedade (*Eigentlichkeit*) acerca do seu específico modo de ser.

3.1. A ignorância ontológica de Isak Borg: considerações sobre a inútil tentativa de infinitude

Nossa relação com as pessoas consiste em discutir com elas e criticá-las. Foi isso que me afastou, por vontade própria, de toda minha vida social e tornou minha velhice solitária. Sempre trabalhei muito, sou grato por isso. Comecei a trabalhar para sobreviver e acabei amando a ciência. Tenho um filho que também é médico e mora em Lund. Ele foi casado durante anos, mas não teve

⁴⁶ Nas palavras de Heidegger: “O *Dasein* sempre se entende a si mesmo, a partir de sua existência, a saber, a partir de sua possibilidade de ser si mesmo ou de não ser si mesmo. Essas possibilidades o *Dasein* ou as escolheu ele mesmo ou nelas foi ter ou nelas já cresceu cada vez. A existência é decidida cada vez só pelo próprio *Dasein* ou no modo de uma apropriação da possibilidade ou de um deixar que ela se perca. A questão da existência só pode ser posta em claro sempre pelo existir ele mesmo” (HEIDEGGER, 2014d, p. 61).

filhos. Minha mãe ainda vive e, apesar da idade, é uma pessoa ativa. Minha esposa, Karin, morreu há muitos anos. Tenho o privilégio de ter uma boa empregada. Talvez deva acrescentar que sou um velho meticuloso. O que às vezes tornou a vida penosa, tanto para mim quanto para os que convivem comigo. Meu nome é Eberhard Isak Borg, e tenho 78 anos. Amanhã, receberei o título honorário na Catedral de Lund (BERGMAN, 1957).



Conhecemos Isak Borg no seu escritório. Todo o enredo por nós presenciado é, aliás, uma descrição do nosso personagem sobre uma transformação súbita que lhe ocorreu já no crepúsculo de sua vida. Ele é um idoso de setenta e oito anos que empreende no decorrer do filme uma viagem de Estocolmo à Lund, para receber um grau honorário em homenagem aos seus cinquenta anos como médico e professor. Itinerário que, somado aos seus sonhos e aos encontros inesperados do percurso, possibilita uma resignificação profunda no sentido dado ao seu próprio modo de existir.

Já nas suas primeiras palavras, conforme podemos constatar acima, presenciamos um homem solitário, taciturno e profundamente ensimesmado no seu mundo particular. Ouvimos: “Nossa relação com as pessoas consiste em discutir com elas e criticá-las. Foi isso que me afastou, por vontade própria, de toda minha vida social e tornou minha velhice solitária” (BERGMAN, 1957). O seu afastamento da vida compartilhada e de qualquer relação de maior proximidade humana, a sua voz extenuada, o seu olhar que fita o arredor, de modo macabúzio, evidencia uma figura marcada pela ausência de um sentido projetante que o coloque em movimento, pela falta de afeições mútuas que possam colorir o seu mundo. Isak se defende da

sua constitutiva abertura para os outros, de seu não existir sem ser para e com os outros mesmo que os leve consigo em sua solidão⁴⁷. Ora, a maneira como ele se encontra no mundo é inseparável daqueles com os quais ele aprendeu a ser tal como é (seja nas relações familiares ou com os amigos do passado).

No seu escritório somos apresentados à sua família a partir de retratos dispostos no ambiente: o seu filho Evald (Gunnar Björnstrand) casado com Marianne (Ingrid Thulin) (um casal que nunca teve filhos); sua mãe (Naima Wifstrand), uma idosa de quase cem anos, cujo nome não é jamais discriminado para nós; e sua esposa Karen (Gertrud Fridh), morta já há muitos anos. Na medida em que a história avança, tomamos cada vez mais consciência da frieza e do afastamento do protagonista com os seus familiares. A atenção a essas relações e aos pequenos gestos do velho Eberhard no avançar do filme evidenciam como a sua posição é abalada pelos eventos da viagem à Lund.

Os vínculos pessoais de Isak, a nosso ver, seja com a sua empregada Agda (Jullan Kindahl), com a sua nora Marianne, com o seu filho Evald e mesmo com sua mãe explicitam uma frustrada tentativa de se colocar acima da vida, numa perspectiva de superioridade intelectual marcada por um afastamento abissal dos outros – atitude facilitada por sua distinção social de homem dedicado à ciência. Isso, no seu âmago, revela a tentação de se isolar, protegendo-se dos riscos de aceitar a sua fragilidade e a sua dependência diante daqueles que compartilham o seu mundo.

Isak age como se fosse um deus solitário enclausurado no seu paraíso particular. Um paraíso que, conforme vemos, mais se assemelha a um inferno pessoal marcado pelo abandono. A tarifa necessária da sua quimera de infinitude e o fruto da sua ignorância ontológica. Sobre isso é marcante que o primeiro juízo expresso por ele sobre a honraria que lhe será atribuído seja: “Título honorário, que estupidez. Devia receber o título de idiota honorário” (BERGMAN, 1957). Temos já aqui uma explicitação da péssima visão que ele mesmo tem de si, da sua insatisfação tácita com o isolamento em que se encontra, da inautenticidade do lidar atual com o seu existir que ignora outras possibilidades mais satisfatórias de estar no mundo. Isak sofre e mascara a sua dor com todo o garbo de uma erudição culturalmente valorizada.

⁴⁷ Alain Boutot é esclarecedor ao afirmar que: “O ser-aí [*Dasein*] não encontra no mundo que o envolve apenas utensílios de que dispõe, mas também outros ser-aí. O mundo do ser-aí é sempre um mundo comum, é um mundo no seio do qual os outros estão sempre já anunciados. Mesmo só, mesmo quando não há nenhum ser-aí nas suas proximidades imediatas, o ser-aí está sempre com-outro. Para dizer a verdade, a solidão só tem sentido para um ser que está fundamentalmente em relação com os outros. Os outros só podem faltar em e para um ser-com (*Mitsein*)” (BOUTOT, 1991, p. 34).

A partir do que já foi dito, podemos considerar que Isak é um homem que foge de seu ser-mortal, o que o conduz a uma negação da existência nos seus próprios termos. Se a morte é a possibilidade mais certa e irremediável de tudo que nasce, o seu não reconhecimento em primeira pessoa pode levar a uma profunda ignorância do sentido da própria vida concreta constituída na relação dos âmbitos do para consigo mesmo, do para com os outros e para com os entes encontrados no interior do mundo (HEIDEGGER, 2014d). É isso que tanto Bergman em “Morangos Silvestres” quanto Heidegger em “Ser e Tempo” nos mostram. No caso específico de nossa personagem, tal incompreensão ontológica se manifesta, predominantemente, em um profundo distanciamento dos outros, em um assombroso enclausuramento em si, em suma, numa fantasia de total independência dos demais. Uma fábula da qual ele mesmo não consegue se convencer.



O filme nos mostrará que somente um entendimento adequado de que a morte é inescapável, o que traz consigo uma lucidez sobre a transitoriedade de tudo aquilo que se vive, é passível de abrir margem para tomadas de decisões concretas, mais esclarecidas e de valorações mais conscienciosas acerca do sentido projetante da existência. Buscaremos mostrar, nesse primeiro momento, como Isak se coloca numa posição “fora da vida”, isso é, como ele compreende a si mesmo como alguém que não se constitui perante os outros prescindindo das relações. Pensemos com nosso protagonista: se perguntarmos como o humano se dá, a resposta, necessariamente, terá que incluir os outros, o diálogo com os seus, mesmo

que haja a decisão do afastamento de todos. Isak perceberá essa verdade na sua viagem e nós também. Vamos ao pensador do ser para entender alguns pontos fulcrais da nossa análise.

Heidegger evidenciou a impossibilidade de nos debruçarmos propriamente sobre as questões filosóficas fundamentais a partir de horizontes não temporais que ignoram o ponto de partida da finitude da nossa ontologia. Em suma, uma das suas constatações basilares pode ser expressa da seguinte forma: como entes finitos precisamos colocar, como ponto de partida, a nossa própria finitude em questão, para, assim, podermos nos apropriar das nossas possibilidades efetivas, dentre as quais se encontra a de filosofar – essa tarefa estritamente humana. Por outro lado, se ignorarmos esse fato, vivendo, como comumente o fazemos, a partir de uma fuga da nossa condição mortal, nos confundindo com os entes subsistentes, entes fechados em si e incapazes de experienciar a morte como morte, estaremos desapropriados de nós mesmos. As suas reflexões, nessa acepção, podem nos ajudar a entender Isak e a nós mesmos.

Como para o pensador da Floresta Negra, a ontologia do *Dasein* reside fundamentalmente em seu vir-a-ser, isso é, do seu projetar-se em possibilidades, a partir da ressignificação do passado, de forma que o ser surge para ele como um horizonte de possibilidades, a morte reside como a sua possibilidade última e irremediável. Assumi-la é compreender-se enquanto aquilo que se é no seu constitutivo estar a ser:

O pleno conceito ontológico-existenciário [*existenzial-ontologische*] da morte pode ser delimitado nas seguintes determinações: a morte como final do *Dasein* é a mais-própria, não-relativa e certa e, como tal, indeterminada, insuperável possibilidade do *Dasein* (HEIDEGGER, 2014d, p. 711).

Não obstante, segundo a sua tese, o *Dasein* tende a viver a partir de uma espécie de ilusão imortal na qual, por uma série de recursos, ele busca ocultar para si mesmo a sua finitude. A noção de a-gente (*das Man*) como absorção no cotidiano de modo que o *Dasein* não se reconheça em primeira pessoa, mas compreenda a si mesmo a partir do que os outros são, está na base dessa fuga. Essa é atitude que presenciamos em Isak Borg, de forma que as considerações heideggerianas sobre a temática se tornam caras para nos ajudar a entender o que, ontologicamente, ali ocorre. É importante salientar que a-gente é, ao mesmo tempo, todos (o que se diz, o que se pensa, o que se veste, o que se aprecia) e ninguém em específico. É também fundamental atentar-se para a ideia de que embora possamos nos afastar do convívio próximo com os outros, nós os trazemos na nossa própria compreensão de nós mesmos, dos outros e da totalidade dos entes, pois nos constituímos sempre em um mundo compartilhado

aprendendo, assim, a existir. As lembranças e os sonhos de Isak (com seu primeiro amor, com o convívio familiar dos tempos de juventude, com a infidelidade de sua esposa, com seu irmão Sigfrid) tornam isso patente, a partir de uma força imagética capaz de movimentar nossos afetos e intelecções.

Para Heidegger, da absorção das determinações do mundo público, assim como da possibilidade de deslocar-se para além desse estágio inicial derivam dois modos de existir fundamentais: a da propriedade (*Eigentlichkeit*) e a da improriedade (*Uneigentlichkeit*)⁴⁸. Em termos gerais, pode-se: assumir-se no seu próprio ser mortal, existindo em primeira pessoa ou negar a sua constituição vivendo como a-gente. É importante salientar que, no concernente à improriedade, dois caracteres fundamentais são a mediania (*Durchschnittlichkeit*), viver a vida como os outros a vivem, e o nivelamento (*Einebnung*), a acomodação do âmbito de suas possibilidades à mera efetivação do a-gente. Heidegger é esclarecedor ao dizer:

Para a-gente [*das Man*] o que está essencialmente em jogo em seu ser é a mediania [*Durchschnittlichkeit*]. Por isso, a-gente se mantém factualmente na mediania do que vai indo, do que é considerado válido ou não, daquilo que a-gente concede ou nega êxito. Essa mediania na prefiguração do que se pode ou é permitido ousar vigia toda exceção que possa sobrevir. Toda precedência é silenciosamente nivelada. Tudo o que seja original é desbastado em algo de há muito conhecido. Tudo o que foi conquistado na luta passa a ser manuseado. Todo segredo perde a sua força. A preocupação da mediania desvenda, uma nova tendência essencial do *Dasein* por nós denominada o nivelamento [*Einebnung*] de todas as possibilidades-de-ser” (HEIDEGGER, 2014d, p. 365).

O pensador da floresta negra também nos fala do distanciamento (*Abständigkeit*) e da sujeição aos outros como caracteres do a-gente. Por distanciamento se compreende a busca por diferenciar-se dos outros, mas sempre a partir dos critérios estabelecidos, de antemão, pelos outros. Por sujeição aos outros se entende, por sua vez, uma característica que resulta do próprio distanciamento como um distanciar-se que se sujeita ao a-gente. Na sujeição aos outros: “Ele não é si-mesmo, os outros lhe retiram o ser. Os outros dispõem a seu bel-prazer sobre as cotidianas possibilidades de ser do *Dasein*” (HEIDEGGER, 2014d, p. 363).

É preciso ainda distinguir que o decair (*Verfallen*) do *Dasein* no a-gente é tomado como ponto de partida que possibilita uma passagem para a propriedade. Desse modo, é na absorção no público que regula o todo da interpretação que nos encontramos num primeiro momento. A absorção nos possibilita um alívio de ser (*Seinsentlastung*) na acepção de uma ocultação de

⁴⁸ “A autenticidade [*Eigentlichkeit*] é tomada por Heidegger em sentido etimológico literal, em conexão com o adjetivo ‘próprio’ (*eigen*). Autêntico é o estar-aí que se apropria de si, isto é, que se projeta na base da sua possibilidade mais sua” (VATTIMO, 1996, p. 45).

nosso ser para a morte (*Sein zum Tode*) como tal, isso é, do nosso não ser mais um dia. Isak ainda não alcançou uma passagem para a propriedade, o que sugere não só uma carência do outro como fonte da sua dor, mas fundamentalmente uma carência de si. A emergência da consciência da morte virá como um apelo para que ele se torne si mesmo nos termos circunscritos pela sua ontologia finita.

Ainda é necessário distinguir que no decair vigoram o falatório (*das Gerede*), a curiosidade (*die Neugier*) e a ambiguidade (*die Zweideutigkeit*), caracteres que ocultam, ao seu modo, a finitude. Em termos gerais, no falatório falamos como a-gente fala sem entender, propriamente, a significação do que é dito. Difundimos e repetimos aquilo que se fala na vida pública. Na curiosidade nos encontramos cotidianamente diante de uma incapacidade de permanecer no imediato. Dispersamo-nos de um a outro afazer, de um a outro assunto, distraíndo-nos numa atitude de constante desassossego⁴⁹. Na ambiguidade, por sua vez, temos a impressão de que entendemos o que não entendemos e de que não entendemos o que entendemos. Dito de outro modo, encontramos-nos numa relação profundamente ambígua com o nosso mundo. Aliás, baseamos o nosso entendimento no que todos e ninguém específico diz, no a-gente. Nas palavras de Heidegger, na ambiguidade “Tudo se afigura autenticamente entendido, apreendido e expresso e, no fundo, não o é, ou então, não parece e, no fundo, é” (HEIDEGGER, 2014d, p. 487). O falatório, a curiosidade e a ambiguidade fundamentam um ao outro na publicidade do *Dasein*.

No que se refere diretamente à compreensão da nossa finitude, isso é, do nosso ser para a morte, é a partir do falatório que a morte é cotidianamente interpretada. O seu sentido, portanto, é dado por uma ambiguidade, por uma indistinção no que se refere ao seu sentido ontológico mais profundo. A morte deixa de ser a possibilidade última e irremediável que encerra todas as demais possibilidades – uma possibilidade que é sempre minha, a possibilidade de meu não ser mais –, para se tornar um fato indistinto que acomete a todos. Diante de tal fato, eu posso colocar-me de maneira curiosa: como o outro morreu? Quais foram as razões para a fatídica doença? Um acidente tão terrível não poderia ter sido evitado? Essas são algumas perguntas pelas quais a curiosidade sobre a morte do outro pode ser exercida numa ocultação da própria condição de ente finito⁵⁰. Desse modo, o *Dasein* cotidiano é tentado a encobrir a sua

⁴⁹ “Os dois momentos constitutivos da curiosidade, a [1] incapacidade de permanecer no mundo-ambiente da ocupação e a [2] dispersão em novas possibilidades, fundamentam o terceiro caráter essencial desse fenômeno, que denominamos o [3] ser-irrequieto. A curiosidade acha-se em toda parte e em parte alguma. Esse *modus* de ser-no-mundo desvenda um novo modo-de-ser do *Dasein* cotidiano, em que ele constantemente se desenraiza” (HEIDEGGER, 2014d, p. 485).

⁵⁰ “Desconhecidos ‘morrem’ diariamente e a toda hora. A ‘morte’ vem-de-encontro como conhecido acontecimento que ocorre no-interior-do-mundo. Como tal, ela permanece na não-surpresa característica do que-

finitude vivendo como se o seu ser não estivesse em jogo. Nessa tentação (*Versuchung*), ele se tranquiliza sobre a sua morte, alienando-se de si.

Enquanto no caso geral há uma confusão cotidiana entre o eu e os outros no a-gente, Isak parece não estar inserido numa relação estreita com outras pessoas. Ele já está isolado na sua velhice sem amigos e vínculos fortes com os familiares. Ele está retirado de seu mundo público, isolado em si mesmo. Porém, a despeito de tudo isso, enfatizamos novamente o fato de que Eberhard, assim como todo e qualquer *Dasein*, se constituiu em um mundo que é o seu mundo histórico, aprendeu com o seu núcleo familiar, com os seus professores, com aqueles que outrora foram seus amigos, em suma, constitui-se em relação ao outro de maneira que fugir dessas relações é ainda definir-se a partir dessa fuga. Dessa maneira, apesar de retirado dessas relações, Isak ainda se define por elas, trazendo-as consigo. É como um eremita que ao fugir dos outros os leva consigo para montanha na forma da razão do próprio fugir – o que retorna incessantemente como lembrança.

O nosso protagonista ainda não aprendeu a ser si mesmo, a assumir-se como ente mortal em primeira pessoa. Por isso, a sua linguagem é a linguagem de todos e de ninguém e o seu entendimento da morte é, inicialmente, a de um fato que acomete qualquer um (um fato em terceira pessoa). Dessa maneira, a sua concepção da morte é regida pelo falatório (a morte como todos dizem), pela curiosidade (algo sobre o qual eu posso, fundamentalmente, me ocupar de suas causas) e pela ambiguidade (uma descaracterização do seu sentido ontológico genuíno dada pela sentença: a minha possibilidade indeclinável). Isak, assim, compreende a sua condição finita a partir da consideração da morte dos outros, isto é, da mediania que o conduz à desapropriação da sua possibilidade como ser morrente, queremos dizer, a um entendimento da morte marcado pelo nivelamento de ser. Dessa maneira, ele é tentado a tranquilizar-se sobre o seu ser morrente vivendo como se não fosse, efetivamente, mortal.

Somente com o percurso iniciado no primeiro sonho e decorrido em toda a sua empreitada à Lund, a morte começará a ser delineada como possibilidade que encerra todas as possibilidades. A morte é sempre a minha e de mais ninguém. Tal fato, por si só, é passível de iluminar a totalidade do âmbito do possível, norteando as significações da existência. Uma vez feita as considerações precedentes, podemos retornar ao nosso personagem.

Isak Borg é por si mesmo um nome que encerra uma interessante dicotomia. Por um lado, Isak é originariamente uma transliteração do termo hebraico *Yiṣḥāq*, que significa aquele

vem-de-encontro cotidiano. [...] O ‘morrer’ é nivelado numa ocorrência que afeta sem dúvida o *Dasein*, mas não pertence propriamente a ninguém. Se a ambiguidade é cada vez própria do falatório, então o é também nesse discurso sobre a morte” (HEIDEGGER, 2014d, p. 697).

que vai rir. Por outro lado, *Is* designa gelo em sueco e *Borg* tem, por sua vez, a significação de fortaleza. Temos assim, Isak Borg como uma fortaleza de gelo que, possui em si, a partir de sua modalidade ontológica de vir-a-ser, a possibilidade de se tornar aquele que vai sorrir⁵¹. Queremos dizer, um ente fechado para os outros que pode transmutar-se numa abertura para eles, num reconhecimento dos seus limites de ser e, assim, reconhecer a si mesmo e aos outros a partir de um comum-pertencimento. Ora, sem todos aqueles que fizeram parte de sua história pessoal ele não poderia ser, para o bem e para o mal, aquilo hoje é. Eis uma verdade que Isak terá que compreender para tornar-se si mesmo, queremos dizer, no percurso da aceitação de si em primeira pessoa, advindo do entendimento próprio da morte. É assim que o seu próprio nome carregado de significação desvela o *Dasein* como um ente de possibilidades, revelando, ao mesmo tempo, a trajetória do nosso personagem como sendo uma passagem da fortaleza de gelo ao sorriso da reaproximação dos outros e da apropriação existencial da sua mortalidade.



⁵¹ Em “Imagens”, Bergman no diz: “Isak Borg = Is (gelo) e Borg (fortaleza). Foi simples e prático. Eu criara um personagem que se assemelhava a meu pai, mas que no fundo era eu, inteiramente” (BERGMAN, 1996, p. 20). Em outra passagem, lemos: “O que me dava tanto pavor, o enigmático, o Além, não existe. Tudo é deste mundo. Tudo existe dentro de nós, tudo se passa dentro de nós, nos infiltramos uns nos outros e nos libertamos uns dos outros” (BERGMAN, 1996, p. 239). Se tomarmos, nessa acepção, Isak Borg como *alter ego* cinematográfico de Bergman e relacionarmos as duas passagens precedentes, podemos concluir que, a partir do nosso protagonista, o cineasta sueco colocou em curso uma reflexão de cunho filosófico acerca do sentido (ou dos possíveis sentidos) da existência, da temporalidade, da alteridade, por uma perspectiva que situa o humano no seu mundo e na sua característica finitude. É assim que Isak vai pouco a pouco se encontrando com o seu ser-finito de modo, a revelar para si mesmo o seu ser-para-a-morte e, a partir daí, ressignificar a sua maneira de existir, tanto na relação consigo mesmo, quanto para com os outros.

Já logo nos primeiros momentos do filme constatamos a recusa de Isak em aproximar-se efetivamente dos outros, em reconhecer a importância dos demais na sua própria constituição, pelo seu relacionamento com Agda, a sua empregada. A situação se desdobra da seguinte maneira: após ter planejado viajar à Lund de avião para receber sua honraria, desencadeado pela potência do primeiro pesadelo (que abordaremos no segundo momento do nosso capítulo), Isak decide fazer o percurso de carro – o que o possibilitará visitar no caminho à casa onde viveu a sua infância e juventude. Devido à mudança repentina, ele se levanta ainda de madrugada pedindo a Agda que faça suas malas e prepare o seu café. O diálogo entre os dois, que beira o cômico, ocorre do seguinte modo:

Isak: Srt^a. Agda, prepara meu café, vou viajar de carro.
 Agda: Claro, volte a dormir. Servirei o café às 9h e partiremos às 10h como combinamos.
 Isak: Tudo bem. Viajarei sem comer.
 Agda: E quem arrumará sua mala?
 Isak: Eu mesmo.
 Agda: E o que eu faço?
 Isak: Pode ir de carro comigo ou de avião, como desejar.
 Agda: Esperei o ano todo para vê-lo receber o seu título. Depois de ter organizado tudo, decide ir de carro.
 Isak: A cerimônia será às 17h. Terei 14 horas para chegar.
 Agda: Vai estragar tudo! E seu filho estará esperando no aeroporto.
 Isak: Você terá que inventar alguma desculpa.
 Agda: Se for de carro, não irei à cerimônia.
 Isak: Ouça Srt^a. Agda...
 Agda: Tudo bem, pode ir! Pode estragar tudo.
 Isak: Não somos casados.
 Agda: E agradeço a Deus todas as noites por isso. Segui meus princípios por 74 anos e não vou mudar hoje.
 Isak: É a sua última palavra?
 Agda: Sim, é minha última palavra. Mas não vou me esquecer como os velhos são egoístas, que só pensam em si mesmos e que esquecem dos que os serviram lealmente por 40 anos.
 Isak: Não sei como a aguntei mandando em mim tantos anos.
 Agda: É só dizer e eu parto amanhã mesmo.
 Isak: De qualquer modo, vou de carro. Faça o que quiser (BERGMAN, 1957).

São claros os traços de uma briga conjugal em todo o diálogo anterior, havendo, inclusive, uma ameaça de partida por parte de Agda. A despeito de tudo isso, a relação dos dois se mantém, formalmente, restrita ao âmbito patrão-empregada. Os dois compartilham o mesmo lar, se conhecem pelo longo passar dos anos, envelheceram juntos, tratam-se de modo patentemente conjugal, mas se recusam a enxergar esse fato permanecendo afetivamente afastados. Agda diz: “Não vou me esquecer como os velhos são egoístas, que só pensam em si

mesmos e que esquecem dos que os serviram lealmente por 40 anos” (BERGMAN, 1957) e Isak responde rispidamente: “Não sei como a aguntei mandando em mim tantos anos” (BERGMAN, 1957). Ao fim da contenda, o nosso protagonista diz para si mesmo em tom de um tradicional marido: “Vou acalmar a velha com um presente. Odeio gente rabugenta” (BERGMAN, 1957).



Fica evidente que a despeito da natureza da relação entre ambos, fruto do compartilhamento dos anos, Isak não reconhece a troca de afetos ali em jogo, mas opta por se manter fechado no seu pequeno mundo particular. Ao mesmo tempo, Agda por conhecê-lo bem em seu egoísmo e isolamento quase solipsista nem sequer cogita tal possibilidade. Como defende Kalin (2003), há uma recusa inicial por parte de Isak em aceitá-la como sua esposa, em reconhecer os contornos matrimoniais já existentes entre ambos. Essa recusa do outro se manifesta, também, como aponta o autor, na sua esquiva de reconhecer o seu próprio descendente Evald e a sua nora Marianne na condição de filhos. Reconhecimento que exige comprometimento afetivo, atenção e cuidado com o outro – dimensões que vão para além do meramente biológico, pois se inserem no âmbito do sentido dado ao ser com os outros.

Uma segunda cena esclarecedora sobre a álgida masmorra que Isak se tornou em sua inconsideração da morte (e do mal lido com seu ser-com) é a conversa inicial com Marianne na viagem à Lund. A primeira palavra de Isak para com sua nora é um ríspido e categórico “não fume”, seguido de falas pejorativas acerca dos vícios que, a seu ver, podem ser cultivadas por uma mulher (fofocar e chorar, por exemplo). Isak diz: “Os charutos são estimulantes. É um

vício para homens” (BERGMAN, 1957) e Marianne retruca. “E quais os vícios para uma mulher” (BERGMAN, 1957). A essa pergunta Isak, por fim, responde: “Chorar, engravidar e ficar fofocando” (BERGMAN, 1957). Percebemos já com uma translúcida clareza a incapacidade do nosso personagem em reconhecer os outros como entes singulares, em abrir-se para a alteridade. Ele somente enxerga a si mesmo e às suas predileções.

A conversa prossegue tomando o rumo de um empréstimo que Isak fez ao seu filho. Ele insiste em cobrá-lo, mesmo sendo rico e sabendo das dificuldades financeiras de Evald. Isso, o protagonista faz por orgulho, por princípios, por uma imposição de respeito e autoridade e não por necessidade. Isak não considera os seus problemas, não compreende a situação para além de seu encastelamento e do seu ar de superioridade intelectual. Recusa sua fragilidade desviando os olhos da vulnerabilidade dos outros, como se pode observar a seguir: “O combinado é o combinado. Sei que Evald me respeita” (BERGMAN, 1957) e Marianne responde: “Talvez, mas também o odeia” (BERGMAN, 1957). Isak, então, silencia-se e demonstra certa surpresa, sendo arrancado da sua perspectiva mesquinha sobre o ocorrido. Por fim, ele parece reconhecer a verdade do dito. É interessante notar que em toda a cena eles quase nunca se olham diretamente. Essa é uma marca do abismo existente entre os personagens, da atual incapacidade de ambos em enxergar um ao outro, vide a reação da sua nora ao comportamento de Isak. As próximas palavras de Marianne sobre Isak são esclarecedoras:

É um velho egoísta. Não tem consideração e só ouve a si mesmo. Mas esconde bem isso atrás de sua civilidade e seu charme. Mas é egoísta apesar de ser chamado de grande amigo da humanidade. Quem convive com o senhor sabe como é. Não nos engana. Lembra-se do que disse quando me mudei? Achei que nos ajudaria e pedi para ficar em sua casa. Lembra-se do que me disse? (BERGMAN, 1957).

O diálogo continua:

Isak: Sim, disse que era bem-vinda.

Marianne: Deve ter se esquecido, mas disse ‘Não tente me envolver nos seus problemas conjugais. Cada um resolve os seus problemas’.

Isak: Eu disse isso?

Marianne: Não só isso.

Isak: É mesmo?

Marianne: Foram suas palavras “Não respeito o sofrimento da mente, por isso não se lamente. Se precisar de ajuda posso lhe arranjar um psicanalista ou um padre, está em voga”.

Isak: Eu disse isso?

Marianne: Tem opiniões categóricas. Detestaria depender do senhor (BERGMAN, 1957).

A claustrofóbica cena termina com Marianne dizendo sentir pena de Isak. A posição de superioridade intelectual, a compostura garbosa perante os outros, em suma, toda uma maneira de se colocar no mundo na posição de um deus e não de homem também dependente dos outros, mostra-se aqui como uma fuga da finitude que o conduz a uma grande infelicidade e desconhecimento de si. Isak se prostra, demonstra desconforto e reconhece as verdades ali proferidas. Ele cantarola para buscar ofuscar o silêncio e a tonalidade afetiva de desconforto que o tomou.



Ainda em outra cena, no percurso para Lund, Isak visita a sua mãe levando consigo Marianne. Encontramos uma senhora de 96 anos extremamente fria e solitária já sem vínculos afetivos com os outros – uma versão masculina e mais velha de Isak. Segundo as suas palavras ríspidas e atribuladas, os netos apenas a procuram quando precisam de dinheiro e os herdeiros lamentam pelo seu maior defeito, que é não morrer. Ela parece representar o estado de morte em vida, evidenciando as múltiplas formas possíveis de existir até o paroxismo de um isolamento abissal. Não há afeto entre ambos, nem sequer resquícios de uma intimidade entre filho e mãe. A distância entre eles é profunda e desconfortável.

Com a emblemática mãe de Isak, constatamos que as relações familiares frias são antigas e de longo alcance, chegando até ao seu filho Evald, que em uma das cenas (a conversa com Marianne, descrita por ela a Isak) expressa em alto e bom som que a vida se resume em sofrer. Ali começamos a entender a origem das inclinações para o isolamento no ser-com-familiar do nosso protagonista. Ele aprendeu a ser assim, o que, por assim ser, poderia ter

ocorrido de outras formas. Perguntamos, então: haverá ainda tempo para uma reconsideração ou tal desafio ficará para a sua prole?



Marianne comenta, posteriormente, as suas terríveis impressões do encontro com a mãe de Isak, aludindo também à sua gravidez:

Quando o vi com sua mãe senti muito medo. Eu pensei. Esta é a sua mãe, uma velha fria como o gelo, de certa forma mais assustadora do que a própria morte. Este é o seu filho e entre eles há uma grande distância. Ele se sente um morto-vivo. E Evald se sente no limiar do frio e da morte. Então pensei no filho que carrego. Pensei, não existe nada além do frio, da morte e da solidão. Deve haver algum motivo (BERGMAN, 1957).

A partir da análise descritiva das cenas precedentes, compreendemos que em Isak a tendência de fuga da morte se efetiva numa postura marcada pelo isolamento, pela proferição tácita de sua não dependência diante daquelas com os quais sua própria identidade se constituiu. Isak Borg vive uma cegueira ontológica, uma inconsciência sobre si, recusando a todo custo enxergar as verdades sobre a transitoriedade de todas as coisas. A defesa da supracitada hipótese, isso é, de que a fantasia de infinitude está na base da sua postura fria consigo mesmo e com os outros se funda na constatação de que a aurora da delineação de um entendimento próprio da morte conduz Isak a um processo de estreitamento da sua relação com os seus próximos – tema que abordaremos na segunda parte do capítulo. É somente na compreensão de si como ente mortal que no fim da sua jornada ele perceberá a sua interdependência com os

demais, abrindo-se para as afirmações mais satisfatórias do seu constitutivo ser-com os outros. Por conseguinte, consideramos que a sua relação com a morte é regida, inicialmente, pelo agente e, assim, marcada pela impropriedade.

Podemos, em consonância com o já exposto, dar forma às nossas afirmações sobre a impropriedade de Isak no referente à sua mortalidade (manifesto em seu lidar consigo e com os outros) do seguinte modo: 1) a morte é por ele entendida tal como difundida e repetida na vida pública, a saber, como fato humano (falatório); 2) há em Isak uma incapacidade de se reter diante da possibilidade em primeira pessoa da sua morte havendo, dessa maneira, uma dispersão do seu ser morrente; o que abre margem, por exemplo, ao fenômeno da curiosidade sobre as causas da morte do outro (curiosidade) e 3) há para ele uma confusão entre o que se entende e o que não se entende, uma indistinção acerca de seu ser para a morte, de modo que seu entendimento da morte é confuso e inconcluso (ambiguidade). Daí o seu espanto com os sonhos que o levam a tematizar a possibilidade cada vez mais próxima de seu não mais ser. Por conseguinte, o nosso protagonista, inicialmente, entende a sua condição mortal a partir do prisma da morte dos outros (mediania), desapropriando-se da sua possibilidade como ser morrente (nivelamento). Ele cai, assim, na tentação de tranquilizar-se sobre o seu próprio ser.

Tomando como ponto de partida tais considerações, podemos, enfim, perguntar: como é possível uma passagem da compreensão imprópria da morte para uma compreensão própria? Como o ente que nós mesmos somos pode acordar do seu sono tranquilizante e alienante para uma constatação da sua finitude? Como superar a compreensão sobre a morte regida pelo falatório, pela curiosidade e pela ambiguidade? A resposta, conforme presente tanto na história de Isak quanto nos escritos de Heidegger, começa a se delinear com a irrupção da angústia. Angústia que enquanto nadificação do sentido habitual das coisas, da sua redução ao nada, tem a potência de lançar os existentes para a possibilidade de apreensão do seu modo de ser mais próprio. Isso é o que começa a ocorrer com o nosso personagem a partir do seu primeiro sonho e se desdobra em todo o percurso fílmico. Vamos analisar, a seguir, essas questões.

3.2 A angústia, o nada, a morte e o sabor dos morangos silvestres: a travessia de si para si mesmo de Isak Borg

Logo após as cenas iniciais, nas quais Isak no seu escritório se apresenta para nós espectadores, temos a cena do primeiro sonho. Nela vemos nosso personagem andando por ruas desertas de onde despontam casas em ruínas. Ele se encontra perdido e o ambiente que o circunda é caracterizado por uma atmosfera de estranheza e desolamento. Eis que no caminho

surge de repente um relógio sem ponteiros. Ouvimos as batidas aceleradas de seu coração que como um tambor se dissemina pelo espaço. Presenciamos Isak assombrado. Na busca por um refúgio da aparente loucura, da patente falta de habitualidade, ele retira do seu bolso um velho relógio que, inesperadamente, também está sem ponteiros. As suas expectativas de salvação são frustradas. Até mesmo seu objeto pessoal se tornou irreconhecível.



Haverá, ainda, tempo para redimir-se? Haverá, ainda, possibilidades para Isak que vive o ocaso da sua própria existência devastada pela ausência da intimidade com os outros? Diante da aterradora situação marcada pela insolúvel suspensão da familiaridade com o seu mundo,

nosso velho Eberhard apenas retira o seu chapéu, toca a sua fronte e olha embasbacado para cima. Ele procurará o Deus das crenças da sua cultura? O habitador do um mundo de além mundo? Buscará um auxílio angelical para a escuridão que o cerca? Não sabemos ao certo, pois apenas o vemos boquiaberto, tomado por uma vertigem inescapável. A sua solidão parece tomar proporções monstruosas perante nós e igualmente somos abertos imagetivamente a um estado de não-familiaridade com o mundo.

Ainda no seu percurso devaneante Isak encontra um anônimo virado de costas. Enfim, uma alma viva poderá auxiliá-lo de volta à lucidez, ajudá-lo a reconstruir a unidade do seu eu e do seu mundo. Há uma esperança iluminante na penumbra do seu pesadelo. Borg caminha em sua direção. Porém, ao sentir sua presença o estranho se vira, apresentando um rosto desfigurado e tomba como se estivesse morto. Tal ente aparece inicialmente inflado como um balão, algo vazio que posteriormente murcha ao confrontar o outro. Após a queda, o corpo perde a sua própria corporeidade, esvaindo-se na forma de um líquido sanguinolento.



Tal ente desconhecido parecia um homem, um filho de alguém, irmão de outros, talvez marido e pai, mas era apenas um espectro humano, um quase-homem. O que faltaria para que sua hominidade fosse garantida e para que ele fosse efetivamente um humano como os outros? Mediante a sua descorporificação sobraram apenas vestes lançadas no chão, indumentárias sem ao menos um cadáver para ser velado. Será ele um homem que de tão esquecido pelos outros tornou-se alguém que, aparentemente, nunca existiu? Ora, de uma perspectiva agnóstica (circunscrita pelos limites de nossa cognoscibilidade), sem a lembrança conservada por uma

comunidade ou por pelo menos algum indivíduo, após a morte e o sepultamento do corpo, cai-se na inexistência e no esquecimento. Só a lembrança do outro mantém os vestígios de uma vida quando ela se vai⁵². Isak também vivia como um homem, mas algo de próprio também lhe faltava tomando a forma de fantasmas oníricos na existência erma da sua velhice reclusa.



Por fim, vemos, ainda, no sonho uma carruagem sem cocheiro que vaga errantemente na direção de Isak. Onde estará o seu condutor? O que a ausência de uma direção humana indica na cena? A princípio sabemos apenas o que ela traz consigo: um suntuoso caixão com uma cruz no seu cume. Talvez a ausência humana ali seja o indicativo de que a morte foge totalmente da alçada e da deliberação dos mortais, de que ela ultrapassa os limites do calculável e do previsível. Em suma, nela reside tanto a possibilidade mais certa quanto o mais elevado mistério concernente aos limites insondáveis entre o ser e não mais ser.

Isak se vê, após os relógios sem ponteiros (a constatação da proximidade da morte, da decadência de sua temporalidade), após o quase-homem que se esvai (imagem para o ente humano descaracterizado de suas possibilidades mais próprias) e com a chegada do móvel

⁵² Heidegger defende, conforme já distinguido no primeiro capítulo, um argumento análogo em “A Origem da Obra de Arte” (*Der Ursprung des Kunstwerks*, 1935-36), ao considerar que para a existência da arte é necessário não só o artista, a obra de arte concreta, mas também uma comunidade que zele por ela. Nesses termos, sem uma comunidade zeladora, a obra reside esquecida, ou seja, na posição de algo que parece que não existiu (pois ninguém se lembra dela), como algo que ainda está para efetivamente existir (esperando uma comunidade zeladora que a guarde). Michel Haar sintetiza tal posicionamento no seu livro “A obra de Arte: ensaio sobre a ontologia das obras”, ao dizer: “[...] toda obra, para existir e para brilhar precisa de uma comunidade humana que a receba e preserve. Sem essa preservação fiel, e deliberada, [...], a obra recai no esquecimento” (HAAR, 2007, p. 92).

fúnebre ainda mais estupefato com o que ali acontece. Eis que em um arremate tétrico a carruagem agarra em um poste e na tentativa de desvencilhar-se, mediante a força dos cavalos, deixa cair o ataúde que ao se abrir revela o próprio Isak Borg no seu interior. Ao aproximar-se, o Isak vivo é agarrado pelo morto, que o olha fixamente, puxando-o pelo braço para dentro. Trata-se da sua própria morte, do tempo que lhe apela, de uma decisão de si para consigo mesmo que lhe chama. Morte, tempo, decisão de tornar-se quem se é assumindo-se como mortal são alguns temas aos quais “Morangos Silvestres” nos conduz. Isak acorda tomado de angústia e é então que decide fazer a viagem até Lund de carro e não mais de avião. Isso o possibilitará visitar a casa em que viveu a sua juventude.



Podemos considerar que na supracitada cena o nosso personagem acorda no duplo sentido de despertar para a vida (despertar do sonho) e para a morte (deparar-se com a irremediável fronteira de ser). Para além da volição, Isak Borg é possuído repentinamente pela disposição afetiva que aqui distinguimos como sendo a angústia, percebendo-se isolado no seu próprio silêncio, de modo que o dizer de outrem nada poderia atenuar ou significar efetivamente. O desenrolar-se dos eventos exibidos pelo filme intensifica ainda mais a potência do sonho. Como espectadores, participamos desses eventos, dando vida a eles a partir da nossa abertura existenciária. Envolve-mo-nos, absorvemo-nos e nos iluminamos para a morte como nossa possibilidade última. Assim, somos afinados pela angústia, podendo reconhecê-la como nossa própria possibilidade.

Conforme já afirmado, mas ainda não propriamente desenvolvido, há uma visível centralidade da angústia em “Morangos Silvestres”, de modo que ela serve como condição de possibilidade para as mudanças na perspectiva de Isak sobre a sua própria existência. Heidegger foi um pensador que muito bem destacou o papel dos afetos na constituição do nosso entendimento acerca das coisas, sobretudo, da nossa própria finitude. A ele recorreremos agora para compreender melhor o tema e seus fenômenos correlatos, a fim de, após o percurso, nos debruçarmos novamente sobre o filme propriamente dito. Podemos, assim, perguntar: o que, ontologicamente falando, é entendido por angústia? De que modo tal afeto pode abrir as vias para uma compreensão adequada da morte por parte do *Dasein*? Por que a sua centralidade ante as outras formas de se encontrar no mundo?

Como já discriminado no capítulo anterior, para o pensador do ser os afetos não são compreendidos na acepção subjetiva e psicológica – algo dado na interioridade de um sujeito – , mas como uma estrutura basilar da constituição do próprio mundo, a partir da sua intrínseca codeterminação com o *Dasein*. Ora, o mundo só se dá em referência ao ente que nós mesmos somos de maneira que se constitui, para nós, numa relação. É nessa acepção que o encontrar-se (*Befindlichkeit*) do *Dasein*, o seu situar-se aberto por uma tonalidade afetiva (*Stimmung*), assim como o seu entender (*Verstehen*) e o seu discurso (*Rede*), são os modos de abertura (*Erschlossenheit*) dessa constituição mediante o qual os entes se iluminam em seu ser⁵³. O interessante é que, em franca oposição à metafísica, Heidegger busca a chave de compreensão para um entendimento unitário do que é o *Dasein* a partir do afeto da angústia. Ao invés de propor um agregado de partes (entender, encontrar-se e discurso) o seu pensamento busca uma abertura originária que coloque diante dele a sua finitude e não a substancialidade, queremos dizer, a sua existência como vir-a-ser caminhante para a morte. Numa passagem de “Ser e Tempo”, lemos:

É inerente à estrutura ontológica do *Dasein* o entendimento-do-ser. Sendo, o *Dasein* é aberto para ele mesmo em seu ser. O encontrar-se e o entender constituem o modo-de-ser dessa abertura. Haveria ainda no *Dasein* um encontrar-se entendedor no qual ele ficasse aberto para ele mesmo de um modo assinalado? (HEIDEGGER, 2014d, p. 511).

A resposta à presente questão será dada do seguinte modo: “O fenômeno da angústia está posto na base como um estado-de-ânimo do encontrar-se que satisfaz a tais exigências de método” (HEIDEGGER, 2014d, p. 511). Entretanto, como a angústia pode revelar para o

⁵³ Conteúdos desenvolvidos no capítulo precedente sobre a ontologia da finitude em “Asas do Desejo” (*Der Himmel über Berlin*, 1987), de Wim Wenders.

Dasein o seu próprio ser finito? Como por uma via não apofântica, tal verdade pode surgir para ele? O que distingue a angústia das demais formas de afetos? Por que tamanha primazia?

A questão central aqui é que enquanto todas as demais tonalidades afetivas nos situam diante dos entes, atribuindo sentido e unidade ao mundo – que surge como entediante ou alegre, por exemplo – a angústia nos retira, nos leva para fora da familiaridade com esse mundo, reduzindo o habitual a um pleno estranhamento. Por exemplo, quando nos sentimos entusiasmados e contentes, a leitura de um poema ou a apreciação de uma canção ocorrem de dada maneira. Nos sentimos vivazes e estimulados, abertos a uma forma prazerosa de leitura e audição. Por outro lado, quando somos tomados por tédio ou por melancolia nos deparamos com uma certa dificuldade peculiar de demorar-se sobre, por exemplo, a transmissão de um filme ou de nos envolvermos num diálogo cordial. Podemos fazê-los, porém de modo menos envolvente e animador. A unidade do mundo para nós, é dada, dessa maneira, sempre a partir de um encontrar-se afetivo mediante o qual ele surge como feliz ou triste, surpreendente ou maçante, dentre outras tonalidades. Na angústia, excepcionalmente, dá-se o fenômeno da completa perda da familiaridade com o mundo e, assim, da nadificação do nosso modo habitual de ser. As palavras, os gestos, as ocupações, em suma, tudo se reduz a nada, perde o seu sentido. O mundo não aparece como feliz ou macambúzio, mas como mundo nadificado, como abertura de possibilidades não substancialmente determinadas. Em “O que é Metafísica?” (*Was ist Metaphysik?*, 1929), podemos ler:

[P]or mais disperso que possa parecer o cotidiano, ele retém, mesmo que vagamente, o ente numa unidade de ‘totalidade’. Mesmo então e justamente então, quando não estamos propriamente ocupados com as coisas e com nós mesmos, sobrevém-nos este “em totalidade”, por exemplo, no tédio [*Langeweile*] propriamente dito. Este tédio ainda está muito longe de nossa experiência quando nos entendia exclusivamente este livro ou aquele espetáculo, aquela ocupação ou este ócio. Ele desabrocha se “a gente está entediado”. O profundo tédio, que como névoa silenciosa desliza para cá e para lá nos abismos da existência, nivela todas as coisas, os homens e a gente mesmo com elas, numa estranha indiferença. Esse tédio manifesta o ente em sua totalidade.

Uma outra possibilidade de tal manifestação se revela na alegria pela presença – não da pura pessoa –, mas da existência de um ser querido. Semelhante disposição de humor [*Stimmung*] em que a gente se sente desta ou daquela maneira situa-nos – perpassados por esta disposição de humor – em meio ao ente em sua totalidade. O sentimento de situação da disposição de humor não revela apenas, sempre à sua maneira, o ente em sua totalidade. Mas este revelar é simultaneamente – longe de ser um simples episódio – um acontecimento fundamental de nosso ser-aí [*Dasein*] (HEIDEGGER, 1999c, p. 55-56).

Já no que concerne à angústia, o *Dasein* se sente estranho (*unheimlich*), encontra “o nada e o em parte alguma” (HEIDEGGER, 2014d, p. 527), vê-se irremediavelmente isolado dos outros. É importante salientar que a angústia de que fala Heidegger não é a angústia patológica como o mal-estar psíquico que acomete ao sujeito adoecido, mas um raro acontecimento que, estando para além da volição, eclode no *Dasein* de repente e sem motivo. Queremos dizer, não se trata de algo restrito ao âmbito do indivíduo ou de algo sobre o qual se possa ter controle, mas de uma tonalidade afetiva que ultrapassa sua singularidade, revelando um aspecto estrutural de todo e qualquer ente humano (o nada do seu ser, o seu caráter finito de vir a ser)⁵⁴. Assim, assaltando-o, a angústia o retira da sua absorção na vida cotidiana do agente (*das Man*), do seu decair (*Verfallen*) no público, possibilitando uma abertura mais originária para o seu próprio modo de ser. Todo falatório (*das Gerede*), toda curiosidade (*die Neugier*) e toda ambiguidade (*die Zweideutigkeit*) são reduzidos a pó, lançados numa absoluta falta de significação⁵⁵.

Na angústia, por exemplo, um filme assistido não é visto como entediante ou pelo prisma de uma tristeza, mas antes perde toda a sua significação, o seu sentido de ser visualizado, sentido e pensado. A conversa amigável não se consolida como uma possibilidade de prazer compartilhado, mas antes se desmorona, conduzindo-nos para um isolamento. A música amada não soa como música amada, as páginas inebriantes de tal obra literária não mais inebriam. Tudo é lançado num processo vertiginoso de nadificação. Somos atados diante de nós mesmos, retirados do mundo familiar. Embora possamos tentar ignorar o fato, quando acontece ele se situa para uma região muito além da volição. É assim que “a experiência do nada das possibilidades intramundanas põe a descoberto o autêntico ser do *Dasein*” (MACDOWELL, 1970, p. 163). Vemos isso em Isak Borg, que tenta desviar o olhar, mas não consegue.

Uma distinção bastante esclarecedora feita por Heidegger é a oposição entre o medo e a angústia. O medo possui sempre: (1) aquilo diante do que se tem medo, isso é, o objeto do medo, (2) o medo ele mesmo e (3) o porquê do medo e a sua razão de ser. Um exemplo disso seria: (1) o temível pode ser uma severa tempestade, (2) o afeto, o sentir medo de tal fenômeno climático e (3) o motivo, a possibilidade de perder a minha integridade física ou bens materiais,

⁵⁴ Trata-se da distinção entre ôntico, referente ao ente (por exemplo, um ente singular como o próprio Heidegger), e ontológico, referente ao ser (características estruturais inerentes a todo e qualquer ente pertencente aquele modo de ser específico). É assim que a angústia, na sua dimensão ontológica, apesar de sempre ocorrer numa pessoa concreta e datada, ultrapassa esse âmbito revelando a ontologia do *Dasein* como um todo. Nessa acepção, embora no caso de “Morangos Silvestres” tal tonalidade afetiva seja sentida e experienciada por Isak, ela revela algo da estrutura do seu e do nosso modo de ser que compartilhamos a mesma modalidade.

⁵⁵ “O nadificar do nada não é um episódio casual, mas, como remissão (que rejeita) ao ente em sua totalidade em fuga, ele revela este ente sua plena, até então oculta, estranheza como o absolutamente outro – em face do nada” (HEIDEGGER, 1999c, p. 58).

como a minha casa. O medo traz sempre essa estrutura, sendo um afeto condicionado, claramente ou não, por um objeto e um motivo⁵⁶. Por outro lado, quando nos angustiamos não o fazemos por um ente qualquer, mas pelo nosso ser-no-mundo (*In-der-Welt-sein*) ele mesmo, pela nossa possibilidade de ser desta ou daquela forma (a possibilidade que nos constitui em nosso próprio ser), pelo nada que, como específica transcendência da totalidade dos entes em direção ao âmbito do possível, constitui a nossa finitude como *Dasein*⁵⁷.

“A angústia manifesta o nada” (HEIDEGGER, 1999c, p. 57), dando ao mundo “o caráter da total não-significatividade” (HEIDEGGER, 2014d, p.521). Ela torna patente o fato de que somos um vir-a-ser, um ente não fixo, mas temporalmente evanescente que ao decidir escolhe a si mesmo no seu ser. Na nadificação da angústia, isso é, na redução de toda a familiaridade com o mundo há um estranhamento, somos isolados do público e, desse modo, desvelados na nossa ontologia, em nossa abertura para o ser. Angustiados não somos mais tentados a encobrir a nossa finitude, a nos tranquilizar de nós mesmos alienando-nos do nosso ser. Melhor dizendo, isso não é mais possível, por mais que tentemos. Daí a precedência da angústia diante de qualquer outra tonalidade afetiva, a sua designação como encontrar-se fundamental (*Grundbefindlichkeit*). A angústia é um chamado à propriedade, a um torna-se si-mesmo, isto é, a um assumir-se em primeira pessoa como ente finito. No entanto, em suma, o que é aqui entendido por “nada” em sentido próprio?

Para Heidegger, sobre o nada não se pode perguntar o que é, mas apenas buscar entendê-lo a partir de uma relação com ele, de maneira que tal questão “[...] somente pode ser legitimada por uma experiência fundamental” (HEIDEGGER, 1999c, p. 55). Essa experiência é obtida na angústia. O interessante é notar que, segundo a sua posição, o nada precede, ontologicamente, o não e a negação⁵⁸. Ora, se o *Dasein* é vir-a-ser, ente cujo seu próprio ser está em jogo, o âmbito do possível evidencia sempre a possibilidade do sim e do não sobre si mesmo. Um exemplo disso seria ir a este ou aquele lugar, ler este ou aquele livro, relacionar-me com esta

⁵⁶ “A angústia é radicalmente diferente do temor. Nós nos atemorizamos sempre diante deste ou daquele ente determinado que, sob um ou outro aspecto determinado, nos ameaça. O temor de... sempre teme por algo determinado. Pelo fato de o temor ter como propriedade a limitação de seu ‘de’ (*Wovor*) e de seu ‘por’ (*Worum*), o temeroso e o medroso são retidos por aquilo que nos amedronta” (HEIDEGGER, 1999c, p. 56).

⁵⁷ “O diante-de-quê da angústia é o ser-no-mundo como tal. [...] O diante-de-quê da angústia é completamente indeterminado. Essa indeterminidade não só deixa factualmente indecيدido qual o ente do-interior-do-mundo a ameaçar, mas significa que o ente do-interior-do-mundo em geral não é ‘relevante’. Nada do que é utilizável e subsistente no interior-do-mundo tem a função daquilo diante de que a angústia se angustia. A totalidade-do-mundo, é, como tal em geral, sem importância. Afunda-se por inteiro em si mesma. O mundo tem o caráter da total não-significatividade” (HEIDEGGER, 2014d, p. 521).

⁵⁸ “‘Existe’ o nada apenas porque existe o ‘não’, isto é, a negação? Ou não acontece o contrário? Existe a negação e o ‘não’ apenas porque ‘existe’ o nada? Isto não está decidido; nem mesmo chegou a ser formulado expressamente como questão. Nós afirmamos: o nada é mais originário que o ‘não’ e a negação” (HEIDEGGER, 1999c, p. 54).

ou com aquela pessoa, procurar esta ou aquela profissão *ad infinitum*. Para uma pedra, para um pássaro ou para uma flor (entes substanciais) não há essa região das possibilidades. Desse modo, é da específica ontologia do *Dasein* que advém o nada. Ela nadifica, coloca em xeque o habitual e o consolidado, revelando o seu constitutivo projetar-se para além do que já é. A angústia, nos termos indicados acima, torna, como a sua manifestação fundamental, esse nada patente.

Para o pensador do ser, o nada, a possibilidade de ser para além das determinações substanciais, situa-se na própria condição de possibilidade do filosofar. Há uma passagem digna de nota sobre isso:

Somente porque o nada está manifesto nas raízes do ser-aí [*Dasein*] pode sobrevir-nos a absoluta estranheza do ente. Somente quando a estranheza do ente nos acossa, desperta e atrai ele a admiração [*thaumázein*]. Somente baseado na admiração – quer dizer, fundado na revelação do nada – surge o ‘porquê’. Somente porque é possível o ‘porquê’ enquanto tal, podemos nós, perguntar, de maneira determinada, pelas razões e fundamentar. Somente porque podemos perguntar e fundamentar foi entregue à nossa existência o destino do pesquisador (HEIDEGGER, 1999c, p. 62).

Reinterpretando a noção aristotélica de *thaumázein* (“Metafísica”, I, 2, 928b), espanto ou maravilha diante das coisas como origem do filosofar, Heidegger situa o nada enraizado na ontologia do *Dasein*, tanto como possibilidade de uma elucidação ontológica sobre si quanto como a possibilidade do próprio pensamento. Sendo assim, a angústia como revelação por excelência do nada ganha uma profunda primazia.

Isak Borg, no seu primeiro sonho, depara-se com a sua possibilidade fundamental que é a de não mais ser. Ele busca negar a sua condição, mas para além da volição tal constatação se impõe irremediavelmente. Eis que a potência do ocorrido, conformem já indicado, o leva a mudar os planos. Ao invés de viajar de avião, Isak empreende a sua trajetória à Lund de carro.

Já na viagem na companhia da sua nora Marianne, Isak decide parar um pouco e reter-se num lugar profundamente caro para ele. Trata-se da casa de verão da sua infância e da sua juventude. Isso lhe abre as portas para a recordação de um tempo em que a vida corria fertilmente nas suas veias e o horizonte do porvir cintilava como fogo aos seus olhos. Enquanto Marianne se dirige para o lago do recinto, Isak encontra um canteiro de morangos silvestres. Ali ele se senta e o vemos esboçar um sorriso pela primeira vez. É nesse instante que somos transportados para as suas lembranças e presenciamos algumas das mais saudosas e joviais cenas do filme.

No canteiro de morangos silvestres de sua mocidade Isak inicialmente se recorda do seu primeiro amor, a sua prima Sara. Na lembrança, ele a vê colhendo frutos, no mesmo canteiro,

por ocasião do aniversário do seu tio Aron. Na cena, Sara beija seu primo Sigbritt, que se tornaria o seu marido. Vemos também o animado almoço de aniversário do tio com todos os familiares, exceto Isak e o seu pai, que estavam pescando e não ouviram o soar dos sinos chamando-os para casa. Ouvimos pela boca de Sara, num pranto de lamento pelo beijo dado a Sigbritt, que Isak é um jovem sensível e afeito ao piano, à poesia e às questões metafísicas sobre a moral, a vida e a morte; uma figura absurdamente dessemelhante à que conhecemos. Vemos com a narrativa o ente específico que é o ente humano no horizonte das metamorfoses do tempo. A imagem abre uma localidade para a irrupção do fenômeno do tempo da existência cujas marcas nos são claramente mostradas.

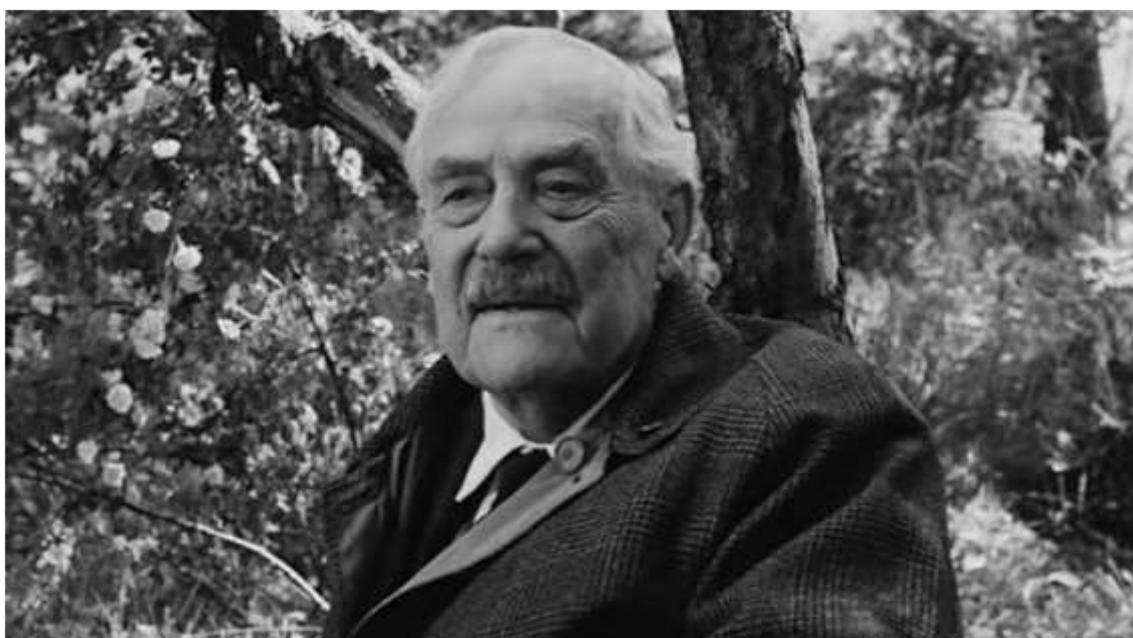


Nas imagens que vemos, o efetivamente lembrado se confunde com o reconstruído, pois Isak não estava lá quando as cenas do passado aconteceram. A questão é que Isak projeta, sentando no canteiro dos morangos silvestres um momento no qual os ares não eram sombrios, os sonhos não estavam mortos e a vida ainda acalentava calorosamente com as suas cantigas de porvir. Não sabemos se, de fato, o passado tenha se realizado de forma semelhante à apresentada, se Isak ouviu mesmo de outrem o que rememorou, mas apenas o que por ele nos é mostrado.

De todo modo, aqui algo se torna evidente. Falamos da essência do ente humano como uma abertura de possibilidades. Somente por isso alguém que outrora tenha se projetado esperançosamente diante de existir (o que a cena faz surgir) pode se tornar amargo e desiludido. O mesmo não poderia ocorrer com uma árvore, com uma penteadeira ou com um animal.

Apenas o ente humano provido de um horizonte de significações – de mundo – já desde sempre familiar pode abrir-se desse modo perante si mesmo.

Vemos Isak perceber, mesmo que indiretamente, que embora esteja velho ele não está fadado a ser o que se é no seu agora, mas carrega a possibilidade de ser no que se é outro algo até que a morte encerre o âmbito de qualquer possibilidade. Isak Borg recorda a si mesmo como vir-a-ser. Ele sai do seu sono dogmático acerca da sua substancialidade. Nisso vemos algo de estrutural sobre o ente humano, por meio de uma linguagem não proposicional e de uma verdade não-predicativa. Temos, nos termos supracitados, já um elemento existenciário (*existenzial*) interessante, que nos aponta para a específica ontologia do *Dasein* que, a seu modo, Bergman cinematograficamente tematiza.



Somado à cena do primeiro sonho, temos já duas constatações: a) Isak Borg caminha para a morte que é a possibilidade última e irremediável de ser; b) Isak Borg enquanto ainda enlevado no espaço de jogo do tempo, está aberto aos instantes de reconfiguração existencial e de transformação de si. O nosso personagem é arrastado pela angústia da proximidade da sua morte, fitando no abismo da vida o nada de não ser. Ele se abre para a afirmação da propriedade de assumir-se tal como se é: ente de possibilidades como ser para a morte. É interessante ressaltar novamente que *Smultronstället*, título original da obra, significa por um lado o canteiro de morangos silvestres e, por outro, um lugar precioso de valor pessoal indescritível. É ali, no canteiro e na recordação, que Isak olha para si como um ente determinado por suas possibilidades finitas.

Isak é despertado das suas nostálgicas lembranças por uma jovem que o chama. Trata-se de uma nova Sara, personagem que remonta ao seu primeiro amor – aliás, ambas são interpretadas por Bibi Andersson. Eles conversam e ao descobrir que Sara está indo para a Itália, Isak lhe oferece carona até Lund. O seu noivo Anders (Folke Sundquist) e seu amigo também apaixonado por ela Viktor (Björn Bjelfvenstam) também vão juntos. Os jovens trazem para o percurso do nosso taciturno personagem uma lufada de espontaneidade e alegria jovial. Eles conversam e falam de si animadamente, sem medo de se abrir para o outro. O contraste entre eles e Isak (assim como o existente entre o jovem e o velho Isak, entre o seu ter sido e o seu presente) se torna evidente.



Eis que em um dado momento, a viagem de Isak, Marianne e dos jovens é abruptamente interrompida por um carro vindo na contramão que tomba. O velho Eberhard para o seu automóvel e todos vão ao encontro do acidente. É assim que conhecemos o indesejável casal Sten Alman (Gunnar Sjöberg) e Berit Alman (Gunnel Broström) e descobrimos que uma briga entre eles desencadeou o ocorrido. Embora ninguém tenha se machucado, o carro após ser desvirado não volta a funcionar. Intensificando ainda mais o mal-estar gerado pelo incidente, o casal também embarca no grande e espaçoso veículo de Isak.

No caminho Sten e Berit se insultam continuamente e demonstram um grande desprezo um pelo outro – algo que apresentam claramente não se constrangendo com os demais. É notório que a despeito da repulsa mútua, eles permanecem sendo um casal numa relação a muito tempo desprovida de amor e reconhecimento. Aliás, pelas características acima discriminadas

da relação, o casal Alman fará com que o casamento de Isak com a sua falecida esposa seja tematizado no seu segundo pesadelo – sonho que abordaremos logo a seguir. Por fim, como paroxismo das insistentes ofensas, Berit esbofeteia Sten e ambos são expulsos do carro.



Após todos os ocorridos acima indicados, enquanto Marianne dirige o seu carro, Isak adormece sendo transportado para o segundo sonho tão revelador quanto o primeiro. Inicialmente, presenciamos uma enormidade de pássaros alvoraçados voando por um céu obscuro. Ao descermos dos céus para a terra, pelo movimento da câmera, vemos o nosso protagonista sentado na relva ao lado da sua prima Sara, que o mostra um espelho que, por sua vez, evidencia a passagem do tempo encarnada em sua face. Ele desvia o olhar do seu reflexo, tentando fugir, mas não consegue. A angústia o assalta e o conduz a uma translucidez sobre o seu ser-para-a-morte. Sara profere: “Como professor, devia saber porque dói, mas não sabe. Pensou saber tanto, mas não sabe nada” (BERGMAN, 1957). Isak está novamente atônito.

Novamente, sabendo que o destino de tudo o que floresce é fenecer, o que no espelho se reflete é a imagem da morte como irrefreável ponto de parada do caminho sem chegada da existência. Dizemos sem chegada, pois a existência na sua factualidade (*Faktizität*) não se completa como a fruta madura ou como a lua cheia, mas antes, abruptamente, cessa na contingência da sua própria carne⁵⁹. Isak se percebe sem fuga, jogado numa região em que todo

⁵⁹ Lemos, em franca contraposição à ontologia do *Dasein*, os exemplos da lua e da fruta no §48, de “Ser e Tempo” nos seguintes termos: “Pode-se dizer, por exemplo: que à lua enquanto não é lua cheia, falta o último quarto. [A] lua já é na realidade sempre subsistente como um todo” (HEIDEGGER, 2014d, p. 671). “Por exemplo, o fruto não-maduro vai ao encontro de seu amadurecimento. [...] É o fruto ele mesmo que se traz para o maduro e tal

o seu saber, como homem dedicado à ciência, não pode oferecer alívio. O fenômeno fílmico mais uma vez e continuamente descerra desvelamentos originários sobre nós.



Em um dos momentos do longo sonho, Isak se vê diante de um julgamento. Primeiramente, o juiz pede para que ele examine uma amostra de bactéria no telescópio, porém Isak nada vê além do reflexo dos seus olhos. Posteriormente, ele é instruído a ler uma frase na lousa, todavia, embora as palavras sejam soletradas, elas parecem não fazer o menor sentido. Por fim, lhe é pedido que responda qual é o primeiro dever de um médico, mas Isak não se lembra, vendo-se totalmente impotente diante da situação. Como resposta lhe é dada por seu algoz a sentença: pedir perdão. Logo após, a acusação que lhe pesa é formalizada e descobrimos que Isak está sendo julgado por ter culpa, pela sua cegueira e falta de compreensão. As imagens nos oferecem mais um momento de profundo estranhamento a partir do qual a familiaridade com o mundo cotidiano se perde por completo nos instantes de angústia. Nada parece fazer sentido. Somos jogados para longe de casa junto de Isak Borg.

trazer caracteriza o seu ser como fruto. [...] O ainda-não do imaturo não significa que algo estranho lhe falta e que, indiferente ao fruto, poderia nele subsistir e subsistir com ele. É ele mesmo que é significado em seu específico modo-de-ser” (HEIDEGGER, 2014d, p. 673).



Ainda na continuidade da cena, o juiz leva Isak para o exato instante em que outrora ele presenciou a infidelidade conjugal da sua esposa. Essa infidelidade é mais assemelhada a um estupro. Ali ele rememora que reagiu de modo frio e indiferente, como se não estivesse vinculado efetivamente com as coisas da vida e como se para ele o seu casamento nada significasse para além da mera alcunha social de casal. Isak constata, de modo inelutável, que viveu como um morto-vivo, isolado e frio; uma fortaleza de gelo. Vemos, pelo seu olhar, o espanto de quem reconhece que não viveu propriamente tomando as rédeas pelo seu vir-a-ser de modo satisfatório.

A partir das cenas abordadas, podemos perguntar o que, ontologicamente, ocorre aqui? Sabemos que Isak é tomado de angústia, porém o que mais ali acontece? Da mesma maneira que a angústia se situa para Heidegger como encontrar-se fundamental, o apelo (*Ruf*) da voz da consciência (*Stimme des Gewissens*) é concebido como o discurso mais originário. Tal discurso, junto da angústia, contribui para uma compreensão adequada de si mesmo por parte do *Dasein*. A angústia, ao trazer a irrupção do nada tornando a familiaridade com o mundo caduca possibilita a imersão do *Dasein* num silêncio no qual as palavras perdem a sua potência significativa, em que elas dizem, mas não conseguem significar propriamente o que outrora significaram. A cena das letras que não fazem sentido para Isak no tribunal demonstra conclusão análoga de Bergman sobre a angústia e sobre o seu papel na tomada de consciência de si por parte do personagem.



Para o pensador da Floresta Negra se cotidianamente o discurso se efetiva como falatório, o apelo da voz da consciência se dá no modo do calado, como um silêncio aberto pela angústia que, desse modo, retém o *Dasein* no estranhamento que revela o seu próprio ser nas suas possibilidades fundamentais. Entretanto, o que é entendido, pontualmente, por voz da consciência? Como de fato ocorre o seu apelo silencioso? Como esse modo próprio da abertura do discurso pode conduzir o *Dasein* para a possibilidade da propriedade, retirando-o, mesmo que momentaneamente, da impropriedade?

Heidegger não entende a consciência (*Gewissen*), por exemplo, na acepção teórica como aquela que a partir de abstrações e generalizações conhece os objetos. Assim, o seu apelo não

pode ser um chamado à teorização sobre algo, a uma sofisticada ascensão compreensiva a partir da articulação de conceitos. Aliás, no silêncio, os conceitos se perdem no ar e são privados da sua significação plena. Do mesmo modo, a consciência também não é compreendida pelo âmbito moral, como aquela que distingue o bem do mal dando as diretrizes para uma ação justa. Por isso, o seu apelo não pode ser entendido a partir do prisma de uma valoração sobre ações e hábitos, a fim de torná-los melhores e beatificantes. Mais fundamentalmente, isso é, como condição de possibilidade mesma dos modos supracitados, a consciência considerada por Heidegger é reduzida à dimensão originária da abertura para o ser, ligando-se a uma atitude na qual se realiza a remissão do *Dasein* consigo mesmo. Nessa acepção, ela o abre para o apelo de seu poder ser (*sein-können*) próprio, para uma consciência de si não decaída no público⁶⁰.

Conforme visto, a angústia isola o *Dasein*, evidencia o seu modo de ser como possibilidade a partir da nadificação da relação habitual com o seu mundo. Assim, há um isolamento, uma remissão para si que não consegue mais se dispersar nos outros. A palavra não diz “nada”, o gesto não significa “nada”, o filme querido e a canção amada não produzem “nada”. Tal modo de estar-isolado angustiando o abre para um silêncio que, opondo-se aos ruídos incessantes da vida compartilhada, o remete para si próprio. Sem poder fugir, no abismo de si mesmo, o *Dasein* se vê a partir de uma lucidez a princípio abismadora. Nessa voz silenciosa da consciência reside o seu apelo, mediante o qual o *Dasein* se escuta, abrindo-se para o seu ser mais próprio.

Como muito bem distingue Heidegger, para falarmos, precisamos antes escutar. Se comumente ouvimos apenas os outros, falando em consonância com eles na publicidade, angustiados somos remetidos a nós mesmos. Nessa remissão, podemos ouvir silenciosamente um chamado para a propriedade, queremos dizer, podemos nos reter numa remissão para nós mesmos não dispersa pelas distrações ordinárias. Isso possibilita uma profunda clareza ontológica. Lemos:

Perdendo-se na publicidade de a-gente [*das Man*] e em seu falatório, o *Dasein*, ao ouvir a-gente ela mesma, deixa de ouvir o seu próprio si-mesmo. Se o *Dasein* deve poder ser resgatado dessa perda no deixar-de-ouvir – e resgatado sem dúvida por si mesmo – então ele deve primariamente poder encontrar o si mesmo que ele deixou de ouvir ouvindo a-gente. Esse ouvir a-gente deve se romper, isto é, o *Dasein* deve se dar ele mesmo a possibilidade de um ouvir que o interrompa. A possibilidade de tal ruptura reside no ser-intimado sem mediação. O apelo rompe o ouvir de a-gente, no qual o *Dasein* não se ouve, quando, em correspondência com o seu caráter de apelo, ele desperta um ouvir

⁶⁰ “A consciência abre e por isso pertence ao âmbito dos fenômenos existenciários [*existenzialen Phänomene*] constitutivos do ser [*Sein*] do ‘aí’ [*Da*] como abertura [*Erschlossenheit*]” (HEIDEGGER, 2014d, p. 743).

em tudo caracterizado como oposto em relação ao ouvir perdido. Se este é abafado pelo “barulho” da múltipla ambiguidade e sem dar sustentação à curiosidade. Aquilo que, apelando dessa forma, dá a entender é a consciência (HEIDEGGER, 2014d, p.745)⁶¹.

A partir do já dito, podemos distinguir que: 1) a angústia ao revelar o nada isola o *Dasein* em si; 2) no isolamento, as palavras e a partilha com os outros perdem a sua significação o que, por sua vez, conduz o *Dasein* a um reter-se silenciosamente em si mesmo; 3) a angústia e apelo da voz da consciência estão numa dimensão para além da volição, de modo que o *Dasein* é tomado ou atacado por tal experiência, conforme é explícito pela afirmação “ser-intimado sem mediação” (HEIDEGGER, 2014d, p. 745) e 4) ao ser tomado por tal estado, o *Dasein* se vê incapaz de desviar o olhar ou de fugir, embora possa procurar meios para isso. Nas esclarecedoras palavras de Heidegger:

O apelo não é precisamente, nem nunca pode ser planejado, preparado e executado voluntariamente por nós mesmos. “Algo” apela, contrariando a esperança e contrariando mesmo a vontade. Por outro lado, é indubitável que o apelo não provém de um outro que esteja comigo no mundo. O apelo provém de mim e, no entanto, de além de mim (HEIDEGGER, 2014d, p. 755-757).

Resta-nos, ainda, considerar que à angústia e ao apelo da voz da consciência se acrescenta o que Heidegger chama de projetar-se no ser-culpado (*Schuldigsein*) como um modo originário do entender. Pela via dessas três efetivações originárias dos modos de abertura (encontrar-se, discurso e entender), o *Dasein* pode assumir-se no seu próprio ser, conceber-se a partir de si mesmo em primeira pessoa – presenciamos isso com a tomada de consciência de Isak Borg sobre a sua finitude. Aliás, o nosso protagonista é, no seu supracitado sonho, considerado culpado, de modo que precisamos perguntar pelo sentido ontológico de tal culpabilidade.

Por culpa, Heidegger não entende a culpa moral, o débito por algum delito cometido, mas antes o ser perpassado, o ser constituído por um não. O *Dasein* se encontra desde sempre lançado em um mundo do qual ele não é o fundamento. Do mesmo modo, sendo o ente finito que é ele, tem que decidir sobre si mesmo, de modo que escolher significa dizer ao mesmo tempo sim e não. Queremos dizer, ao dizer sim para a efetivação de uma possibilidade, outras deverão, necessariamente, ser deixadas de lado. Assim, o não se impõe como mais originário por ser inescapável em qualquer escolha ou ação. Apropriar-se dessa nulidade (*Nichtigkeit*)

⁶¹ “Que a existência possa ser ela própria de um modo autêntico [*eigen*], é comprovado pela consciência. Através do clamor da consciência, chama a consciência por si própria no seu mais autêntico poder-ser, na determinabilidade. Assim se dá ela a entender como sendo culpada” (PÖGGELER, 2001, p. 62).

ontológica, é assumir-se no seu mais próprio ser-culpado, é ser “obediente à sua mais-própria possibilidade de existência” (HEIDEGGER, 2014d, p. 789).

Toda a culpa moral se fundamenta, em consonância, nessa nulidade, na possibilidade de ter feito de outra forma, de ter optado por um outro sim se determinando por outros não. É esse fato da estrutura mesma de ser que Bergman cinematicamente nos mostra com a cena do tribunal da consciência, na qual Isak é condenado à culpa pela sua cegueira ontológica. Ele, por exemplo, poderia ter se importado com a sua ex-mulher, agido de outra forma diante do adultério que na cena da rememoração mais se assemelha a uma relação forçada pelo homem que a puxa violentamente pelos cabelos e obstrui sua boca conduzindo um ato, aparentemente, sem pleno consentimento. Ele poderia ter se vinculado às pessoas, amado o seu filho e a sua nora. Ele poderia ter assumido seu ser mortal e vivido como de fato é, mas não o fez. Essa é sua culpa. Heidegger é claro ao dizer:

A ideia existenciária [*existenziale*] formal do “culpado” [*schuldig*], nós a determinamos, [...], assim: ser-fundamento de um ser determinado por um não – isto é, ser fundamento de uma nulidade [*Nichtigkeit*]. Se a ideia do não que reside no conceito de culpa existenciarmente exclui a referência a um possível ou a um exigido subsistente; se o *Dasein* em geral não deve ser medido, portanto, por um subsistente ou pelo válido, pelo que não é ele mesmo ou que não é do seu modo, isto é, que não existe, fica eliminada a possibilidade de considerar em relação ao ser-fundamento de um defeito, o ente mesmo que é esse fundamento como “defeituoso”. [...] [O] ser-culpado [*Schuldigsein*] não é o resultado de uma inculpação, mas, ao contrário: esta só é possível “sobre fundamento” de um ser-culpado originário (HEIDEGGER, 2014d, p. 777-779).

Defendemos, assim, a partir das considerações de Heidegger sobre o tema, que o ser-culpado deve ser originariamente compreendido pelo fato de que o *Dasein* não é o fundamento de si mesmo, mas se vê diante de uma nulidade, diante de um não estrutural, de modo que no âmbito de suas possibilidades concretas ele escolhe a si mesmo, negando-se concomitantemente e dizendo sim e não para as suas possibilidades. Por conseguinte, a acusação que cai sobre Isak na cena do sonho com o julgamento pode ser considerada como a explicitação de sua constitutiva nulidade caminhante para a morte. O tribunal, nesse sentido, representa a sua própria consciência como abertura estrutural para o ser e para si mesmo.

Acrescentando esse novo elemento, a saber, o ser-culpado, que revela a nulidade do *Dasein* para ele mesmo, temos: 1) A angústia como modo fundamental do encontrar-se na vida o sentido habitual das coisas; 2) A angústia instaura o efêmero reinado do silêncio que como modo mais originário do discurso isola o *Dasein* em si mesmo; 3) O silêncio angustiado e sem

possibilidade de fuga conduz o *Dasein* ao entendimento mais próprio de seu ser referente à sua nulidade ontológica; 4) As modalidades próprias dos modos de abertura do encontrar-se, do discurso e do entender possibilitam uma compreensão do ser-para-a-morte, queremos dizer, da morte como possibilidade última e irremediável do ente finito que o *Dasein* é e 5) O *Dasein*, após tal experiência, poderá escolher assumir-se em se ser mais próprio ou ocultar isso para si mesmo (entrada no âmbito da volição). O último ponto se refere ao que Heidegger denomina de ser-resoluto (*Entschlossenheit*): escolher ser a si mesmo, tornando-se aquilo que se é mediante à aceitação da sua inescapável finitude.

Dito de outro modo, aberto pela angústia, isolado no silêncio, remetido à sua nulidade, o *Dasein* pode decidir por assumir-se na sua possibilidade mais fundamental e irremediável, isso é, no seu ser-para-a-morte. Tal ser-resoluto o abre para uma constatação de si mesmo, para um entender sobre si em termos próprios. Adiantando-se nessa possibilidade, projetando-se como ser morrente, o *Dasein* se compreende como aquilo que ele é: um ente aberto para o ser a partir das suas possibilidades finitas e que um dia não poderá mais escolher⁶². A nosso ver, conforme veremos, Isak toma tal decisão ao fim da história de “Morangos Silvestres”. Podemos ler:

A morte é a possibilidade da impossibilidade de todo comportar-se para... de todo existir. No adiantar-se da impossibilidade, ela se torna “cada vez maior”, isto é, ela se descobre como tal, já não conhecendo medida alguma, nem maior nem menor, mas significando a possibilidade da impossibilidade imensurável da existência (HEIDEGGER, 2014d, p. 721).

Paradoxalmente, tal constatação tem a potência de colorir a vida, preenchendo-o de sentido a partir de uma ressignificação do próprio existir. Por outro lado, a ilusão de imortalidade dada pelo entendimento cotidiano da morte, descaracteriza o *Dasein* no sentido próprio da sua existência. Vivendo com um não mortal, as suas possibilidades mais próprias são ocultadas e a sua existência se lança numa indistinção abissal.

⁶² “[O] ser originário do *Dasein* relativamente a seu poder-ser é um ser-para-a-morte [*Sein zum Tode*], isto é, para a assinalada possibilidade do *Dasein* que foi caracterizada. O adiantar-se abre essa possibilidade como possibilidade. O ser-resoluto [*Entschlossenheit*], só como adiantar-se, torna-se, portanto, um originário ser para o poder-ser-mais-próprio do *Dasein*. O ‘poder’ do poder-ser-culpado só é entendido pelo ser-resoluto, se este ‘qualifica’ como ser para a morte” (HEIDEGGER, 2014d, p. 835-837).



Um momento digno de atenção é a conversa de Isak com Marianne no carro logo após o segundo sonho acima abordado. Ali constamos já um primeiro ato de explicitação da mudança existencial (*existenziell*) de Isak, por ocasião do que parece ser o começo da aceitação de seu ser-para-a-morte. Ao acordar, ouvimos as seguintes palavras do nosso protagonista: “Parece que quero me dizer algo que não quero ouvir acordado [...] Que estou morto, apesar de vivo” (BERGMAN, 1957). Essa é uma clara demonstração do caráter súbito e não volitivo da angústia e do fracasso de sua tentativa de fuga da finitude. É nesse instante que Mariane fala de Evald, o filho que o velho Eberhard Isak Borg se recusou a amar.



É ali que sua nora conta sobre a sua gravidez e sobre o pedido de Evald para que ela abortasse, escolhendo entre ele ou a criança. Somos transportados para a cena e constatamos que para o filho de Isak, a vida é um sofrimento vazio de significação. As suas palavras são claras: “É absurdo trazer uma criança para este mundo e mais absurdo é achar que ela viverá bem. Eu fui um filho indesejado de um casamento infernal. Será que sou filho do meu pai?” (BERGMAN, 1957). Ao ser chamado de covarde por Marianne, ele prossegue: “Tem razão. Acho esta vida um lixo e não quero ser forçado a viver mais do que desejo. E você sabe que falo sério” (BERGMAN, 1957).

Diante da conversa Isak diz, espontaneamente, que Marianne pode fumar no carro. Um ínfimo, mas importante gesto de empatia que marca, a nosso ver, o dilúculo de uma mudança em Isak. Ela acende o cigarro. Lembremos que nas cenas iniciais Isak é incisivo em sua proibição proferindo, inclusive, palavras preconceituosas e indiferentes para a sua nora. Marianne diz para Isak que decidiu contar sobre o aborto, porque sentiu medo ao conhecer a mãe dele:

Quando o vi com sua mãe senti muito medo. Eu pensei. Esta é a sua mãe, uma velha fria como o gelo, de certa forma mais assustadora do que a própria morte. Este é o seu filho e entre eles há uma grande distância. Ele se sente um morto-vivo. E Evald se sente no limiar do frio e da morte. Então pensei no filho que carrego. Pensei, não existe nada além do frio, da morte e da solidão. Deve haver algum motivo (BERGMAN, 1957).

Isak pergunta se pode ajudar e se mostra solidário com ela pela primeira vez. Marianne diz que não quer ser como o casal Alman e Berit. É então que ele se abre, confessando que o casal Alman lhe fez recordar o seu casamento. A fortaleza de gelo parece caminhar, enfim, para aquele que sorrirá a partir de uma ressignificação do sentido da sua própria existência e da sua relação com os outros, pela aceitação da sua finitude. Ora, tais transformações de postura ocorreram após os pesadelos e as lembranças que o conduziram a uma reflexão sobre sua mortalidade.

Eis que logo após chegamos, enfim, à cerimônia de condecoração na Universidade de Lund. É interessante notar que, a despeito do esperado para uma ocasião tão importante, o que mais parece ter valor para Isak no seu momento de coroamento como médico e professor são os acontecimentos da sua viagem. Os sonhos, o encontro com os jovens (Sara, Anders e Victor), a lembrança forçada do seu casamento, intensificada pelo terrível casal Alman, as confissões da sua nora Marianne, em suma, todo o percurso exterior (a viagem propriamente dita) e interior (os abalos movidos pela angústia e pela constatação da finitude), que somados, dão a

significação do filme que aqui pensamos ontologicamente. É, aliás, nesse momento, que Isak decide escrever as suas memórias, cuja narrativa é a que presenciamos como espectadores. Ouvimos os pensamentos: “Surpreendi-me durante a cerimônia pensando nos eventos do dia. Foi então que decidi pensar e escrever tudo que houvera. Notei que nestes eventos tão ligados havia uma casualidade memorável” (BERGMAN, 1957).



Não obstante, é após a cerimônia que testemunhamos, pelas atitudes do nosso protagonista, os esboços de uma transformação, aparentemente profunda, no seu ser. Isso já foi algo esboçado na solidarização de Isak com a sua nora após o segundo pesadelo e a confissão da gravidez e do pedido de aborto de Evald. Se lembramos da primeira conversa de Isak com Marianne no carro, as mudanças se tornam nítidas.

Presenciamos um pedido de desculpas de Isak para a sua empregada Agda (aquela que ele se recusou a assumir como esposa, a despeito da natureza da relação entre ambos), pela sua decisão de vir de carro e não de avião, conforme combinado. Agda se assusta e imediatamente pergunta se ele está doente. Surpreso com a reação, Isak pergunta: “É tão estranho assim eu pedir desculpas?” (BERGMAN, 1957), em clara demonstração de que não percebia o seu próprio comportamento, de que existia como um autômato regido pela sua ilusão de infinitude e autossuficiência. O velho tão fechado e imponente que conhecemos no início do percurso à Lund não tinha por hábito importar-se ou pedir desculpas aos outros.

Na indicada cena, Isak também pede que Agda o chame sem o pronome de tratamento “senhor”, mas apenas pelo nome. Ele se abre afetivamente para ela, busca os laços que por tanto

tempo negou, mas ela recusa afirmando que as pessoas poderão pensar mal em ver tamanha intimidade e ridicularizá-los. Vemos Isak saindo da sua frieza e do seu encastelamento em direção ao outro. O tempo que ele mesmo é se abrevia e ele quer, mesmo que tardiamente, escolher a si mesmo como mortal, reconhecendo a sua interdependência com os outros, que constituem junto com ele o seu mundo.

Logo a seguir, vemos Isak na sua cama preparando-se para dormir. Ali ele chama pelo seu filho que o atende, pergunta pela sua relação com Marianne (apresentando genuína preocupação, demonstrando importar-se efetivamente) e fala sobre a dívida (que antes ele resolutamente cobrava) no intuito de perdôá-la. Evald o interrompe, dizendo que pagará, e devido à entrada de Marianne no recinto, a conversa é interrompida. O Isak anterior à viagem, como as cenas iniciais evidenciam, jamais agiria desse modo. Temos aqui mais uma constatação das mudanças engendradas pela súbita e inescapável eclosão da angústia no seu âmago.



Com a saída de Evald vemos um tenro gesto de afeto de Isak com a sua nora. Ele diz abertamente e em claro e bom som que gosta muito dela, sendo retribuído afetivamente. Em paz, ele adormece remorando saudosamente a sua infância. Ali, como presenciamos na cena do canteiro dos morangos silvestres, ele se refugia num momento em que a vida lhe oferecia esperanças e a alegria lhe era ofertada como o sol nas ordinárias manhãs de verão. A sua rememoração lhe mostra que, como ente finito cuja essência reside no seu vir-a-ser, mesmo no crepúsculo da sua vida há, ainda, a possibilidade de uma mudança cujos movimentos presenciamos no fim do percurso de Isak. Ele, enfim, parece escolher a si mesmo na sua

específica ontologia, apropriando-se da sua morte como sua possibilidade mais fundamental e assumindo a sua codependência com os outros que compartilham do seu mundo. Isak se abre às lufadas derradeiras de uma existência que por muito tempo negou assumir como sendo sua. Ele faz isso na busca pelo afeto. Vemos a quebra da fortaleza de gelo que por muito tempo nosso protagonista foi. Isak, enfim, sorri.



Com a história de Eberhard Isak Borg nos enveredamos por questões filosóficas fundamentais referentes à nossa específica ontologia – vemos no ôntico (o personagem em questão) o ontológico (concernente a todo e qualquer *Dasein*). Como visto, o nosso protagonista é, inicialmente, um idoso orgulhoso e solitário, cuja posição diante dos outros é a de um profundo afastamento. Isak vive uma existência vazia de significação e desprovida de projetos. Ele é um morto-vivo que mente para si mesmo sobre a sua condição finita. Eis que tomado pelos aterradores sonhos e pela genuína angústia da qual não consegue fugir, por mais que tente desviar os olhos, Isak percebe o avizinhamo da morte, possibilidade última e irremediável de todo aquele que nasce. É assim que o seu pensar a si mesmo, aos outros e ao seu mundo compartilhado tomam uma outra tonalidade: a de aproximação afetiva e de reconhecimento da sua dependência com os outros (algo expresso ontologicamente como ser-com). É somente nesses termos que o seu ser se torna compreendido e as suas possibilidades entendidas propriamente. Os gestos afetuosos e o sorriso do desfecho são, cinematograficamente,

constatações da positividade (apropriação de possibilidades) da negatividade originária do ser para a morte. Isak desperta de sua ilusão imortal, situa-se onde de fato está, sendo como de fato é: um *Dasein* entre outros no co-pertencimento de um mundo.

É interessante notar que, conforme desenvolvido, Bergman pensa cinematicamente questões que Heidegger formulou em linguagem estritamente filosófica em obras como “Ser e Tempo” e “O que é metafísica?”. Como em “A Morte de Ivan Ilitch” (*Smert' Ivana Ilyicha*, 1886), de Tolstói, na literatura ou em “Viver” (*Ikiru*, 1952), de Kurosawa, no cinema, somos confrontados com o espanto de sermos um ente condenado ao problema do sentido e de nos encontrarmos inicialmente adormecidos nas relações públicas que, seja por conforto ou medo, levam-nos a ignorar a nossa mortalidade. Desse modo, como espectadores e leitores, nos diálogos entre filme e texto, fomos aqui colocados a questionar o nosso próprio ser-finito, a significação que atribuímos ao nosso existir e à totalidade do nosso mundo potencialmente nos repensando na nossa efemeridade inescapável. Se constitutivamente tendemos a nos esquecer de nossa mortalidade, é preciso recordá-la para que não nos alienemos de nós mesmos, mas ao invés disso, possamos nos projetar nas nossas efetivas possibilidades. Como nos alerta a voz poética gullardiana em um dos seus últimos poemas publicados em vida⁶³:

O futuro não está fora de nós
mas dentro
como a morte
que só nos vem ao encontro
depois de amadurecida
em nosso coração (GULLAR, 2010, p. 124).

⁶³ Trata-se do poema intitulado “*Rainer Maria Rilke e a morte*” (GULLAR, 2010).

CAPÍTULO IV: A EXPERIÊNCIA DO TEMPO E DO TÉDIO EM *O CAVALO DE TURIM*, DE BÉLA TARR

Não é o tédio a doença do aborrecimento de nada ter que fazer, mas a doença maior de se sentir que não vale a pena fazer nada. E, sendo assim, quanto mais há que fazer, mais tédio há que sentir

(Bernardo Soares, *Livro do Desassossego*).



Sabe-se que no dia três de janeiro de 1889, na cidade de Turim, o filósofo Friedrich Nietzsche saiu da sua residência no número seis da vila Carlo Alberto e se deparou como um cocheiro açoitando o seu cavalo que, por sua vez, recusava-se em sair do lugar. Inesperadamente, o pensador da vontade de potência e do eterno retorno do mesmo, aquele que em seus escritos coroou a compaixão com os ornamentos da fraqueza e degeneração do homem, dando-lhe o estatuto de um afeto dos escravos, lançou-se em plinto sobre o pescoço do animal injustiçado, a fim de que ele fosse poupado da continuidade do castigo. Nietzsche é levado dali por um conhecido, senta-se no sofá da sua casa boquiaberto e, conforme relatam as histórias, profere as seguintes palavras: “Mãe, eu sou um idiota”. A partir desse momento, aurora da loucura para ele, a sua existência toma contornos de meiguice e demência. Assim, ele vive por ainda dez anos a insanidade que só cessaria com a sua morte. Com a narração desses eventos, temos o início do filme “O Cavalo de Turim” (*A torinói ló*, 2011), de Béla Tarr, e a partir daí acompanhamos o boleiro em direção à sua casa.

O filme em questão, no seu todo, é marcado por um ritmo lento, por imagens insistentes, que nos conduzem a nos atermos atentamente ao que ali acontece. Há cenas que chegam a durar minutos sem que nada de novo propriamente aconteça. Entretanto, podemos nos perguntar para responder no desenvolvimento do presente capítulo, o que essa recusa torna manifesto? Não há propriamente uma ação que nos arrebate, acontecimentos dignos de despertar fortes paixões e catarse, há pouquíssimos diálogos que na maioria das vezes se resumem a imperativos do cocheiro para a sua filha como “venha aqui” e “traga a água ardente” – aliás, o primeiro diálogo ocorre apenas após vinte minutos do início da película. Pelas suas particularidades, que abordaremos com detalhes no decorrer do texto, o filme nos afina ou pelo menos pode nos afinar em uma tonalidade afetiva (*Stimmung*) peculiar. Ele nos envolve numa morosidade da qual, na posição de espectadores, escolhemos apreciar, no intuito de se enveredar nas questões iminentemente filosóficas que o filme aborda, a partir da sua linguagem cinematográfica. Em preto e branco e ao som repetitivo da composição original, também intitulada “O cavalo de Turim”, adentramos num percurso de quase duas horas e meia. Esse é um trajeto que, conforme defenderemos, nos leva a pensar o tédio na sua intrínseca relação com a temporalidade (*Zeitlichkeit*) da existência.

Heidegger, em diversas obras, buscou tematizar o mistério da temporalidade, evidenciando que o tempo cronológico, aquele dos relógios que mensuram em segundos uma sequência de “agoras”, não é o mesmo tempo da vida, aquele que se dá com nós mesmos em nosso existir e amadurecer na relação com os outros e com a totalidade do mundo. Em “Os Conceitos Fundamentais da Metafísica: Mundo – Finitude – Solidão” (*Die Grundbegriffe der Metaphysik Die Grundbegriffe der Metaphysik: Welt – Endlichkeit – Einsamkeit*) preleção do semestre de inverno dos anos 1929-30, o pensador do ser buscou questionar essa questão pela via da tonalidade afetiva do tédio, cujo termo alemão *Langeweile* denota tempo longo. É, notoriamente, no diálogo entre esta obra de Heidegger e o indicada filme de Béla Tarr que buscaremos filosofar.

A nosso ver e conforme defenderemos, o ritmo lento de “O cavalo de Turim”, os seus diálogos escassos, mas iminentemente filosóficos, a sua forma de imergir o contemplador, por citar, leva-nos potencialmente a uma experiência com o tédio de onde podemos, a partir de uma obra que nos possibilita sentir a questão e não apenas pensá-la, adentrar nesse âmbito ainda pouco conhecido da nossa abertura (*Erschlossenheit*) para o ser. Segundo o caminho aqui tomado, leremos o filme com centralidade na repetição (*Wiederholung*) que Heidegger utiliza para recolocar a questão do ser (*Seinsfrage*), visitando a tradição filosófica com o propósito de retirar dali potencialidades até então ocultas. Segundo a nossa leitura ontológica, Béla Tarr,

analogamente, repete o mesmo, mas não o igual, isso é, traz as mesmas coisas de modos diversos, repetindo a partir de múltiplos ângulos e variadas formas, viabilizando que nos afinemos com o tédio, de modo a extrairmos da experiência de temporalização, com as vias e conexões significativas do filme, novas possibilidades de compreensão sobre o nosso modo de ser finito.

Na via do supracitado percurso, subdividiremos o capítulo em três momentos. O primeiro, intitulado “Tonalidade afetiva e transcendência em ‘O Cavalo de Turim’: considerações sobre a nossa abertura constituidora para o mundo do filme”, será dedicado a pensar a experiência originária que temos, como *Dasein*, quando nos abrimos para o mundo fílmico e para o ser de modo geral, assim como o privilégio das tonalidades afetivas, tanto no nosso existir quanto no nosso filosofar. O segundo, denominado de “A caminho do tédio profundo: do mais superficial ao abissal”, será o momento em que abordaremos duas das três formas de tédio conforme a preleção “Os conceitos fundamentais da metafísica: Mundo – Finitude – Solidão”. Seguiremos o mote de Heidegger, que busca, a partir do tédio mais superficial, galgar a sua forma mais profunda. Por fim, na terceira parte chamada de “O tédio profundo em ‘O Cavalo de Turim’: do fracasso dos personagens ao desafio proposto ao espectador absorvido no mundo cinematográfico”, buscaremos, a partir de todo arcabouço filosófico já levantado, aprofundar a investigação ontológica da experiência com o tédio e com a temporalidade na obra fílmica de Béla Tarr.

4.1. Tonalidade afetiva e transcendência em “O Cavalo de Turim”: considerações sobre a nossa abertura constituidora para o mundo do filme

Diferentemente dos dois capítulos precedentes, cujas obras cinematográficas “Asas do Desejo” (*Der Himmel über Berlin*, 1987), de Wim Wenders, e “Morangos Silvestres” (*Smultronstället*, 1957), de Ingmar Bergman, possuem abundância de diálogos, o filme “O Cavalo de Turim” nos leva a uma experiência com o silêncio, com a repetição exaustiva, por exemplo, de imagens insistentes como as refeições feitas sempre com batata cozida, a filha do cocheiro o vestindo e o andar da carruagem puxada pelo cavalo, assim como com uma mesma composição musical homônima (de Mihály Vig), que dá o tom de toda obra.

A nosso ver, a linguagem lenta e a experiência que a obra fílmica nos oferece demanda uma abordagem hermenêutica distinta. Ao invés de buscarmos filosofar, sobretudo, com os diálogos – de maneira semelhante ao que faríamos, por citar, com uma obra literária –, adentraremos em outras questões como: qual a experiência temporal que temos com o ritmo

lento do filme? Em outros termos, de que maneira, como *Dasein*, temporalizamos a nós mesmos na posição de contemplador de “O cavalo de Turim”? Como nos abrimos pelo filme para o filosofar mediante afetos e intelecções? Tais perguntas nos conduzem a questões sobre a transcendência envolvida na experiência com os filmes, queremos dizer, sobre a nossa abertura (*Erschlossenheit*), constituidora para o mundo cinematográfico; dimensão que, originariamente, funda o nosso copertencimento com o ser.



Partimos tanto do entendimento, conforme afirmado diversas vezes no escopo do presente trabalho, de que o cinema consegue obter um impacto emocional passível de nos levar a filosofar a partir do nosso arrebatamento com o mundo fílmico trazendo, por isso, contribuições importantes e originais para o pensamento, quanto do pressuposto de Heidegger de que o filosofar nasce de um afeto. Logo, como o texto filosófico articula conceitualmente um problema, os filmes podem nos fazer sentir tais questões, afinando-nos seja com a angústia, com o tédio ou com o amor, formas de nos encontrarmos no mundo. Abordaremos, nessa parte, enfaticamente, os supracitados pressupostos, com o intuito de pensarmos, num segundo momento, a transcendência, a temporalização e o seu acontecimento na experiência com o filme de Béla Tarr. Em “Os conceitos fundamentais da metafísica”, Heidegger é explícito:

Os conceitos metafísicos permanecem eternamente vedados a sagacidade em si indiferente, que é característico do espírito descompromissado da ciência. Os conceitos metafísicos não são, de forma nenhuma, algo que pudéssemos

aprender em uma situação determinada ou que um professor ou alguém, que se denomina filósofo, tivesse o direito de exigir que lhe fossem repetidos e aplicados.

Mas, antes de tudo, nunca conceberemos estes conceitos e seu rigor conceitual se não formos primeiramente tomados pelo que eles compreendem. Este “ser tomado por”, seu despertar e seu cultivo vigem como o esforço fundamental do filosofar. Todo e qualquer “ser tomado por”, entretanto, advém de uma e permanece em uma tonalidade afetiva [*Stimmung*]. Uma vez que o compreender e o filosofar não são uma ocupação qualquer entre outras, mas acontecem no fundo do ser-aí [*Dasein*], estas tonalidades afetivas, a partir das quais o ser tomado por e a compreensão filosóficas se destacam, são sempre necessariamente tonalidades afetivas fundamentais do ser-aí, que constante e essencialmente transpassam e afinam os homens, sem que eles precisem reconhecê-las necessariamente como tais. A filosofia acontece sempre e a cada vez em uma tonalidade afetiva (HEIDEGGER, 2015, p. 9).

A partir do excerto acima, podemos considerar que para Heidegger: 1) Filosofar, isso é, pensar rigorosamente questões intrínsecas ao nosso modo de ser e à nossa finitude, não é uma atividade meramente racional que ocorre numa perspectiva abstrata. Queremos dizer, a filosofia não nasce de um puro esforço intelectual para compreender, por exemplo, o núcleo permanente de algo – a sua substância, os seus atributos acidentais e as suas propriedades – conhecendo algo pelo seu gênero próximo e pela sua diferença específica⁶⁴; 2) A filosofia não é algo que se possa aprender, propriamente, assistindo aulas e lendo textos sem um efetivo envolvimento. Ela não se iguala ao acúmulo de conhecimentos e à erudição. Assim, a filosofia não é algo que, na sua acepção mais plena, possa ser transmitida de alguém para outrem; 3) Pensar filosoficamente exige uma tomada de decisão que só pode ocorrer singularmente a partir de um importar-se com tais questões. Logo, a filosofia sempre ocorre como meu filosofar ou como filosofar de

⁶⁴ Estamos aludindo aqui a Aristóteles, que na sua concepção clássica de boa definição a compreendeu como sendo aquela dada pelo gênero próximo e pela diferença específica. Por exemplo, no caso do homem há como gênero próximo o animal e como diferença específica, aquilo que o constitui como o ente que ele é, como a garantia da sua ipseidade, a sua racionalidade. Pela soma entre gênero e diferença, dá-se uma espécie como, por citar, a humana. Em “Tópicos” (VI, 6), podemos ler: “No que diz respeito às diferenças, devemos examinar do mesmo modo se as que ele enuncia são as próprias do gênero. Porque, se um homem não definiu o objeto pelas diferenças que lhe são peculiares, ou se mencionou alguma coisa que seja completamente incapaz de ser a diferença do que quer que seja, como, por exemplo, ‘animal’ ou ‘substância’, é evidente que não definiu absolutamente o objeto, pois os termos que acabamos de indicar não diferenciam coisa alguma. Além disso, devemos ver se a diferença enunciada possui algo que seja coordenado com ela numa divisão; porque, a não ser assim, evidentemente o que se enunciou não pode ser uma diferença do gênero. Com efeito, um gênero é sempre dividido por diferenças que são membros coordenados de uma divisão, como, por exemplo, ‘animal’ é dividido pelos termos ‘andante’, ‘voador’, ‘aquático’ e ‘bípede’. Ou então veja-se se, embora existindo a diferença contrastante, ela não se predica do gênero, pois em tal caso nenhuma das duas pode ser uma diferença deste: com efeito, as diferenças que são coordenadas numa divisão com a diferença de uma coisa se predicam todas do gênero de que se predica essa coisa. Deve-se examinar igualmente se, embora sendo ela verdadeira, sua adição ao gênero não vem formar uma espécie. Porque, em tal caso, evidentemente não poderia ser uma diferença específica do gênero, já que uma diferença específica sempre forma uma espécie quando acrescentada ao gênero. Se, por outro lado, ela não for uma verdadeira diferença, tampouco o será a enunciada, visto ser membro de uma divisão coordenado com esta” (ARISTÓTELES, 1987, p. 163-164). Pensar o *Dasein* na sua finitude, exige lançar-se para além de tal compreensão do ente que somos; um ir além do que, classicamente, considerou-se, no âmbito da tradição filosófica, uma boa definição.

alguém e jamais como um filosofar abstrato e impessoal e 4) A filosofia nasce de um envolvimento afetivo com questões que nos atormentam e que exigem de nós uma compreensão sobre como, ontologicamente, somos na nossa relação com nós mesmos, com os outros e com o nosso mundo. Dessa maneira, fazer filosofia exige um ser afinado e sintonizado afetivamente com os seus problemas⁶⁵.

Em alemão, a tonalidade afetiva se diz *Stimmung*, termo que deriva de *stimmen*, afinar no sentido mesmo de ajustar um instrumento musical neste ou naquele tom. Como modo fundamental de abertura do *Dasein* para o ser, isso indica que ele está sempre afinado por determinado afeto, queremos dizer, sempre está triste ou feliz, apático ou simpático, animado ou desanimado, mas jamais liberto dos afetos. Por isso, a própria filosofia “acontece sempre e a cada vez em uma tonalidade afetiva” (HEIDEGGER, 2015, p. 9), de modo que a “compreensão filosófica funda-se em um ser tomado por e estar em uma tonalidade afetiva” (HEIDEGGER, 2015, p. 9). As tonalidades afetivas sempre estão aí, embora muitas vezes possamos não as considerar adequadamente, isso é, não ter efetiva compreensão de como somos constituídos no nosso ser por essa abertura.

É interessante notar que *Stimmung* não é algo a se constatar como, por citar, a folhagem de uma begônia, o canto de um sabiá ou o sibilar do vento noturno – algo que ali se apresenta indubitavelmente –, mas antes e, muitas vezes, se dá como algo adormecido embora determinante e que, por assim ser, precisa ser despertado na acepção de deixado ser, deixado surgir fenomenicamente, de maneira a nos mantermos ali no âmago de tal tonalidade, sendo conduzido a pensar perpassados por ela⁶⁶. O *Dasein*, por ser um ente aberto ao ser, está, concomitantemente, fora do seu ser na medida em que tem de tornar-se si mesmo, perdendo

⁶⁵ Como salienta Gianni Vattimo: “O mundo surge-nos sempre, originariamente, à luz de certa disposição emotiva: alegria, medo, desinteresse, tédio. Todos os afetos singulares são possíveis apenas como especificações do fato de o *Dasein* não poder estar no mundo (e, portanto, as coisas não lhe podem dar) a não ser à luz de uma tonalidade afetiva, que, radicalmente, não depende dele” (VATTIMO, 1996, p. 40). Logo, como atitude do ente que é sempre ser-no-mundo, o filosofar surge sempre de um estar afinado por este ou por aquele afeto e não de uma racionalidade intocada pela afetividade.

⁶⁶ “Uma tonalidade afetiva deve ser despertada. No entanto, isto significa: ela está aí e não está aí. Se a tonalidade afetiva é algo que possui o caráter do aí e do não-aí, então ela mesma tem algo em comum com a essência mais intrínseca ao ser do homem: com o seu ser-aí. A tonalidade afetiva pertence ao ser do homem. Agora, a possibilidade e o modo de ser deste aí e deste não-aí se voltaram mais para perto de nós; e isto apesar de ainda estarmos longe de uma visualização adequada. Pois enquanto falarmos desta forma, enquanto afirmarmos que a tonalidade afetiva está aí e não está aí, a tomaremos como algo que se apresenta e não se apresenta aos homens. Mas o ser-aí e o ser-fora do homem são algo totalmente diverso de um estar simplesmente dado (a aspereza não está simplesmente dada nesta rocha); ou, em uma concepção determinada, em relação a um evento físico; mesmo até a relação a uma assim chamada vivência anímica. O estar simplesmente dado e o não estar simplesmente dado decidem sobre o ser e o não-ser. Todavia, o que designamos como ser-aí e ser-fora é algo no ser do homem. Portanto, eles só são possíveis se e uma vez que o homem é. O ser-fora é mesmo um modo de seu ser. Estar-fora não significam absolutamente, não ser. Ao contrário, ele é muito mais um jeito do ser-aí. A pedra justamente não está aí em seu ser-fora. O homem, porém, precisa estar-aí para poder estar-fora; e só na medida em que ele está aí ele tem realmente a possibilidade de estar fora” (HEIDEGGER, 2015, p. 83).

outras possibilidades, no seu sempre ter que decidir sobre a sua existência. Ele pode estar, por exemplo, em um ambiente com determinadas pessoas e, ao mesmo tempo, estar fora, distraído, imerso nos seus pensamentos, de modo a estar presencialmente e não estar, efetivamente, ali. É nesse sentido que um afeto pode estar jazido no seu cerne, mas ao mesmo tempo não estar desperto, queremos dizer, não está, em verdade, manifesto. Dessa forma, se tomarmos a *Stimmung* como um objeto a ser racionalmente analisado em busca de generalizações, matamos o seu aparecimento fenomênico característico⁶⁷.

Um afeto, assim, na sua plena acepção ontológica, não pode ser objetificado, isolado e abstraído como uma coisa da ciência, mas antes deve ser deixado ser, para que, permanecendo aberto em tal tonalidade, o *Dasein* possa conhecer a si mesmo naquilo que tange às estruturas da sua existência, queremos dizer, da sua abertura ao ser. Ao mesmo tempo, ele pode estar aí como se não estivesse, na forma de algo que sequer notamos. Com a visualização plena ao filme de Béla Tarr, quanto efetivamente entregues às conexões significativas abertas pela obra cinematográfica, podemos deixar ser algo⁶⁸ diante do qual, cotidianamente, tentamos escapar, a saber, o tédio.

⁶⁷ “Uma tonalidade afetiva não apenas não se deixa constatar, mas também não deve ser constatada – mesmo que ela se deixe constatar. Pois toda constatação é um trazer-à-consciência. No que se refere a tonalidade afetiva, todo e qualquer tornar consciente significa uma destruição. De qualquer modo, ele produz no mínimo uma alteração; e, para nós, em meio ao despertar de uma tonalidade afetiva, tudo depende de deixar esta tonalidade afetiva ser como ela deve ser enquanto tonalidade afetiva. O despertar é um deixar-ser da tonalidade afetiva, que antes disto dorme explicitamente; se é que temos o direito de utilizar a princípio esta imagem em correlação com o uso corrente da linguagem. A tonalidade afetiva está de certa maneira e não está aí. Vimos que esta diferença entre o ser-aí e o não-ser aí possui um caráter singular e não é de maneira alguma equivalente à diferença entre o estar simplesmente dado de uma pedra e o seu não estar simplesmente dado. O não estar simplesmente dado de uma pedra não é um modo determinado de seu estar simplesmente dado, mas pura e simplesmente o contrário deste último. Em contrapartida, o ser-fora, a ausência em suas diversas formas, não é, por fim, o contrário excludente do ser-aí, mas inversamente: todo e qualquer ser-fora pressupõe o ser-aí. Precisamos estar-aí para podermos estar-fora. Apenas se estivermos-aí poderemos, acima de tudo, estar-fora e vice-versa. Com isto, assim como este aí e não aí, o estar fora é algo singular. E a tonalidade afetiva está ligada, de uma certa maneira ainda obscura, com este modo singular de ser” (HEIDEGGER, 2015, p. 85).

⁶⁸ “No momento que o mundo se abre, surge simultaneamente o horizonte a partir do qual os entes intramundanos podem se revelar como os entes que são. Nesse contexto, Heidegger nos falar em um certo deixar-ser tão-somente para realçar o fato de o ser-aí não se ligar originariamente à abertura por intermédio de nenhum ato cognitivo de posicionamento. Não é o ser-aí que posiciona os entes, propiciando o aparecimento de suas determinações ontológicas próprias a partir de alguma dinâmica representacional ou perceptiva qualquer. Ele tampouco é o responsável pela instauração efetiva da abertura. Muito ao contrário, ele se mostra como o ente que é tocado pelo ser dos entes em geral por meio do modo peculiar como participa do próprio espaço existencial da abertura. Jogado no mundo compreensiva e dispositivamente, ele está ao mesmo tempo exposto ao acontecimento do ser dos entes em geral, à pergunta sobre o sentido do ser” (CASANOVA, 2006, p. 115).



As primeiras cenas do filme já nos servem como exemplo da indicada ocorrência. A partir delas, se oferecemos a nossa atenção ao mundo que se desvela perante nós, demoramos ao ir para casa do cocheiro. Imergimos na tempestade de areia e na dificuldade em se locomover em tais condições. Somos tomados pelo ritmo moroso, pelo tempo desacelerado que nos absorve, em tudo que se manifesta. Permanecemos embalados pela melancólica e, conforme constataremos mais tarde, repetitiva composição musical. Aliás, todo o filme trata de uma repetição do mesmo que se oferece, todavia, não como o idêntico, queremos dizer, como algo que trazendo os mesmos contornos, nos leva a repensar o que traz, de fundamental, a repetição. Heidegger utiliza, conforme já assinalado, o repetir (*wiederholen*) da questão do ser para, assim, construir caminhos que viabilizem uma imersão filosófica passível de extrair o não-dito do que disse a tradição, isso é, de retirar nossas possibilidades até então adormecidas. Béla Tarr, segundo a nossa leitura, faz o mesmo com relação ao tédio, de modo a nos conduzir a sentir e, com isso, a pensar o que a tonalidade afetiva do tédio revela a nós sobre nós mesmos.

Retornando a focalização na temática da *Stimmung*, uma tonalidade afetiva não é algo interno nem externo, isso é, não reside nem no sujeito nem no objeto, por assim dizer. Não somos tomados pelo tédio, nessa acepção, por causa de determinado livro ou de qualquer específico objeto entediante, mas porque tais entes nos afinam a partir da tonalidade afetiva que já existe, mesmo que adormecida, no nosso próprio ser. Não se trata de causa e efeito por onde um objeto produz tédio no sujeito. Podemos, por citar, assistir a um filme chato e não nos entediarmos, do mesmo modo que podemos nos entediar em situações patentemente

divertidas – como numa festa que Heidegger usa como exemplo para uma das formas de tédio que abordaremos mais a seguir. Do mesmo modo, não se trata de um tédio alicerçado no sujeito e que de lá vai para os objetos, tornando-os entediantes. Distintamente, os entes despertam algo que estava adormecido e trazem para a efetividade algo que antes era possibilidade numa codeterminação. Assim, uma *Stimmung* sempre ocorre a partir de uma relação originária entre *Dasein* e o mundo para o qual ele está aberto. Heidegger é esclarecedor quanto a isso:

1. o entediante não recebe este nome porque produz simplesmente em nós o efeito do tédio. O livro não é a causa exterior e o tédio o resultado do efeito no interior; 2. Com isto, precisamos nos abstrair da relação causa-efeito em meio ao esclarecimento do fato; 3. Mas o livro precisa igualmente se tornar vigente. Se não como causa atuante, ao menos como o que nos *afina*. Aqui está a questão; 4. Se o livro é entediante, então esta coisa possui em si, em sua posição fora da alma, algo da possível tonalidade afetiva em nós: da tonalidade afetiva que é mesmo mantida reprimida. Apesar de estar no interior, a tonalidade afetiva gira ao mesmo tempo em torno da coisa exterior; e isto sem que exportemos e transportemos até a coisa uma tonalidade afetiva produzida a partir do interior; 5. Por fim, a coisa só pode ser entediante porque a tonalidade afetiva já gira em torno dela. Ela não causa o tédio, mas tampouco o retém através de uma atribuição do sujeito. Em resumo: o tédio – assim como, em última análise, toda e qualquer tonalidade afetiva – é uma essência híbrida; uma essência em parte objetiva, em parte subjetiva (HEIDEGGER, 2015, p. 117).

Tendo uma essência híbrida, a tonalidade afetiva possui a sua realização como abertura para o ser do ente que nós mesmos somos, sendo um modo fundamental de nosso ser-aí. No filme de Béla Tarr, experimentamos um tempo que perdura e um silêncio que nos detém. A partir deles, podemos, conforme desenvolvermos, deixar despertar o tédio em nós, ou pelo menos, preparar o solo para isso ao nos abirmos para a experiência atenta do mundo fictício de “O Cavalo de Turim”. No entanto, como nos abrimos efetivamente para algo? Como interno e externo se conjugam no *Dasein*? Como podemos libertar algo do tédio em nós mediante a atenta experiência fílmica? Vamos agora rumo a essas questões. Para tal, precisamos compreender o que Heidegger chama de transcendência (*Transzendenz*); modo no qual a nossa abertura constituidora para o mundo acontece.

Podemos distinguir, segundo Michael Inwood, pelo menos quatro significações para a transcendência no âmbito da tradição filosófica como um todo, a saber: 1) a transcendência ôntica, que indica um ente que ultrapassa todos os demais entes criados na acepção do Deus cristão dos filósofos e teólogos, como Agostinho de Hipona e Anselmo de Aosta; 2) a transcendência ontológica que concerne ao ser em sentido comum (*koinon*) e geral (*genera*), conforme a abordagem de Aristóteles – trata-se de uma concepção de onde se aborda o ser como

transcendens, deixando indistinta a sua diferença em relação ao ente; 3) a transcendência epistemológica que indica a concepção de origem cartesiana, segundo a qual um sujeito cognoscente ultrapassa os limites do seu ser, indo em direção aos objetos cognoscíveis e, por fim, 4) a transcendência fundamental-ontológica, indicando a determinidade de ser do *Dasein*, que sempre se encontra aberto aos entes, habitando a verdade do ser e se realizando nesse constitutivo ir em direção aos outros e aos entes intramundanos na constituição do mundo como o seu horizonte de significações (INWOOD, 1999).

A transcendência fundamental-ontológica indica, em confluência com o já dito acima, a determinidade de ser do ente, que nós mesmos somos, no que se refere ao ultrapassamento daquilo que é a partir do direcionamento para as suas possibilidades concretas. Tal ultrapassagem, ontologicamente, possibilita todas as demais formas de ultrapassagens, por ser a sua possibilidade mais originária. Isso elucidada, por assim ser, a essência do *Dasein*, ente finito de possibilidades finitas, como residindo na sua existência (*Existenz*), isso é, na sua abertura para o ser. No tratado de 1929, intitulado “A Essência do Fundamento” (*Vom Wesen des Grundes*), podemos ler:

A transcendência, [...], refere-se àquilo que é próprio do ser-aí humano; e isto não, por certo, como um modo de comportamento entre outros possíveis, de vez em quando posto em exercício, mas como *constituição fundamental deste ente, uma constituição que acontece antes de todo comportamento*. Não há dúvida, o ser-aí humano, enquanto existe “especialmente”, possui, entre outras possibilidades também a de “ultrapassar” um espaço, uma barreira física ou um fosso. A transcendência, contudo, é a ultrapassagem que possibilita algo tal como existência em geral e, por conseguinte, também um movimentar-“se”- no-espaço (HEIDEGGER, 2008b, p. 149).

Como já aludido no capítulo sobre “Asas do Desejo” (*Der Himmel über Berlin*, 1987), de Wim Wenders, *Existenz* advém de ex-sistere caracterizando o ente humano como aquele que se insere no ser (*sistere*) por estar aberto a ele (*ex*). Tal termo abarca tanto a finitude – pois estando aberto ele pode se fechar ao ser, perdendo a si mesmo – quanto às possibilidades fundamentais que incidem sobre o lido de sua abertura ao mundo. A sua existência ou ek-sistência, nessa acepção, diz respeito à sua abertura finita para o ser mediante a qual o seu próprio ser está em risco, queremos dizer, à sua transcendência mesma.

É nesse sentido que existindo, inserido sempre em um horizonte de significações o *Dasein* possui como ipseidade a transcendência. É isso que o permite abrir-se, por exemplo, à audição de uma composição musical, como a “Aria Cantilena” (1938), de Villa-Lobos, ou à leitura de “O som e a Fúria” (*The Sound and the Fury*, 1929), de Faulkner, que, por citar, aborda com surpreendente clareza ontológica o tema da temporalidade conforme podemos ler na

seguinte passagem: “[...] o tempo morre sempre que é medido em estalidos por pequenas engrenagens; é só quando o relógio para que o tempo vive” (FAULKNER, 2003, p. 81-82). Da mesma maneira, a contemplação de uma obra cinematográfica (sua elaboração, sua edição, sua realização, dentre outros aspectos) só é possível a partir da transcendência no sentido de ser uma dimensão originária, uma estrutura existenciária, do ente que nós mesmos somos e que possibilita haver o próprio ser. Lemos, em “Identidade e Diferença” (*Identität und Differenz*, 1957), a seguinte esclarecedora passagem:

O homem é manifestamente um ente. Como tal, faz parte da totalidade do ser, como a pedra, a árvore, a águia. Pertencer significa aqui ainda: inserido no ser. Mas o elemento distintivo do homem consiste no fato de que ele, enquanto ser pensante, aberto para o ser, está posto em face dele, permanece relacionado com o ser e assim lhe corresponde. O homem é propriamente esta relação de correspondência, e é somente isto. “Somente” não significa limitação, mas uma plenitude. No homem impera um pertencer ao ser; este pertencer escuta o ser, porque a ele está entregue com propriedade. E o ser? [...] Ser somente é e permanece enquanto aborda o homem pelo apelo. Pois somente o homem, aberto para o ser, propicia-lhe o advento enquanto apresentar (HEIDEGGER, 1999a, p. 177).

Na indicada obra de 1929, o pensador afirma que o problema do fundamento foi respondido, pela tradição filosófica de modo geral, pela busca por uma causa – lembremos, por exemplo, das quatro causas de Aristóteles. Por ser, segundo a sua compreensão, um momento decisivo, ele opta por focalizar na resposta de Leibniz, que postulou o princípio da razão suficiente. Nos seus termos característicos e fundamentais, o indicado princípio afirma que há uma causa por detrás de tudo aquilo que é, de modo que, ao inquirir a realidade racionalmente, pode-se encontrar uma resposta suficiente para tudo⁶⁹. Essa concepção se entrelaça à compreensão correspondencial da verdade alicerçada, conforme já abordado no capítulo introdutório às leituras fílmicas, na adequação entre dado e proposição. Isso incide no esquecimento do ser e, dessa maneira, na anti-essência (*Gegen-wesen*) da verdade como olvidamento da sua estrutura fundamental, dada no seu dinamismo velador-desvelador⁷⁰.

⁶⁹ Sobre o princípio da razão suficiente, Leibniz nos diz: “Até aqui só falamos como simples físicos, agora devemos elevar-nos à metafísica, valendo-nos do grande princípio, pouco empregado usualmente, que afirma que nada se faz sem razão suficiente, isto é, que nada ocorre sem que seja possível àquele que conheça suficientemente as coisas dar uma razão que baste para determinar por que é assim e não de outro modo” (LEIBNIZ, 2004, p. 158).

⁷⁰ “As ‘verdades’ – enunciações verdadeiras recebem sua natureza por referência a algo em razão do que elas podem ser consonâncias. Em cada verdade, a união explicativa é o que é sempre em razão de..., isto é, como algo que se ‘fundamenta’. Na verdade reside, por conseguinte, uma referência essencial a algo do gênero do ‘fundamento’. Deste modo, o problema da verdade leva necessariamente para a ‘proximidade’ do problema do fundamento. Por isso, quanto mais originariamente nos apoderarmos da essência da verdade, tanto mais urgente se tornará o problema do fundamento” (HEIDEGGER, 2008b, p. 141-2).

Repetir essa questão direcionando-se hermenêutico-fenomenologicamente para ela, faz com que haja um deslocamento no sentido de uma redução (*Reduktion*) do ente para o ser, de forma a permitir, pela via de uma destruição (*Destruktion*) dos seus pressupostos, uma construção (*Aufbau*), que se baseie na abertura do *Dasein* e, com isso, na sua transcendência como fundamento para o ser e para a verdade como desvelamento. Se o filme é, quando o trazemos à vida pela contemplação atenta, um acontecimento poético originário por onde se conjugam revelações e ocultações de sentidos na manifestação que a obra é, sua ocorrência, inalienavelmente, funda-se na transcendência em acepção fundamental-ontológica. É assim que devemos nos perguntar, como ocorre, originariamente, essa transcendência como fundamento? Quais são as suas estruturas de ser? Com isso, entenderemos melhor não só nossa relação de arrebatamento com a arte cinematográfica, mas o nosso comum-pertencer (*Zusammengehörigkeit*) com o ser mesmo. Trata-se da questão fulcral que Heidegger buscará responder em *Vom Wesen des Grundes*.

Imergindo na problematização acerca da essência do fundamento, Heidegger distingue três modos interdependentes de fundar ocorridos, por sua vez, na transcendência fundamental-ontológica do *Dasein* e os situam como condição de possibilidade de haver algo – de ser dado ser – ao invés de propriamente nada. Tratam-se do fundamento (*Grund*) como erigir (*Stiften*), como tomar-chão (*Boden-nehmen*) e como fundamentar (*Begründen*).

Por fundar como erigir, como *Stiften*, é entendido o projetar-se do *Dasein* que, constitutivamente, direciona-se para além aquilo que é, do seu mundo, rumando para a realização das suas possibilidades. Isso aponta para a consideração de que o ente finito que nós mesmos somos, tem como o seu modo de ser primordial a realização de possibilidades que, ontologicamente, são sempre mais superabundantes do que as efetivadas na dimensão da existência concreta. Fala-se aqui do *Dasein* como um excesso que se projeta do ente, daquilo que é, para o ser como o âmbito do possível de modo que o mundo, como dimensão de sua habitação, manifesta-se como esfera a ser superada⁷¹.

O mero exemplo de uma escolha banal como ir a um cinema e não a outro, nos serve como ilustração do indicado ultrapassamento alicerçado, por sua vez, na existencialidade do *Dasein*. Ali realizamos uma opção em detrimento de outra sem sabermos, de fato, o que irá ocorrer. Lançamo-nos do indefinido, no incalculável, mesmo em ações banais como está, trazendo algo para o nosso ser que antes não havia, experienciando o que pode ou não originar

⁷¹ “No fundar como erigir [*Stiften*], enquanto o projeto da possibilidade de si mesmo, reside, entretanto, o fato de o ser-af sempre se exceder. O projeto de possibilidades sempre é, segundo a sua essência, mais rico do que a posse que repousa naquele que projeta” (HEIDEGGER, 2008b, p. 180).

alguma coisa importante – um encontro, um acidente, uma experiência cinematográfica que transformará uma concepção importante sobre as coisas ou da qual se originará, até mesmo, uma futura tese ou um livro, por exemplo.

A segunda forma de fundar denominada de tomar-chão, *Boden-nehmen*, traz não um excesso de ser, mas uma limitação no sentido de que ocorre no inalienável encontrar-se (*Befindlichkeit*) do *Dasein* afinado ou sintonizado em uma tonalidade afetiva (*Stimmen*) que o abre para o mundo, tornando-o familiar. Tal modalidade do fundar, por conseguinte, evidencia que a nossa relação com a totalidade dos entes nunca é neutra, mas sempre colorida, seja em tons exultantes ou lúgubres, pelos afetos que perpassam a racionalidade, ou melhor, o entender (*Verstehen*) o constituindo.

Trata-se de uma limitação, na medida em que possibilita nossa familiaridade com as coisas, dando, desse modo, os contornos do nosso estar com nós mesmos, com os outros e diante dos entes intramundanos, permitindo com que permaneçamos ali nessa vinculação. A transcendência, nesses termos, tanto excede no erigir quanto restringe o nosso ir adiante no tomar-chão, que nos torna íntimos, indelevelmente, com aquilo que é. Ultrapassamos o estado atual das coisas, permanecendo, igualmente, absorvidos no âmago do conhecido perante o qual nos deixamos, caracteristicamente, afinar (*stimmen*). Assim, a segunda forma de fundar estabelece os contornos limitantes dos projetos concretos do *Dasein*⁷².

Por fim, o fundar como fundamentar, *Begründen*, tange à compreensão de ser que o *Dasein* tem na sua abertura para o mundo, no seu ser sempre já no domínio de um horizonte sedimentado de significações. Se com o fundar como erigir, *Stiften*, vamos além dos entes rumo às possibilidades e com o fundar como tomar-chão, *Boden-Nehmen*, encontramos-nos afetivamente situados na nossa familiaridade com os entes, o fundamentar constitui a possibilidade de entendermos o projetar sintonizado afetivamente no mundo que somos, assim como o mundo ele mesmo que se manifesta pelas nossas estruturas de ser, queremos dizer, que se compõe mediante os modos da nossa abertura para ele.

O fenômeno (*Phänomen*) como o manifesto que advém mediante um modo de dizer (*léguen*), que recolhe e oculta significações expressas no discurso (*lógos*) – e que somados nos ofertam o fundo sem fundo do ser – só pode haver na tripla estrutura do fundamentar que ocorre, em sua terceira modalidade, como a condição de possibilidade da compreensibilidade. As três formas de fundar, em vista disso, possibilitam a manifestabilidade dos entes que acontece,

⁷² “Enquanto se encontra disposto, o ser-aí é absorvido pelo ente de tal maneira que, pertencendo ao ente, é por ele inteiramente afinado por ele. Transcendência significa projeto de mundo; e isto de tal modo que aquele que projeta já é também perpassado de maneira afinada pelo ente que ele ultrapassa” (HEIDEGGER, 2008b, p. 179).

originariamente, como essência (*Wesen*) e não-essência (*Un-wesen*) da verdade, isso é, como *aletheia*. O que nos conduz à consideração de que só há fundamento pela abertura do ente finito que somos; pela existência, sem a qual não haveria ser. Heidegger esclarece que:

“Fundamentar” [*Begründen*] não será tomado aqui no sentido estreito e derivado da demonstração de proposições ôntico-teoréticas, mas em uma significação fundamentalmente originária. De acordo com essa significação, fundamentação designa o mesmo que possibilitação da questão do porquê em geral. Tornar visível o caráter próprio originariamente fundador do fundamentar quer dizer, por conseguinte, clarificar a origem transcendental do porquê enquanto tal. Procurados não são, portanto, os motivos da irrupção fática da questão do porquê no ser-aí, mas o que se coloca em questão é a possibilidade transcendental do porquê em geral (HEIDEGGER, 2008b, p. 181).

Em síntese, o problema do fundamento deixa de ser respondido com uma causa externa e passa a ser, ontologicamente, abordado pela transcendência, pela abertura, pela existência – termos que, variadamente, designam o mesmo. Expresso detalhadamente temos: 1) com o erigir surge o mundo como campo de ultrapassamento do ente que, abrindo-se para o ser, vai rumo às suas possibilidades reais; 2) com o tomar-chão ocorre a familiaridade com o mundo, a partir da vinculação afetiva com o que ali se revela; 3) com o fundamentar funda-se a compreensibilidade de todas as coisas, de modo a possibilitar a constituição dos fenômenos que compõe o mundo. A origem do fundamento se dá, por assim ser, não na verdade como adequação entre dado e proposição, mas antes, como fundada na transcendência fundante, na verdade como velamento e desvelamento do ser.

É desse modo que o fundamento é, propriamente, liberdade (*Freiheit*) como abertura para a verdade do ser, conforme desenvolvido no tópico “Arte e Verdade” do capítulo introdutório. A liberdade, tendo agora a sua tripla estrutura de fundar explicitada, procede como abismo transcendental do *Dasein*, no sentido de um fundamento (*Grund*) sem fundamento (*Abgrund*), isso é, sem uma causa que a fundamente. Pela sua forma de ser não há viabilidade efetiva de inquiri-la mediante o princípio da razão suficiente, tal como postulado do Leibniz. Ele se esquiva se direcionando para dimensões além da lógica e da filosofia especulativa. É assim que ao contemplarmos um filme damos, no ato da contemplação atenta ao seu mundo, fundamento para ele, para que o copertencimento entre artista e arte tome vida a partir de nós.

Nessa perspectiva, se a nossa relação com o mundo ocorre pela via da transcendência fundamental, ela está em jogo quando nos colocamos diante de um filme – oferecemos a nossa abertura de ser para que o filme possa ocorrer efetivamente. Abrimo-nos para ele sempre já tendo nosso mundo (e o mundo fictício ali desvelado) como horizonte de ultrapassagem, como

visão de possibilidades – o que ocorre no fundar como erigir. Um exemplo disso é que com a história de um personagem como Daniel de “Asas do Desejo”, pudemos pensar as nossas próprias possibilidades como ser finito, colocando em movimento o ente que somos como ente que ultrapassa o que é em direção às suas possibilidades – refletimos, questionamos e pudemos ampliar nossa concepção sobre nós mesmos pela via do fundar como erigir, queremos dizer, pela nossa existencialidade. Do mesmo modo, sempre nos abrimos para uma obra de arte, a partir de tonalidades afetivas que se dão, no caso específico de uma visualização fílmica, na relação entre *Dasein* e filme que o afina de um determinado modo – o que se dá pelo fundar como tomar-chão. Nos entediamos ou nos alegramos, por citar, com o nosso envolvimento fílmico e, assim, deixamo-nos afinar nessa relação. Da mesma maneira, o ser-aí sempre se coloca diante de uma película já munido de dada compreensão de ser, dos pressupostos de seu estar-no-mundo que, por sua vez, se chocam com os sentidos – com as manifestações da verdade ontológica – dados na obra cinematográfica – o que ocorre no fundar como fundamentar. Desse modo, podemos colocar em questão, a partir do que já compreendemos, o nosso próprio entendimento sobre as coisas. As três formas de fundar como cooriginárias tornam isso possível, não havendo uma sem a outra.



No que concerne ao filme de Béla Tarr, “*A torinói ló*” insiste em cenas como Ohlsdorfer (János Derzsi), sendo vestido pela sua filha (Erika Bók), cujo nome não nos é revelado, ambos comendo batatas com as mãos, o cavalo sendo retirado e depois colocado no estábulo. Vamos, com isso, abrindo-nos, pelo triplo fundar do fundamento, ao mundo do filme que se desvela

para nós de forma inaugural. Envolvemo-nos, quando abertos atentamente para ele, com um ritmo que destoa do comumente esperado de um filme. Por mais lentas que obras, por exemplo, de Wong Kar-Wai ou de Andrei Tarkovski possam ser, aqui a morosidade é elevada ao seu máximo grau nos surpreendendo. Espantamo-nos com sua lentidão, mas permanecemos ali silenciosamente. Se houvesse diálogos cotidianos e fugazes, variações nas ações, brigas, relações amorosas ou quaisquer tipos de atos dotadas de certa intensidade, desviar-nos-íamos da questão do tempo ela mesma, tendendo a nos voltarmos para o que ali fosse apresentado. Porém, o filme nos oferta um profundo redizer que nos enleva permitindo uma absorção na própria experiência com o tempo vagaroso, com o ritmo arrastado que damos vida na contemplação do mundo ali desvelado.

É por essa via, repetindo o mesmo, mas não o idêntico, que o filme pode nos despertar, para uma tonalidade afetiva – o tédio conforme caracterizamos mais para frente –, afinando-nos por nossa transcendência que possibilita as coisas serem o que são na sua polissemia, na sua inquebrantável superabundância. Já munidos de uma compreensão sobre a resposta ontológica à questão do fundamento, podemos, enfim, entender o fundamento da nossa visualização fílmica e, por conseguinte, da nossa relação com o ser como um todo.



Já nos primeiros minutos de “O Cavalo de Turim”, acompanhamos o cocheiro – cujo nome, Ohlsdorfer, é indicado apenas uma vez pelo narrador – indo em direção à sua casa. Não há diálogos, elucidações sobre o enredo, mas apenas um percurso nevoento marcado por uma violenta ventania que ao levantar poeira acinzentada ainda mais as imagens que recebemos como

espectadores. A viagem é difícil e o clima evidencia a dificuldade do percurso. A melancólica composição intitulada “O Cavalo de Turim” é o único som que podemos ouvir junto ao sibilar do vento; ela nos sintoniza potencialmente em uma tonalidade afetiva desconfortável, em que as palavras não fazem sentido e, por isso mesmo, não são proferidas. Aliás, nos seis dias em que decorrem a narrativa fílmica, acompanhamos sempre o mesmo arrastar-se do boleeiro e sua filha, seus olhares vagos, suas ações que parecem tatear no escuro de quem não se apropriou de possibilidades concretas satisfatórias.



Ao chegar na sua casa, uma miserável construção, conhecemos a sua filha, cujo nome não é declarado aos espectadores – os personagens são como anônimos um para o outro, não se chamam pelos nomes, não realizam distinções declaradas a respeito das suas subjetividades. Ela se encarrega de guardar o cavalo no estábulo, um trabalho dificultado pelo clima intensamente árduo. O seu pai a ajuda, posteriormente, a guardar a carroça. Passam-se minutos silenciosos até que ambos os personagens estejam abrigados. A filha despe o pai e serve batatas cozidas – a única refeição que os vemos fazer durante o filme. O cocheiro as devora, servindo-se com as próprias mãos rapidamente, quase desesperadamente. Podemos ouvir o vento lá fora como um som que toma todo o ambiente.

Não nos sentimos confortáveis ao presenciar tais momentos, mas pelo contrário, permanecemos num notório desconforto observando as cenas que demoram demasiadamente a dar lugar a outras. Não há conversas, gestos de afeto, sorrisos, esboços sequer, mas situações que nos são apresentadas lentamente para que nos afinemos com o ser-no-mundo dos

personagens. Só após quase meia-hora o pai profere para sua filha: “vá para a cama”. É a primeira palavra que o ouvimos dizer num tom ríspido e cansado.



Ambos, cocheiro e filha, são, segundo nossa leitura, formas de *Dasein* errantes que, incapazes de se apropriarem das suas possibilidades concretas, de realizarem o ultrapassamento de seus mundos, deixam-se estar afinados no tédio, no vazio da perda de significações das ações cotidianas e, assim, vão indo no decorrer dos seis dias em que os acompanhamos. As suas compreensões de ser são constituídas nesse fracasso em ir além de si mesmos e norteados por uma tonalidade afetiva que os paralisam – *Stimmung* que, a saber, ainda será aqui caracterizada.

Decorrem mais alguns minutos até que a filha saia da pobre casa para pegar água no poço, vista o seu pai e retire o cavalo do estábulo para que novamente o seu progenitor possa ir até à cidade. Porém, dessa vez o cavalo não sai do lugar, ele mesmo está incapacitado de cumprir suas funções e se recusa a enveredar-se pela tempestade hostil. O cocheiro o açoita, mas logo desiste retornando para dentro de casa. Lá nada de novo acontece e permanecemos por mais alguns minutos contemplando as mesmas cenas: sua filha o despindo, a ausência de trocas afetivas e a impossibilidade até mesmo de gastar as palavras em solilóquios ou conversações. Aqui, Béla Tarr dilata a tonalidade afetiva até ao animal que, no percurso que acompanhamos, recusa-se até mesmo a comer e beber água, de modo a evidenciar o afeto que inunda o mundo fílmico, chegando até o espectador de modo a despertá-lo, pelo menos potencialmente, para ele; o cineasta hiperboliza, a fim de evidenciar que o tédio abarca todo o horizonte de significações da obra cinematográfica, sendo inescapável.



Há, aqui, já alguns elementos importantes: 1) os personagens não se chamam pelos respectivos nomes, queremos dizer, não são considerados em vista das suas subjetividades. Pelo contrário, tudo o que temos são entes que se encontram no mundo de forma a não se absorverem em ocupações ou em diálogos. Eles estão inertes no que consideremos ser a tonalidade afetiva do tédio; 2) A inexistência de ações, de ultrapassamentos de situações concretas em direção às suas possibilidades reais, evidencia a impossibilidade dos personagens em se preencherem com os demais entes intramundanos. Eles não podem se ocupar consigo mesmos, com as coisas ou com os outros, uma vez que se encontram em um estado de ânimo que parece retirar o sentido habitual das coisas; 3) Ao não apresentar para nós cenas de ação, romance ou drama, o filme nos convida, quando atentos ao que ali acontece, a nos sintonizarmos com um afeto difícil de se distinguir, uma vez que não se assemelha às tonalidades afetivas violentas, como paixão, raiva ou efusiva alegria. Ao aceitarmos o convite para nos afinarmos com o ser-no-mundo dos protagonistas anônimos, Béla Tarr nos leva a também nos afinarmos e a pensarmos tal afeto; 4) O silêncio unido à tempestade de vento que perdura durante todo o filme nos conduz ao desconforto do tédio a partir da nossa transcendência fundamental-ontológica, nos seus três modos, a saber, erigir, tomar-chão e fundamentar e 5) O ritmo lento do filme, a insistência das cenas que nos recusam afetos fortes e facilmente notáveis, evidencia cinematograficamente a intrínseca relação, que conforme veremos a seguir, Heidegger traça entre tempo e tédio. Isso nos possibilita uma aproximação entre as considerações do pensador sobre o tema. Ambos, filósofo e cineasta, pensam os mesmos fenômenos chegando a conclusões semelhantes.

Entretanto, o que é, propriamente, o tédio para Heidegger? Quais são as suas formas de manifestação fundamentais? Qual é a sua intrínseca e constitutiva relação com a temporalidade? O que ela nos diz sobre o nosso modo de ser finito? Para entendermos, ontologicamente, as considerações feitas acima e podermos responder às supracitadas indagações, vamos agora à distinção que Heidegger realizou das duas primeiras formas de tédio segundo a sua preleção de 1929-30 denominada de “Os Conceitos Fundamentais da Metafísica: Mundo – Finitude – Solidão”. Ali nos inseriremos, mais um pouco, no âmbito da via filosófica que orientará o aprofundamento de nossa hermenêutica fílmica. Ainda após, investigaremos a terceira e mais profunda modalidade de tédio; aquela que, segundo a nossa leitura, está em ocorrência no mundo cinematográfico de “O Cavalo de Turim” e que vem à existência pela transcendência do contemplador.

4.2. A caminho do tédio profundo: do mais superficial ao abissal

Vimos que o filosofar nasce, para Heidegger, de uma tonalidade afetiva fundamental e que, por sua vez, somos afinados na nossa relação com os entes pela nossa abertura ao ser, isso é, pela nossa transcendência fundamental-ontológica. Em “Os conceitos fundamentais da metafísica”, o tédio é distinguido como tonalidade fundamental da nossa época. Há, pela própria etimologia da palavra tédio (*Langeweile* = tempo longo), uma intrínseca relação com o tempo, uma vez que a temporalidade é o horizonte de compreensão do nosso próprio ser finito. Diz-nos Heidegger: “O tempo, por sua vez, encontra-se para nós em uma relação com o tédio. Portanto, o tédio é a tonalidade afetiva fundamental de nosso filosofar” (HEIDEGGER, 2015, p. 107). Essa é uma tonalidade da qual nos afugentamos pela sua indesejabilidade, pela via de algum passatempo (*Zeitvertreib*) e pela qual visamos nos entreter e não mais nos entediarmos. Lemos:

[...] por toda parte há abalos, crises, catástrofes, penúrias: a miséria social, a confusão política, a impotência da ciência, o esvaziamento da arte, a ausência de um solo para a filosofia, a falta de força da religião. Certamente há penúrias por toda parte, Mas, dir-se-á, é de qualquer modo unilateral considerá-las sozinhas. Pois igualmente violentas e ruidosas, assim como sempre novamente dispostas à intervenção e ao experimento são as tentativas e os esforços por controlar as penúrias, por dirimi-las, por imediatamente conduzi-las à ordenação e satisfação. Não apenas indivíduos singulares, mas também grupos, associações, círculos, classes, partidos estão por toda parte em obra em consonância com estas tentativas e esforços – tudo e todos estão organizados contra as penúrias e cada organização tem seu programa. No entanto, justamente esta reação atual contra as penúrias do ser-aí as ratifica; e ainda confirma ao mesmo tempo e antes de tudo algo diverso. A

reação de defesa que se agita contra as penúrias *não deixa justamente vir à tona uma penúria na totalidade*. [...] O que oprime da maneira mais profunda e velada é muito mais: *o permanecer de fora de uma opressão essencial de nosso ser-aí na totalidade* (HEIDEGGER, 2015, p. 212-213).

Aqui, Heidegger nos alerta para a noção de que, em acepção ontológica, o tédio nasce fundamentalmente não do estado social indesejável ou de outras questões ônticas ou concretas, mas antes de um recusar-se por parte do *Dasein* em voltar-se para si mesmo, para as tonalidades afetivas indesejáveis que desvelam o seu próprio ser. Nos desviamos cotidianamente de assumir o fardo de nossa finitude e as escolhas pelo nosso próprio ser e, assim, nesse apartar-se de tais estados nos entediamos numa espécie de indigência ontológica, queremos dizer, de uma indistinção sobre nossa específica ontologia. Pensar o tédio deixando-o ser, revelando-o e a nós mesmos é para o pensador um esforço por “libertar a humanidade no homem, deixar o ‘ser aí’ tornar-se essencial nele” (HEIDEGGER, 2015, p. 217). Porém, como o filosofar não nasce, originariamente, de uma abstração, mas de um ser tomado por um afeto, precisamos deixá-lo ser, abrindo existencialmente espaço para a sua manifestação. O diálogo entre Martin Heidegger e Béla Tarr visa deixar ser e pensar a nossa abertura para o tédio.

Porém, devemos nos perguntar, como se dá o tédio? Quais são as formas gerais de sua manifestação? Há estruturas nas quais ele se manifesta? Como podemos pensá-lo fenomenologicamente? Heidegger distingue três formas de tédio partindo do mais superficial ao mais profundo. Abordaremos, nesse segundo momento do capítulo, as duas primeiras formas de tédio e as suas correlatas estruturas da retenção (*Hingehaltenheit*) e da serenidade vazia (*Leergelassenheit*) para, assim, rumarmos ao tédio profundo e à sua ocorrência na experiência cinematográfica de “O Cavalo de Turim”.

É interessante notar que, uma vez que tendemos a fugir do tédio não o deixando ressoar, Heidegger estabelece o passatempo, a fuga do próprio tédio, como fenômeno que o torna visível. É no passatempo que o tédio aparece sem disfarces pela via da tentativa de escape. Evasão por onde se tenta encurtar o tempo longo da *Stimmung* do tédio. Assim, é dito:

Se o entediante e o que está entediando, e, em unidade com eles, o tédio são algo que nos é desconfortável, que *não* queremos deixar surgir, de que buscamos imediatamente nos livrar quando surge; se o tédio é algo *contra o que* nos encontramos no fundo e desde o princípio, então ele se revelará originariamente enquanto um tal, contra o qual nos encontramos, aí *onde* nos livramos dele – quer consciente ou inconscientemente. Isto acontece onde criamos para nós um tempo curto em contraposição ao tempo longo do tédio: onde, com este intuito, *passamos o tempo* a cada vez desta ou daquela maneira. Exatamente aí onde nos contrapomos a ele, ao tédio, é preciso que ele queira

se afirmar: aí, onde ele entra em cena de tal maneira, é preciso que ele se nos imponha em sua essência (HEIDEGGER, 2015, p. 120-121).

A primeira forma de tédio é chamada de *ser entediado por alguma coisa* e indica a forma mais superficial dentre as três desenvolvidas no arcabouço da obra sobre os conceitos fundamentais da metafísica. Para discorrer sobre ele, Heidegger nos dá o exemplo da espera numa estação de trem.

A ilustração que o pensador nos oferece e que hoje nos parece profundamente anacrônico, ocorre, nos seus contornos gerais, da seguinte forma: imaginemo-nos num terminal de uma via férrea qualquer e que o próximo trem chegará apenas em quatro horas. Temos um livro de que gostamos muito conosco, mas por mais que tentemos não conseguimos apreciar a leitura. Observamos as árvores esparsas, os pássaros que sobrevoam o local, as pessoas que vão e vem nesta região de chegadas e partidas, porém ainda assim não nos entretemos. Olhamos para o relógio e percebemos embasbacados que com tudo isso se passou apenas cinco minutos. Lemos os horários de algumas locomotivas para destinos diversos e andamos de lá para cá percorrendo toda circunscrição do local de espera. Contamos as árvores já vistas, os bancos ali situados, olhamos novamente para o relógio, mas só passaram quinze minutos e falta ainda muito para que embarquemos. Todos os passatempos, tentativas de encurtar o tempo da espera, tais quais tentar ler, observar os pássaros, contar as árvores ou até mesmo roer as unhas não surtem o efeito almejado e permanecemos entediados ali e, assim, nos encontramos no âmago de um tempo longo que abarca todas as coisas. Não conseguimos matar o tempo⁷³, mas com o passatempo percebemos que tentamos nos desviar de algo, expulsar o tempo lento da espera, colocá-lo em movimento, acelerá-lo para eliminar o tédio. Assim o tédio se revela para nós.

Hodiernamente, estaríamos à espera do Uber ou do táxi, em uma rodoviária ou em um aeroporto. Procuraríamos refúgio do tédio no celular, ouvindo músicas no Spotify ou vendo as atualizações de nossos seguidores no Instagram. Talvez, tentássemos ler um livro, olhar para o relógio repetidamente ou caminhar pelo recinto seja ele qual for. Todavia, o que há de essencial no exemplo permanece o mesmo: não conseguiríamos acelerar o tempo e eliminar o tédio e fracassaríamos em realmente nos entreter.

O interessante no exemplo dado reside em notar que Heidegger não objetiva o tédio pelas razões já expostas, mas com a sua descrição do fenômeno, pela via da fuga no passatempo,

⁷³ “Mas o que significa matar o tempo? Nós com certeza não afugentamos o tempo. Matar significa aqui impeli-lo a avançar, impulsioná-lo até aí, estimulá-lo ao movimento. Mas este ‘matar o tempo’ é em si propriamente um matar o tédio, e matar significa agora: expulsar, dissipar. O passatempo é uma *expulsão do tédio: uma expulsão que se perfaz através de um estímulo ao tempo*” (HEIDEGGER, 2015, p. 124).

busca nos transportar para o âmbito de tal tonalidade afetiva. O pensador abdica de teorias prévias sobre o que é o tédio, afasta-se de uma concepção psicologizando que o vê como fundado na mera interioridade humana, visando, assim, deslocar-se para o seu sentido ontológico que, conforme veremos, revelará ao *Dasein* a sua própria constituição temporal. Ainda sobre o passatempo:

Em meio ao passatempo deparamo-nos com o procedimento peculiar de olhar ininterruptamente para o relógio: o relógio com o qual medimos o tempo. Com isto, o decisivo no passatempo é de qualquer maneira o *tempo* – exatamente como nisto *que* ele dissipa: no tédio. O passatempo é um abreviador que estimula temporalmente o tempo que quer se tornar longo; ele traz consigo uma intervenção no tempo, travando *um embate com o tempo* (HEIDEGGER, 2015, p. 128).

Olhamos sem parar para o relógio, procuramos diversas formas de diversão, porém o tempo longo não passa. Com tudo o que foi exposto, devemos agora questionar, de que tempo longo Heidegger efetivamente fala? O que ocorre quando nos vemos retidos no tempo de uma espera que insiste em não passar? A princípio, é preciso salientar que não se trata da dimensão cronológica da espera, mas de outro algo, uma vez que percebemos por nossa própria experiência que quinze minutos podem ser experienciados com grande morosidade ou com velocidade vertiginosa e, com isso, que a temporalização do tempo pode ocorrer de diferentes formas conosco. Assim, o lento do tempo da espera reside antes em ser tomado pela tonalidade afetiva do tédio – que abarca a totalidade dos entes fazendo do mundo um mundo entediante – que no tempo ôntico mensurado por um contador. Nos entendíamos, por conseguinte, porque o tempo passa vagarosamente independente da sua extensão concreta. Vamos a um aprofundamento dessa questão.

Para Heidegger, o ser retido pelo tempo hesitante é situar-se no curso temporal hesitante de um intervalo. No caso do exemplo dado, isso ocorre no interregno entre a chegada na estação e a partida para o próximo destino que nos retém ali. Não podemos ir embora, pois precisamos chegar a outro local e, assim, nos deixamos ficar ali entediados – tratando-se de outra situação, poderíamos naturalmente ir embora dali. Trata-se, por conseguinte, não de um tempo qualquer, mas da temporalização determinada de um aguardar por algo, de ter que permanecer ali. O pensador é claro ao dizer:

Não é uma ameaça do tempo contra nós, não é uma aceleração repentina do tempo., mas *uma aflição de um tipo peculiar*: a hesitação do curso temporal. Algo hesitante mantém-se, porém, evidentemente a distância e retraído: de qualquer modo, não aflige, Como poderia, afinal!?! Falamos aí de uma aflição

de um tipo peculiar. No entanto, também já a encontramos na primeira parte do caminho. Já a conhecemos. Descobrimos esta aflição junto ao próprio entediante, junto ao que nos entedia: *junto ao que retém* (HEIDEGGER, 2015, p. 132).

Temos, desse modo, a caracterização da retenção na primeira forma de tédio, a saber, do *ser entediado por alguma coisa* que, no caso do exemplo elencado pelo pensador, ocorre na espera de uma estação de trem. Sabemos exatamente o que nos entedia – o que não ocorre, como veremos mais a seguir, com as duas outras formas do tédio. Todavia, além da estrutura fenomênica da retenção, Heidegger nos fala da serenidade vazia.

No passatempo se tem o intuito de estar ocupado com as coisas, independentemente de que ocupação seja essa – ler um livro, roer as unhas, fumar um cigarro. Estar ocupado é, para Heidegger, uma tentativa de fuga da serenidade vazia do tédio. Quando damos nossa plena atenção a algo, deixamo-nos preencher por tal ocupação de modo a nos fecharmos para as outras coisas. Do mesmo modo, entediados diante de algo, diante da espera do trem nos encontramos vazios e a totalidade dos entes se recusa para nós. As coisas não nos dizem nada, perdem sua significação habitual e, assim, somos deixados ali, vazios diante do interregno. Lemos sobre a *Leergelassenheit*:

Não nos entediamos, portanto, porque estas coisas estão acima de tudo simplesmente dadas, mas porque elas estão simplesmente dadas *deste ou daquele modo*. Como assim? O que há, afinal, com elas? Elas não nos afetam absolutamente: *elas nos deixam totalmente em paz*. Certamente – e é justamente por isto que elas nos entediam (HEIDEGGER, 2015, p. 136).

A serenidade vazia, por conseguinte, indica que no *entediarse diante de algo* estamos retidos num aguardar, no qual os entes não nos oferecem nada. No supracitado exemplo, a estação insiste em não funcionar para nós, em não nos conduzir ao nosso destino e, dessa forma, nos obriga a ficar ali no âmago de uma temporalização hesitante que nos deixa vazios – da mesma forma, ler um livro, roer as unhas, fumar um cigarro, contar os bancos ou as árvores não funciona. Não sentimos raiva ou indignação, mas permanecemos serenamente abertos a uma recusa da totalidade das coisas. Isso cessa logo quando adentramos o trem e nos direcionamos para o lugar desejado. É importante enfatizar que há para Heidegger uma cooriginariedade entre as estruturas da retenção e da serenidade vazia, pela qual somos retidos por um tempo que insiste em não passar e nos encontramos vazios, havendo, todavia, uma determinação do tempo

hesitante que conduz ao deixar-vazio – o que evidencia, novamente, a relação intrínseca entre o tédio e o tempo⁷⁴.

Temos, aqui, já algumas aproximações com o mundo fílmico apresentado por Béla Tarr. Os personagens errantes vão indo na lenta repetição do mesmo, mostrando-se incapazes de se aterem em um passatempo, por mais inócuo que seja. Eles não se detêm em conversas, não gastam as palavras no dizer comum do falatório cotidiano que pouco diz, mas rompe o silêncio. Não procuram formas de diversões, nem sequer parecem vislumbrar uma possibilidade, por mais ínfima que possa ser, de romper com a tonalidade afetiva que os sufocam. Eles permanecem ali do início ao fim, silenciosos e prostrados nos seus destinos. Nem sequer, tentam fugir do que sentem. Em suma, não há um passatempo capaz de despertá-los para outros afetos não sendo, igualmente, um passatempo que ali revela o tédio.



Podemos considerar, com isso, que os nossos personagens se temporalizam, isso é, abrem-se pela via da sua transcendência ontológica para a constituição de uma temporalidade que recusa a passar e que é apresentada para nós no ritmo lento do filme. Eles estão retidos,

⁷⁴ “Talvez tenha se tornado evidente que estes dois momentos não estão apenas costurados um ao lado do outro, mas sim simbioticamente reunidos. Mas ainda: em nosso caso parece que o momento inicialmente citado, o ser retido, é o mais abrangente e, em primeira linha, determinante. Pois o que não deixa a estação de trem alcançar a sua efetividade mais própria é o tempo hesitante que nos retém, A estação de trem não pode ser propriamente o que deveria ser enquanto instante da chegada do trem não estiver aí. O tempo hesitante como que a impede de nos oferecer algo. Ele a obriga a nos deixar vazios. A estação recusa-se porque o tempo lhe recusa algo. O tempo hesitante coloca a estação fora de função, mas não é, porém, capaz de fazê-la desaparecer, e, assim, ela se torna entediante e maçante devido a este ainda-não-oferecer-nada, este recusar-se, no qual ela nos faz esperar. É por este motivo que a estação torna-se entediante e maçante em seu deixar-vazio” (HEIDEGGER, 2015, p. 139).

assim, em uma temporalidade que se recusa a passar, queremos dizer, que se nega a tomar contornos acelerados. Da mesma maneira, ambos se encontram serenamente vazios e impossibilitados de se ocuparem com as coisas, conforme já enfatizado. Porém, diferentemente, eles não se entediam com alguma coisa concreta. Não há a espera de um trem, de uma visita ou de uma esperança. Eles nada aguardam. Não há objeto, por assim dizer, que esteja na base da tonalidade afetiva ali manifesta. Concluimos, por assim ser, que Ohlsdorfer e a sua filha estão entediados, mas não na modalidade do *ser entediado por alguma coisa*.

A segunda forma de tédio, por sua vez, é denominada de *entediarse junto a algo*. Se no *entediarse diante de algo* sabemos exatamente o que nos entedia, aqui há algo de mais indeterminado, o que aponta, para Heidegger, para a direção mais abissal da transcendência do *Dasein*. Trata-se, conforme veremos, de um tédio mais profundo que o primeiro e no qual as estruturas antevistas da retenção e da serenidade fazia ocorrerem de maneira específica. Para desenvolver o *entediarse junto a algo*, o pensador nos dá o exemplo de uma festa.

Imaginemos que somos convidados para uma festa que ocorrerá à noite. Tivemos um dia cansativo e gasto com a labuta cotidiana do nosso trabalho, de modo que, a fim de termos um tempo de lazer, aceitamos o convite. Ao chegarmos lá encontramos amigos com os quais gostaríamos de estar, ouvimos música de qualidade e apreciamos boa comida. Tudo se apresenta para nós como de muito bom gosto. Conversamos, bebemos, comemos e até mesmo dançamos. Todos elogiam a festa e afirmam estar se divertindo. Aliás, todo o contexto parece ser agradável e estimulante. Porém, percebemos que estamos entediados e não nos divertimos efetivamente, mas, como? Por que numa situação, a princípio, tão agradável, vemo-nos entediados? Não estamos à espera de nada. Temos tempo e nos deixamos estar ali para interagirmos com os outros e, mesmo assim, nos encontramos entediados, o que pode parecer paradoxal.

É curioso que, no exemplo acima, o passatempo não ocorre como uma tentativa de tornar o tempo longo mais rápido – como no exemplo da espera na estação –, mas se confunde com a totalidade da situação. A festa, em si é um passatempo que, mostrando-se insuficiente, ainda nos entedia. Aqui não podemos ou devemos, por uma questão de etiqueta, ficar olhando repetidamente para o relógio, bocejar insistentemente ou roer as unhas numa fisionomia de desagrado. Deixamo-nos estar ali e nos entediamos perante o passatempo. Se a primeira forma de tédio se torna evidente pela fuga no passatempo, temos aqui uma peculiaridade, já que passatempo e tédio se imbricam de maneira particular. Afirma-nos Heidegger:

Nesta situação entediante, o *passatempo e o tédio se entrelaçam* de uma maneira peculiar. O passatempo insere-se furtivamente no ser-entediado e recebe, estendido por toda a situação, uma abrangência peculiar; uma abrangência que ele nunca poderia ter na primeira forma, com aqueles rompantes e com aquelas tentativas inquietas. Não encontramos nada de entediante, e, entretanto, o passatempo assume uma abrangência tal que requisita para si toda situação. [...] Mas o que significa isto? O que deduzimos dos sinais mencionados? O tédio concentra-se cada vez mais em nós, em nossa situação enquanto tal; e o que há de singular na situação não tem grande importância. De maneira acessória, ela não é senão aquilo *junto ao que* nos entendíamos, não *o que* nos entedia (HEIDEGGER, 2015, p. 150).

Temos aqui já um novo elemento, a saber, que na segunda forma de tédio o *Dasein* não se entedia com algo específico – uma espera, um enfado qualquer –, mas em meio a algo – no caso do exemplo elencado por Heidegger, em meio a uma festa aparentemente agradável em que o passatempo é dilatado de forma a abranger toda a situação. Dessa forma, o contexto toma menor importância e a tonalidade afetiva mesma aponta para a transcendência fundamental-ontológica. A resposta provisória a como podemos nos entediar numa situação caracteristicamente não entediante ocorre, assim, pela menor importância dos aspectos ônticos e pela, concomitante, maior primazia do ontológico⁷⁵.

Da mesma maneira que o passatempo, as estruturas da serenidade vazia e da retenção ocorrem no *entediar-se junto a algo* de forma peculiar. A serenidade vazia não ocorre como uma impossibilidade de preenchimento dos entes, por não nos oferecer nada dos entes, mas eclode da abertura do *Dasein* que se deixa estar numa situação como a festa. No encontro social descrito por Heidegger, o ser-aí se deixa levar pela corrente das relações, insere-se nas conversas, age conforme o esperado no contexto, come, bebe e sorri. Nesse deixar-rolar, ele se desvia de seu ser-próprio, da sua peculiar maneira de ser-no-mundo e de lidar com as coisas; ele foge do seu ser-si-mesmo absorvendo-se, de maneira entediada, no fluxo coletivo da festa. Lemos:

Reside aí um deixar-rolar peculiar, e mesmo em um sentido duplo: *em primeiro lugar*, no sentido do entregar-se ao que aí se transcorre; *em segundo*, no sentido do deixar-se-para-trás, do abandonar-se, do deixar-para-trás o si-próprio mesmo. Neste deixar-rolar característico da *entrega* ao que aí se transcorre por parte do que se deixa *para trás* pode *formar-se um vazio* (HEIDEGGER, 2015, p. 158).

⁷⁵ “No *segundo caso*, não encontramos *nada* entediante. O que isto significa? Não dizemos que somos entediados por isto ou por aquilo. Ao contrário, achamos mesmo que não há propriamente nada entediante à nossa volta. Mais precisamente, *não* estamos em condições de dizer *o que* nos entedia. Portanto, não é que no segundo caso *não* haja *absolutamente* nada entediante, mas o entediante possui este caráter do ‘eu não sei o quê’. [...] Simplesmente caímos neste estranho deixar-rolar em relação a este ‘eu não sei o quê’” (HEIDEGGER, 2015, p. 151).

A serenidade vazia da segunda forma de tédio, nesses termos, incide no vazio formado no *Dasein* que, ao deixar-se estar absorvido no fluxo coletivo, desvia do seu ser próprio. Não se trata de uma recusa dos entes, mas antes de uma recusa de si mesmo, de um dar o tempo que ele mesmo é, para algo onde ele perde a sua posição em primeira pessoa. Não há, assim, um vazio não preenchido – um trem que se recusa a sair, por exemplo –, mas antes a formação de um vazio no ser-aí que se desapropria de si. Tal vazio se refere ao “não sei o que” dessa forma de tédio; a algo indeterminado, não localizado nas coisas, mas na transcendência fundamental-ontológica do *Dasein*. Trata-se, portanto, de um modo mais fundamental da *Leergelassenheit*.

A retenção da segunda forma de tédio, por sua vez, não se dá como um ser retido no curso temporal hesitante de uma espera. No caso da festa, não nos encontramos aprisionados num modo de aguardar qualquer – estamos ali, demos tempo para isso e podemos ir embora quando quisermos. Nesse fato de ter tempo para a socialização, permanecemos num agora dilatado que perdura. Ficamos ali com os outros em efetiva presença, esquecemos do nosso ser próprio e, assim, encontramos-nos num tempo que parece não fluir, que parece estar estagnado. Não nos debruçamos nem sobre a ressignificação do nosso passado – perante o qual surgem as possibilidades de nosso próprio porvir – nem sobre o nosso futuro, mas ficamos retidos num agora impróprio regido pelo fluxo de todos, queremos dizer, de uma coletividade amorfa e indeterminada. Assim, é dito:

Quase constantemente o tempo que passa é em geral determinado e conhecido. Indeterminado e desconhecido é o tempo que está estagnado. O tempo estagnado encontra-se em meio a este desconhecimento indeterminado no cerne da situação e justamente este ter-tempo que se deixa levar pela corrente do que aí se transcorre deixa o tempo estagnar e ser enquanto tal. Ele não demora muito em seu decurso, ele não hesita, mas se *sustém* [*weilen*] e *persiste* simplesmente. Durante esta persistência, ele nos entrega apenas a esta participação na situação – nos entrega, mas não nos abandona. Este *não-abandono*, entretanto, anuncia-se como uma *retenção mais originária* do que a do ser detido transitoriamente pela mera hesitação; pela hesitação, que encontra o seu fim com a entrada em cena de um momento do tempo. Mas agora revela-se algo do poder do tempo, que só se acha aí estagnado para *nos atar mais originariamente*. Isto acontece exatamente aí, onde acreditamos ter tempo. Lá, onde acreditávamos não ter tempo algum a perder desnecessariamente, a retenção era apenas transitória (HEIDEGGER, 2015, p. 161-162).

Podemos compreender, isso posto, que a temporalidade do *Dasein* pode temporalizar-se de diversos modos, isso é, ocorrer de formas distintas e que com a segunda forma de tédio, há uma retenção mais originária, a partir de um tempo estagnado que, enquanto agora que perdura, parece não fluir. Ao permanecer na festa tomado pelo tédio, o ser-aí se fecha para o

fluxo temporal na sua ocorrência cotidiana, fazendo, assim, com que o tempo permaneça estagnado. Em tal evento, o agora abarca na sua extensão o dar-se do tempo, a sua temporalização, tornando-se um único agora que perdura – e não mais uma sucessão de “agoras”. O *Dasein* está ali totalmente presente na situação, de modo a obstaculizar o seu passado e futuro próprios, de não os considerar, de esquecê-los no interior do singular agora que permanece⁷⁶. A unidade entre serenidade vazia e retenção ocorre, por sua vez, no fato de que inteiramente dados à presença – retidos na presença –, trazemos o tempo para a estagnação, de modo que tal temporalidade gera um vazio, que abarca a totalidade do que ali se passa.



É importante, não obstante, enfatizar que Heidegger não afirma a necessidade do tédio num evento social como o exemplificado, mas apenas aponta para sua possibilidade descrevendo-o nas suas estruturas fundamentais da serenidade vazia e da retenção. O tédio pode ou não eclodir sem que tenhamos controle da sua ocorrência. Nossa possibilidade diante dessa

⁷⁶ “Passado e futuro essencial não se perdem, não estão de tudo ausentes, mas se modificam sob o modo característico do encadear-se no mero presente: ou seja, na mera participação conjunta na ação presente. O tempo, durante o qual estamos assim presentes – não um tempo qualquer em geral, mas o tempo que se estende durante o presente da noite –, chega à estagnação justamente através daí. O estender-se temporal do agora é doravante bloqueado diante do passado. O agora não pode mais se mostrar como o que é anterior: com o passado essencial caindo em esquecimento, fecha-se o *horizonte possível para toda anterioridade*. O agora só pode permanecer agora. Mas o agora também não pode se mostrar como o posterior, como um tal que ainda está por vir. Nada pode vir porque o *horizonte do futuro* está desarticulado. *Bloqueio* do passado e *desenlace* do futuro não colocam de lado o agora, mas retiram dele a possibilidade da transição de um ainda-não para um não-mais: o fluir. Bloqueado e desarticulado dos dois lados, o agora estanca em sua permanente estagnação: e *se* dilata em seu estancamento. Sem a possibilidade da transição, só lhe resta o subsistir: ele tem de ficar estagnado” (HEIDEGGER, 2015, p. 165).

Stimmung reside em buscar entendê-la ou em esforçar-se para ignorá-la quando confrontados com o seu surgimento.

No caminho que vai do tédio mais objetivo ao mais indeterminado nos aproximamos do que, de fato, ocorre com nossos personagens. Ambos se encontram no mundo entediados, aprisionados numa vaguidão, que recusa a dar espaço a outro algo mais concreto. Porém, diferentemente do *entediarse diante de algo*, o passatempo não se confunde com ocorrência do tédio. Há, aqui, uma falta de passatempo, pois eles parecem incapazes de se ocupar com coisas do tipo. Eles, segundo já focalizado, nem sequer conversam um com o outro, não se ocupam com jogos ou brincadeiras, não cantam, não dançam, aparentam não apreciar a comida – que se reduz às mesmas batatas cozidas –, não realizam as suas possibilidades reais, isso é, não ultrapassam o que é em direção ao ser, mas permanecem retidos num estado de existência, em que tanto a ação quanto a não ação perdem o seu significado pleno. Por isso eles ficam ali, vivos, mas como se estivessem mortos. Vemo-los, nesses termos, como entes incapazes de, verdadeiramente, ser.



De modo aproximado ao que ocorre no *entediarse junto a algo*, eles se deixam levar, permanecem ali comendo batatas, despindo-se e vestindo-se outra vez, retirando o cavalo do estábulo e, posteriormente, o recolocando ali, de modo a se perderem de si mesmos, a abandonarem-se. Porém, diferentemente, eles não se absorvem no fluxo dos outros, de maneira a ficarem retidos em um agora dilatado, que os tornando serenamente vazios de si, afugentam tanto o passado quanto o futuro em sentido próprio. Eles não estão totalmente presentes no

mundo público dos outros, mas se perdem, contrariamente, no abismático de si mesmos. É por essa via que eles deixam de realizam a propriedade (*Eigentlichkeit*) de seus si mesmos. Percebemos, em vista disso, que a tonalidade afetiva em que nossos personagens estão afinados é ainda um tédio mais profundo do que o irrompido diante de algo.

Recapitulando, vimos até aqui que, em contrapartida ao *entediarse com algo*, a segunda forma de tédio emerge a partir da temporalização mesma do *Dasein*, da sua abertura para o ser. Por conseguinte, está menos ligada às situações concretas e mais direcionada para si. Há uma notória distinção de profundidade, já que o pensador do ser visa questionar a ocorrência de tal tonalidade afetiva, a fim de enveredar-se pela temporalidade na sua temporalização e, por assim ser, pelo comum-pertencimento entre ser e o ente que nós somos. Na via que parte do mais superficial ao mais profundo, vamos agora, já munidos das considerações precedentes, à terceira e mais abissal forma de tédio segundo Heidegger, assim como, à sua ocorrência na visualização fílmica de “O Cavalo de Turim”, de Béla Tarr. Com a inserção nas estruturas de ser do tédio profundo, poderemos, enfim, compreender o que ocorre com Ohlsdorfer e a sua filha.

4.3. O tédio profundo em “O Cavalo de Turim”: do fracasso dos personagens ao desafio proposto ao espectador absorvido no mundo cinematográfico

Heidegger denomina a terceira forma de tédio de *é entediante para alguém*. Com tal sentença impessoal, Heidegger assinala que essa forma de tédio possibilita ao *Dasein* mesmo entediarse-se, isso é, ser tomado não como sujeito, mas como abertura constitutiva para o ser que ele mesmo é fundamentalmente. Não é José, Alberto ou Julieta que se entedia no é entediante para alguém, mas o ser-aí como ser-aí. Lemos:

O impessoal – o si próprio deixado estagnado, o si próprio que cada um é por si mesmo e sempre com tal história determinada, neste estado e nesta idade determinada, com este nome e esta profissão e destino, o si-próprio, o próprio e adorado eu, em relação ao qual dizemos: *eu me entedio*, tu te entedias, nós nos entediamos. Não falamos mais agora, entretanto, deste entediarse-se junto a... mas afirmamos: é entediante para alguém. É – para alguém – não para mim enquanto eu mesmo, não para ti enquanto tu mesmo, não para nós enquanto nós mesmos, mas para alguém. Nome, estado, profissão, papel, idade e destinação nos abandonam enquanto o meu e o teu. De maneira ainda mais clara: justamente este “é entediante para alguém” faz com que tudo isto caia por terra. O que permanece? Um eu universal em geral? Absolutamente. Pois este “é entediante para alguém”, este tédio não leva a termo nenhuma abstração, na qual um conceito universal de um “eu em geral” pudesse ser pensado. Ao contrário, ele *entedia*. O decisivo é, então, o fato de nos

transformarmos aí em um ninguém indiferente (HEIDEGGER, 2015, p. 177-178).

Fica evidente que, para Heidegger, a terceira forma de tédio alcança a profundidade abissal da abertura do *Dasein*, o seu caráter essencial que se localiza, por assim dizer, nas estruturas a partir das quais podem se alicerçar as individualidades que fazem de Paulo ou de Andréa as pessoas que elas são. Assim, a própria subjetividade é solapada, expulsa, tornando-se indiferente para que o *Dasein* como *Dasein* possa se entediar. Entretanto como, ontologicamente, as subjetividades são encobertas no advento do *é entediante para alguém?* Como isso, de fato, ocorre? Como se dá o tédio na sua forma mais profunda?



Primeiramente, devemos considerar que não há um passatempo correlato ao *é entediante para alguém*. Comer, beber, roer as unhas, ler um livro não é admitido, pois abarcado pelo tédio profundo o ser-aí se vê irremediavelmente impotente para coisas do tipo. A forma de desvio, o passar o tempo, que tornou visível o *ser entediado por alguma coisa* não é aqui encontrado. Ele nos obriga à sua escuta, nos apela para que não nos desviemos⁷⁷. Heidegger também não nos dá exemplos como a espera numa estação de trem ou uma festa, mas busca nos conduzir a tal

⁷⁷ “Enquanto no primeiro caso o empenho se direciona para o abafamento do tédio através do passatempo, a fim de que *não se precise escutá-lo*; enquanto no segundo caso o distintivo é um *não-querer-ouvir*, temos agora um *ser-obrigado à escuta*; um ser-obrigado no sentido da imperatividade, que tudo *o que é próprio* possui no ser-aí e que está, por conseguinte, em ligação com a *liberdade mais intrínseca*. O ‘*é entediante para alguém?*’ já nos transpôs para o interior de um domínio, em relação ao qual a pessoa singular, o sujeito público individual, não pode mais nada” (HEIDEGGER, 2015, p. 180).

tonalidade afetiva – dar-nos indicações de seu modo de ser –, a fim de que possamos reconhecê-la e abrigá-la no momento oportuno.

Já temos aqui alguns elementos mais pontuais sobre o que ontologicamente ocorre com os nossos personagens. Conforme já distinto, eles não se chamam pelos nomes. Para além disso, eles também não expressam nenhuma forma de particularidade a partir, por exemplo, de músicas apreciadas, de leituras preferidas ou quaisquer formas de afazeres que expressem suas predileções. Eles estão desprovidos de si em primeira pessoa, não parecem gozar de suas particularidades, não procuram entreter-se em diversões. Ohlsdorfer e a sua filha não buscam ultrapassar a sua condição entediante por um passatempo. Isso nem sequer seria possível, dada a tonalidade afetiva em que estão afinados. Tais aproximações indicam que estamos no caminho certo, na direção da *Stimmung* ali ocorrida.



No tédio profundo, a saber, a totalidade dos entes se torna indiferente para nós, inclusive, nós mesmos. Somos cotidianamente requisitados a nos preencher pela ocupação com os entes: martelamos o martelo, escrevemos com uma caneta, lemos um livro e coisas do tipo. Porém, quando estamos afinados pelo *é entediante para alguém*, não conseguimos, por mais que tentemos, alcançar a plenitude típica das ocupações. Absolutamente nada nos preenche de modo a nos encontrarmos abandonados perante os entes. Entregues nesse abandono, toda possibilidade de ação se torna nula e apenas permanecemos ali numa espécie de limbo que nos

retira de nosso rotineiro modo de ser. Ficamos vazios residindo aí a específica serenidade vazia da terceira forma de tédio. É dito, assim:

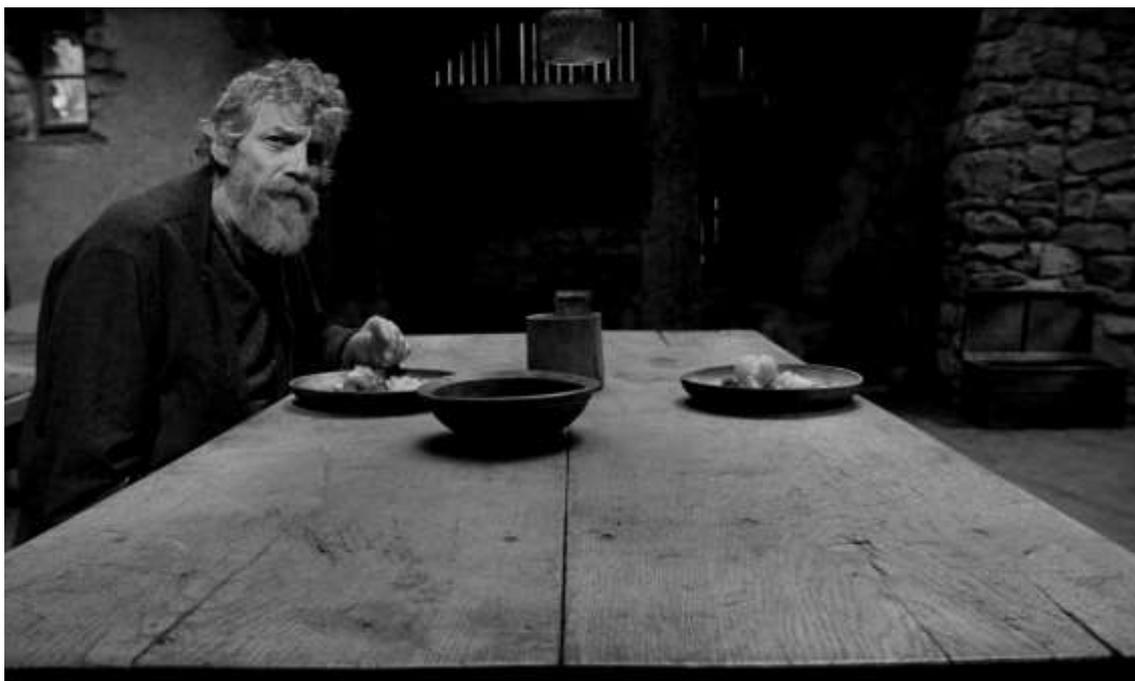
Nesta terceira forma do tédio, a serenidade vazia é a entrega do ser-aí ao ente que se recusa na totalidade. Neste “é entediante para alguém” encontramos-nos – enquanto ser-aí – totalmente deixados na mão; não apenas não ocupados por este ou aquele ente, não apenas deixados estagnados por nós mesmos segundo este ou aquele aspecto, mas na totalidade (HEIDEGGER, 2015, p. 184).

Vazios, os entes nos são negados e nessa negação reside uma referência ao que é negado, quereremos dizer, as possibilidades que perderam, momentaneamente, as suas significações e o preenchimento da ocupação que, igualmente, nos escapa. É na referência ao que nos falta, àquilo que nos é negado no tédio profundo, que a retenção específica dessa forma de tédio se dá. Entediados de tal maneira o âmbito do possível mesmo, o projetar-se do *Dasein* no seu porvir como horizonte de ultrapassagem do que é em direção ao que ainda não é – o caráter de erigir da transcendência fundamental-ontológica –, torna-se nulo, numa espécie de banimento temporal, onde ficamos aprisionados no vazio da totalidade dos entes.



Temos outro componente significativo para um entendimento ontológico do que ocorre com os personagens de “O Cavalo de Turim”. Eles ficam inertes no seu mundo e imersos numa temporalidade desacelerada, que parece se recusar a passar, em um ritmo lento em que fazer ou não fazer algo parece não ter sentido algum. Ambos, pai e filha, não se sentem aptos, não se entendem como capazes de ir adiante daquilo que é – do que os oprime e se constitui na relação

com eles mesmos – em direção às suas possibilidades concretas. Eles se encontram vazios tanto do seu passado autêntico – a rememoração do que foram como âmbito de ressignificação que germina o porvir – quanto do seu futuro próprio – o ir do ente para o ser compreendido como possibilidade. Dito isso, o que nas páginas anteriores foram discriminados ou aludidos sobre a tonalidade afetiva em que eles estão afinados, começa agora a ganhar contornos mais distintos, a partir da elucidação das estruturas de ser do *é entediante para alguém*.



É importante discernir que, apesar da serenidade vazia, lançar *Dasein* no vazio de ser, como nos diz Heidegger citando Hölderlin em “A questão da Técnica” (*Die Frage nach der Technik*, 1953): “Ora, onde mora o perigo/é lá que também cresce/ o que salva” (HÖLDERLIN apud HEIDEGGER, 2002b, p. 31). É nesse sentido que afinados no tédio profundo, desprovidos de nosso poder-ser, somos impelidos pelo contraste, a saber, pela indiferença dos entes e pela nossa impossibilidade mesma, a considerar aquilo que se perdeu. Em outras palavras, ao perceber-se destituído de si no seu projetar-se em possibilidades, o ser-á afinado pelo *é entediante para alguém* pode compreender, pela manifestação do empobrecimento da terceira forma de serenidade vazia, aquilo que perdeu, sendo lançado de volta para si mesmo, pelo entendimento de si como um ente que se projeta fundamentalmente no futuro, como um ente temporal para o qual está, constitutivamente, em jogo o seu próprio ser. O tédio profundo o chama, pelos entes que se recusam de maneira inalienável, a considerar-se em suas

possibilidades mais essenciais. Nisso reside a retenção como ser impelido para o cume da própria possibilidade originária do *Dasein* e ficar aí retido.

Há aqui a evidenciação da intrínseca relação entre tédio e a temporalização do *Dasein*, uma vez que o mesmo tempo que bane na serenidade vazia é o possibilitador da apropriação do ser-aí no seu próprio ser na retenção. Heidegger, retomando Kierkegaard⁷⁸, aprofunda a noção de instante (*Augenblick*) – tema aludido no §65 de “Ser e Tempo”⁷⁹ e já referenciado no nosso primeiro capítulo – como a visualização do caráter de de-cisão, a cisão mesma de si que ao escolher deixa outras possibilidade sem serem efetivadas, na qual o ser-aí pode se abrir para sua propriedade, entendendo o espaço de jogo dinâmico em que ele decide sobre sua própria existência, como o momento da passagem de um estado para outro, de modo que não se pode mais retornar ao estado anterior. O instante aberto pelo tédio profundo rompe o banimento temporal, a perda das possibilidades, da serenidade vazia por ser ele mesmo uma possibilidade própria da temporalidade. É nessa acepção que o pensador do ser nos diz:

A indicação anunciadora do que propriamente possibilita o ser-aí em sua possibilidade é um *impelir para o ápice único desse possibilitador originário*. É entediante para alguém. À amplitude plena do ente, que no todo se recusa e em cujo centro nos encontramos, corresponde o aguçamento único da retenção sobre o que possibilita originariamente o ser-aí em meio ao ente revelado assim na totalidade. É entediante para alguém. A este ser-deixado-na-mão pelo ente que se recusa na totalidade pertence simultaneamente a retenção junto a este ápice mais extremo da própria possibilitação do ser-aí enquanto tal. Com isto, determinamos a *retenção específica da terceira forma de tédio: ser-impelido para junto da possibilitação originária do ser-aí enquanto tal* (HEIDEGGER, 2015, p. 189).

No *é entediante para alguém*, o *Dasein* pode apropriar-se do instante, do jogo de passagem de si para si mesmo, a partir da consideração do empobrecimento de mundo eclodido mediante a serenidade vazia. Trata-se, evidentemente, de uma possibilidade que exige do ser-aí uma escuta, um deixar-se afinar pelo tédio profundo. Mas quanto aos nossos personagens? Como eles se situam no âmbito do tédio mais profundo? Vemo-nos na serenidade vazia aberta pelo tédio, numa repetição do mesmo, que evidencia a ausência de sentido em fazer algo por

⁷⁸ Kierkegaard compreende o instante (*Øieblikket*) como a conjugação do temporal e do eterno de modo a ser, em termos gerais, a passagem de um estado a outro de modo irreversível. Heidegger é herdeiro de tal concepção, embora a compreenda numa acepção ontológica e não teológica como faz o pensador dinamarquês. Lemos, assim, em “O conceito de angústia”: “A síntese do temporal e do eterno não é uma outra síntese, mas é expressão daquela primeira síntese, segundo a qual o homem é uma síntese de alma e corpo, que é sustentada pelo espírito. Tão logo o espírito é posto, dá-se o instante. Por isso, pode-se dizer, com justiça, de um homem, como uma censura, que vive apenas no instante [...] (KIERKEGAARD, 2019, p.97).

⁷⁹ No indicado parágrafo (A temporalidade como o sentido ontológico da preocupação [*Sorge*]), podemos ler: “Estando resoluto, o *Dasein* recuperou-se precisamente do decaimento para ser – tanto mais propriamente ser-‘aí’ – no ‘pisar de olhos’ [*Augenblick*, instante] sobre a situação aberta” (HEIDEGGER, 2014d, p. 893).

menor que possa parecer. Béla Tarr repete incessantemente o mesmo que em suas variações nos oferecem imagens do tédio em um tempo desacelerado que se realiza na nossa contemplação, quando nos colocamos ali efetivamente atentos e absorvidos pelo mundo do filme, que tomamos aqui como uma ocorrência cinematográfica do tédio profundo.



Recapitulando para ir adiante, no tédio profundo, o *Dasein* é conduzido a uma região para além do subjetivo, âmbito esse em que toda a ação e inação perdem a sua significação, em que o enredo que contamos para nós mesmos e que dá a unidade do nosso “eu” se perde na morosidade do correr das horas, sem que possamos afugentarmos. É nessa serenidade vazia que os nossos personagens estão no terreno desconfortável desse desterro de si mesmo. Eles estão perdidos de um sentido mais pleno para as suas existências e não conseguem encontrar o caminho de volta. Isso que fica evidente acima, concerne ao trato dos personagens um com o outro no referente aos seus nomes, na não expressão das suas subjetividades, no encobrimento de quem eles são como entes concretos, com as suas próprias histórias, gostos e experiências. A serenidade vazia característica do *é entediante para alguém* esclarece, ontologicamente, o que aqui se passa.

Ao mesmo tempo e pelas razões supracitadas, ambos não conseguem se ocupar efetivamente, absorverem-se e realizarem-se nas suas ocupações cotidianas. Tudo parece pesado, difícil de se realizar, cansativo demais para possibilitar alguma forma de prazer e de lido satisfatório. Sintonizados no tédio profundo que abarca a totalidade do mundo fílmico

sendo despertado nos personagens, as suas vidas aparecem para nós como se estivessem suspensas num limbo de solidão. Eles não conseguem se comunicar consigo, nem com o outro, são impossibilitados de se reconhecerem, estão isolados em si mesmos, embora compartilhem o mesmo recinto. O peso das suas existências finitas parece demasiado pesado para suportar. Temos aqui mais uma marca da serenidade vazia da terceira forma de tédio.



Não há no filme como um todo, metamorfoses nos personagens, reviravoltas existenciais ou coisas do tipo. Não há brigas, paixões ou, na quase totalidade dos seus momentos, diálogos marcantes. Manifestamente, o que acontece é um desenvolver do mesmo – o comer as batatas, o vestir-se e despír-se, o colocar lenha do fogão, bem como retirar e por, outra vez, o cavalo no estábulo. Num horizonte heideggeriano, podemos compreender essa recusa como a não realização das possibilidades efetivas da existência em que o *Dasein* entende a si e ao seu mundo, realizando-se de modo a trazer para o ser aquilo que antes não era.

Em “O Cavalo de Turim”, presenciamos entes que estão atônicos diante da vida, que não conseguem cumprir a tarefa de ser propriamente, isso é, de assumir-se em primeira pessoa e tomar individualmente as rédeas pelo seu vir a ser. Os nossos personagens não estão *entediados com algo* como, por citar, com a espera de um trem na estação. Igualmente, eles não estão *entediados diante de algo* como em meio a um evento social como a festa descrita por Heidegger. Em verdade, afinados pelo tédio profundo, pai e filha se veem lançados no âmago de sua serenidade vazia como a indiferença total dos entes e de si mesmos de modo inexorável.

Assim, ambos se inserem no âmago dessa repetição – que, na nossa leitura, é o recurso cinematográfico que Béla Tarr utiliza para a imersão do espectador no tédio, de modo a fazê-lo pensar retirando daí novas compreensões. O filme nos fala de uma recusa em ser por parte de nossos protagonistas. Nessa recusa, somos levados a pensar em primeira pessoa, quando enlevados pelo que ali se manifesta.

É digno de nota que o silêncio quase sepulcral dos personagens, o assoviar ininterrupto da ventania, a aridez do solo, em suma, o mundo cinematográfico como um todo nos absorve, quando decididamente atentos, pela via de nossa abertura ao ser que, em “A Essência do Fundamento”, Heidegger distingue pelos modos de fundar cooriginários do erigir, do tomar-chão e do fundamentar. No erigir temos o mundo como âmbito de ultrapassagem, mediante o qual as possibilidades se tornam realidade, isso é, são efetivadas na concretude da existência. A partir disso, é que podemos nos conceber como um ente que vai se realizando aos poucos a partir das suas escolhas. No caso fílmico, vemos personagens petrificados diante do tédio profundo e incapazes de superar tal situação. Colocamo-nos no seu lugar, comparamos os mundos, voltamos para nós mesmos e nos perguntamos sobre nosso vir-a-ser. Da descrição da obra, da vinculação com o filme pela transcendência fundamental-ontológica, podemos tematizar a nós mesmos e filosofar propriamente, isto é, filosofar em primeira pessoa, a partir do nosso mundo e das nossas questões fundamentais.

Da mesma forma, somos abertos para o filme pelo tomar-chão, que possibilita a nossa atenção ao tédio profundo. Não que nos afinemos necessariamente nele, mas podemos deixá-lo, a partir da compreensão surgida da nossa imersão na repetição fílmica, ser desperto para ele no momento da visualização ou posteriormente. A obra cinematográfica contribui filosoficamente, quando concebida ontologicamente, na nossa compreensão do tédio. É nessa acepção que, a título de possibilidade, podemos efetivamente nos afinar na sua visualização. Permanecemos ali silenciosamente, demoramo-nos nas cenas que insistem em não passar, visualizamos os gestos e as faces dos nossos protagonistas vagarosos, ficamos ali inertes com eles e nos sintonizados com o tédio. Aprendemos sobre os seus contornos, descrevemo-nos para nós e tomamo-nos como nossa possibilidade. Se com o texto aprendemos, em termos gerais, intelectivamente, com o filme experienciamos afetivamente algo da tonalidade afetiva do tédio – colocamo-nos, assim, na sua perspectiva para pensar.



Por sua vez, no que diz respeito ao fundamental, partimos da nossa compreensão da ser e nos vinculamos às significações polissêmicas da obra cinematográfica; compreendemos por uma via ontológica o que ali ocorre no *é entediante para alguém*, não para Pedro ou para Virgínia, mas para o *Dasein* no seu ser. Aprendemos sobre nós mesmos com o filme e, podemos, tanto pela descrição dos fenômenos ali presentes quanto pela comparação com o nosso próprio horizonte de significações, projetarmo-nos em possibilidades mais próprias, prestarmos atenção ao advento do instante como passagem irretornável de um estado para outro – o que os personagens são incapazes de realizar. Abrimo-nos, com tudo isso, para o mundo do cocheiro e a sua filha, para toda a dificuldade e ausência de sentido da sua existência. Entendemos, dessa forma, uma possibilidade que também é nossa, a saber, a possibilidade do tédio profundo. Tematizamos, por conseguinte, a nossa própria ontologia: pensamos a nossa incontornável finitude. Temos aqui uma constatação importante: Ohlsdorfer e a sua filha permanecem na serenidade vazia do tédio profundo, mas não imergem no cerne da sua retenção, que possibilita a inserção no instante. É esse o desafio filosófico ao qual o filme nos propõe, a nós espectadores absorvidos na verdade que a obra traz.

Além dos pontos elencados acima, é notória, conforme insistentemente dito, a passagem desacelerada do tempo cinematográfico. Agora, já feita as elucidações sobre o tédio profundo, parece-nos claro, pela via ontológica, que esse ritmo lento do filme é o que, propriamente, conduz-nos a intrínseca relação entre temporalidade e tédio na visualização da obra. Isso é algo explícito, nomeadamente, pelo termo alemão *Langeweile*, que denota tempo longo. Segundo a

nossa leitura, com a lentidão do filme, podemos abarcar a própria estrutura temporal do tédio profundo como temporalidade, que impossibilita a realização de passatempos como ler atentamente, conversar presentemente, cantar uma canção ou quaisquer ocupações às quais conseguimos verdadeiramente nos entregar.

Se a obra nos oferecesse-se violência, tramas conjugais, enigmas a serem desvendados – o que exige um tempo pelo menos um pouco mais acelerado e menos afeito à repetição e à recusa de “O Cavalo de Turim” – seríamos conduzidos a outras tonalidades afetivas, não nos atentando para o advento do tédio profundo no mundo cinematográfico. Por isso, há a lentidão, a polissemia, o não-dito, o que abdica a tomar uma forma. Daí a profunda exigência de uma visualização filosofante por parte do espectador que é expulso do fluxo temporal vertiginoso da vida cotidiana. O filme nos convida a pensar, outrossim, as diversas formas através das quais temporalizamos a temporalidade da existência, a partir da nossa transcendência posta em ação na visualização fílmica – e, de modo geral, no nosso comum-pertencer com o ser.

Há, em todo filme, apenas três momentos em que a recusa, a repetição do mesmo, a monotonia, em suma, o arrastar-se indistinto e vagaroso dos nossos personagens são efetivamente atravessados. No primeiro evento, um niilista chamado Bernhard (Mihály Kormos) bate à porta pedindo um pouco de água ardente. Ele anuncia a devastação da cidade consumida pela tempestade de vento, fala da falta de finalidade da vida humana, da inexistência tanto de Deus quanto de valores morais absolutos⁸⁰. Ohlsdorfer o escuta, silenciosamente, e

⁸⁰ As palavras de Bernhard são: “Tudo se degradou, mas poderia dizer-se que arruinaram e degradaram tudo. Porque isto não é uma espécie de cataclisma a abater-se com a chamada ajuda humana inocente. Pelo contrário, é sobre o próprio julgamento do homem, o seu julgamento de si mesmo no qual, naturalmente, Deus tem interferência ou, atrevo-me a dizer: do qual participa e em tudo quanto participa é a mais e a mais apavorante criação que se pode imaginar. Porque, repara, o mundo está corrupto. Por isso pouco importa o que eu diga porque tudo que adquiriram foi corrompido. E visto que tudo adquiriram numa luta sub-reptícia e traiçoeira, corromperam tudo. Porque seja o que for que toquem – e tocam em tudo – corromperam. Assim foi até a vitória final. Até ao fim triunfal. Adquirir, corromper. Corromper, adquirir. Dito de outra forma, se preferires: tocar, corromper e, desse modo, adquirir. Ou tocado, adquirir e, desse modo, corromper. Assim tem sido ao longo de séculos. Sucessiva e continuamente. Isto e só isto as vezes astutamente, por vezes rudemente, por vezes delicadamente, por vezes brutalmente, mas tem sucessivamente continuado. Porém, em um só sentido, tal como o rato ataca a emboscada. Porque para esta vitória perfeita era também essencial que o outro lado... A questão é que tudo o que é excelente, de alguma forma grandioso e nobre não devia envolver-se em nenhuma espécie de luta. Não devia haver tipo alguma de combate, só o rápido desaparecimento de um dos lados significando o desaparecimento da excelência, da grandeza, da nobreza. De modo que de momento governam a terra estes vencedores vitoriosos que atacam de emboscada e não há o mais pequeno recanto onde se possa esconder deles o que quer que seja porque tudo em que puseram as mãos é dele. Mesmo coisas que achamos não poderem alcançar – mas, na verdade, alcançam – são também deles. Porque deles é já o céu e todos os nossos sonhos. Deles é o momento, a natureza, o silêncio infinito. Até a imortalidade é deles, compreendes? Tudo, tudo perdido para sempre. E os muitos nobres, grandiosos e excelentes ali ficaram, se assim posso dizer. Pararam nesse ponto e tiveram de compreender e de aceitar que não existe nem deus nem deuses. E os excelentes, os grandiosos e os nobres tiveram de compreender e aceitar isto desde o princípio. Mas, claro, eram totalmente incapazes de o compreenderem. Acreditaram nisso e aceitaram-no, mas não o compreenderam. Ali ficaram, desorientados, mas não resignados até que alguma coisa – aquela faísca do cérebro – finalmente os iluminasse. E de imediato perceberam que nem deus e nem deuses existem. De imediato viram que não existe nem bem nem mal. Depois viram e perceberam que se assim é, então nem eles próprios

apenas profere rudemente, por fim, as seguintes palavras: “Deixa disso! Isso é tolice!” (TARR, 2011). A sua filha os observa sem nada dizer. O homem paga pela bebida e o observamos ir lentamente em retorno para casa pela ventania incessante. Vemos um lapso de novidade, um esboço quem sabe para uma transformação dos nossos protagonistas, um chamado a considerar as suas finitudes ou apenas mais uma abdicação. Isso ocorre, dessa vez, em ouvir as estranhas palavras do visitante e tentar, mesmo que incipientemente, entendê-las, abrindo-se para o desconhecido como âmbito de possibilidades ainda inconcebidas de ser.

Com a breve aparição de Bernhard, a derrocada do horizonte pretensamente universal de valores fundamentados teologicamente é tematizada. Isso nos oferece delineações fundamentais do nosso mundo secularizado, que para Heidegger tem como a tonalidade afetiva fundamental o tédio, *Langeweile*. Entendíamo-nos – embora tendemos a nos desviar dessa *Stimmung* –, pois já há muito tempo não sabemos o que fazer com o nosso ser. Desprovidos da universalidade metafísica, mas ainda à espera dos novos deuses, tendemos a cair numa errância de nós mesmos. É, nesses termos, que o mundo irrompido de “O Cavalo de Turim” nos lega, pela linguagem cinematográfica, uma experiência concernente a tais questões.

existem sequer! Sabes, calculo que isto pode ter sido o momento em que podemos dizer que eles se extinguíram, se apagaram. Extintos e apagados como as chamas deixadas em fogo lento no prado. Um era o perdedor constante e o outro o vencedor constante. Derrota, vitória, derrota, vitória e um dia – aqui nas proximidades – tive de compreender e compreendi mesmo que estava enganado. Estava verdadeiramente enganado quando achei que nunca houve e nunca poderia haver qualquer mudança aqui na terra. Porque, acredita em mim, sei agora que esta mudança ocorreu de fato” (TARR, 2011). É clara a alusão à tese cosmológica do eterno retorno de Nietzsche, que, em termos gerais, afirma que o universo e toda existência sempre existiram e continuarão a existir numa infinita gama de combinações ao infinito, de forma que tudo o que é já foi e voltará a ser em ciclos de destruição e construção sem que haja finalidade alguma nisso. Trata-se de uma chave de leitura para o filme, em que o mesmo se repete insistentemente – o comer sempre a mesma refeição, o vestir e tirar as vestes, o olhar demorado pela janela, o retirar a água do poço – sem que os personagens alcancem uma finalidade – eles não têm uma iluminação, não escutam o apelo do instante, mas permanecem afinados pelo tédio profundo. No aforismo 341 de “A Gaia Ciência” (*Die fröhliche Wissenschaft*, 1882), intitulado *O maior dos pesos*, Nietzsche é claro ao dizer: “E se um dia, ou uma noite, um demônio lhe aparecesse furtivamente em sua mais desolada solidão e dissesse: ‘Esta vida, como você a está vivendo e já viveu, você terá de viver mais uma vez e por incontáveis vezes; e nada haverá de novo nela, mas cada dor e cada prazer e cada suspiro e pensamento, e tudo o que é inefavelmente grande e pequeno em sua vida, terão de lhe suceder novamente, tudo na mesma sequência e ordem — e assim também essa aranha e esse luar entre as árvores, e também esse instante e eu mesmo. A perene ampulheta do existir será sempre virada novamente — e você com ela, partícula de poeira!’ Você não se prostraria e rangeria os dentes e amaldiçoaria o demônio que assim falou? Ou você já experimentou um instante imenso, no qual lhe responderia: ‘Você é um deus e jamais ouvi coisa tão divina!’ Se esse pensamento tomasse conta de você, tal como você é, ele o transformaria e o esmagaria talvez; a questão em tudo e em cada coisa, ‘Você quer isso mais uma vez e por incontáveis vezes?’ pesaria sobre os seus atos como o maior dos pesos! Ou o quanto você teria de estar bem consigo mesmo e com a vida, para não desejar nada além dessa última, eterna confirmação e chancela?” (NIETZSCHE, 2015, p. 205).



O segundo evento que rompe com a vagarosidade, como a insistência do mesmo e com o silêncio sepulcral dos personagens é a inesperada chegada de uma carruagem de ciganos que furtam água do poço. Eles vociferam uns com os outros, agem efusivamente, aparentam estar ébrios, em suma, trazem uma atitude profundamente destoante ao tom do filme como um todo. Vemo-los, por assim ser, afinados em uma tonalidade afetiva, totalmente adversa dos nossos protagonistas. Como a *Stimmung* tem uma natureza híbrida no sentido de ser tanto interna

quanto interna, temos aqui outra possibilidade de modificação nos nossos personagens, outra viabilização para se abrirem para outros modos de se encontrar no mundo.



O cocheiro, ao invés de enviar a sua filha para expulsá-los, poderia deixá-los beber da água e apenas observá-los circunspectamente, de modo a perceber ali outras vias de existência. Sorrir, cantar, dançar, elevar a voz, em poucas palavras, expor-se de forma menos pesada, menos séria, mais disponível, por assim dizer, às cores e aos sentimentos espontâneos da vida. A sua filha, igualmente, poderia, mesmo com a ordem do seu pai, buscar nos ciganos forasteiros uma oportunidade para atitudes como as discriminadas aqui. Todavia, ambos novamente falham, mais uma vez continuam na serenidade vazia do *é entediante para alguém*, inertes diante de alternativas de ser. Os nossos protagonistas se veem incapazes de adentrar no instante aberto pela retenção vazia da tonalidade afetiva em que estão afinados. O filme, aliás, gira em torno de repetições, recusas e contínuos fracassos.

Os visitantes, ao serem interpelados pela filha de Ohlsdorfer que os convidam a deixar o sítio, debocham dela e a chamam, sarcasticamente, para ir embora com eles. Instaura-se uma grande confusão. Com a chegada do pai que porta um pequeno machado, todos são expulsos e vão embora, mas não sem antes praguejar contra eles e prometer vingança. Aliás, a promessa será cumprida e nos legará o terceiro acontecimento dissonante à harmonia do mundo manifesto em “*A torinói ló*”.



Como sequência – e consequência? – vemos uma interessante cena, em que a filha lê com grande dificuldade uma passagem bíblica. O que pode ser interpretado como resposta ao abalo proporcionado pelos encontros com o niilista que anteriormente havia proclamado à inexistência de Deus e a inexistência de valores inerentes, e com os ciganos na sua atitude histriônica e embriagada. É como uma busca por um refúgio em um mundo devastado e tomado pelo tédio profundo que ela lê com grandes dificuldades uma pequena passagem e logo retorna ao profundo silêncio.



O terceiro evento, por assim dizer, dinâmico do filme, concerne aos efeitos da constatação de que o poço havia sido totalmente obstruído por pedras, de modo a estar seco. Tudo indica que os ciganos realizaram a sua prometida vingança, impossibilitando a permanência dos personagens ali. É na repetição do ir até o poço buscar água que a filha percebe o ocorrido. Ela chama o seu pai que, constatando o fato, começa a se dedicar aos preparativos para a mudança. Sem água, a vida já dificultada pela tempestade de vento e pela desolação do recinto se tornou insustentável.



A seca das suas existências indigentes, das suas alienações no referente a eles mesmos se torna, agora, a do próprio solo das suas habitações. A vida já pesada se torna, assim, inviabilizada. Temos outra situação que poderia trazer uma real metamorfose nas suas vidas, fazendo-nos rumar em direção ao cerne do possível, conduzindo-nos a buscar outro algo mesmo que indistinto, mas eles, conforme veremos, novamente fracassam repetindo o mesmo de outro modo. A aridez assola tudo, dilata-se por todos os lugares chegando, pela via da nossa abertura ao mundo cinematográfico, até nós, se realmente estamos absorvidos no que ali se revela.

Acompanhamos, a partir de então, no característico tempo lento da película, o recolher dos objetos que irão junto na pequena viagem até outro lugar daquela mesma cidade desolada pela ventania ininterrupta. Como de costume, vemos, no característico tempo desacelerado do filme, cenas como o cocheiro tomando água ardente, a filha alimentando o cavalo – que se recusa a comer e a beber água – e o posterior retirá-lo do estábulo. Aliás, o equino nem sequer

consegue puxar a carroça fazendo com que a filha cumpra essa função. Assim, o arrastado deslocamento se inicia.



Dessa maneira, chegamos ao novo recinto e retornamos ao silêncio e à temporalidade morosa que marcam “O cavalo de Turim”, em quase a sua totalidade. Contemplamos as repetições do mesmo voltando a nossa atenção à tempestade de vento, ao colocar o cavalo no estábulo, aos olhares quase que petrificados diante das coisas, ao vestir e retirar as vestes e à refeição com batatas. Nada de novo acontece durante o restante do filme. Não há transformações notórias, não há uma passagem da serenidade vazia do tédio profundo para a

retenção no instante. O apelo que diz “torna-te quem tu és” não é escutado e a tomada das rédeas da existência não ocorre. Os nossos protagonistas fracassam em compreender propriamente o tédio profundo e em realizar o seu ser em primeira pessoa; eles não se apropriam, efetivamente, de si, mas falham em atravessar a noite que lhes atormenta e encontrar o lampejo de outras possibilidades. Todavia, a questão do peso de existir e do ter que decidir-se sobre si mesmo, de cindir-se a partir de escolhas fundamentais é colocada para o espectador. Cabe a nós aceitá-la ou negá-la, aceitando ou negando a nós mesmos no nosso ser finito.



O filme, tal como os textos de Heidegger, não nos oferece nenhuma definição, nenhuma concepção absoluta do tédio, mas antes nos situam no âmbito de seu acontecimento, nos convidam a pensá-lo e, para tal, a despertá-lo em nós. No caso de “O Cavalo Turim”, segundo a nossa hermenêutica, vemos, pelos personagens, o advento do tédio profundo e a insuficiência em abrir-se para a retenção no instante ao qual o filme nos chama. Ao percebermos a perda das possibilidades, a ausência de significação no lido com as coisas; ao nos situarmos no tempo lento e no nada que nos advém, podemos, pela falta presente, considerar exatamente o que nos assalta nessa falta. É, nesses termos, que a visualização filosofante da indicada obra cinematográfica, pode, a partir do empobrecimento de mundo e do banimento do horizonte temporal cotidiano, conduzir-nos a uma tematização do que ali se encontra quedado e perdido. Para que a existência não seja uma tediosa repetição do mesmo, para que a possibilidade de ser

em primeira pessoa seja efetivada, para que não fracássemos como Ohlsdorfer e a sua progênita, podemos ouvir esse apelo que quase silenciosamente ecoa do mundo devastado da obra cinematográfica até nós.

Entendemos a nós mesmos, assim, como possibilidade de ser. Buscamos rumar, no que concerne à nossa própria ontologia, em direção à superação do esquecimento do que somos em nossa existência. Permeado pelo entendimento da natureza híbrida – interna e externa – das tonalidades afetivas e do tédio profundo nas suas estruturas fundamentais, da diversidade de formas da temporalização do tempo da existência e dos modos de nossa abertura ao ser e, conseqüentemente, da nossa abertura ao próprio horizonte significado fílmico, é isso o que Béla Tarr nos leva a pensar, quando posto em diálogo com a ontologia de Martin Heidegger. Tal desafio nos conduz ao ato de filosofar, propriamente dito, que só pode se realizar em primeira pessoa, no âmago do nosso vir-a-ser.



A obra cinematográfica de Béla Tarr finda com ambos olhando para as batatas sem conseguir comê-las. Ao som da melancólica composição musical homônima, os observamos nos seus fracassos existenciais, até que as luzes se apaguem e a escuridão tome conta de tudo. É interessante notar que, assim como em *Gênesis*, o filme se passa em seis dias, mas ao invés da luz, fez-se apenas trevas. Essa é uma fascinante analogia da ausência de realização, de quem não ara o solo de seu si mesmo, afirmando-se, propriamente, na sua constitutiva mortalidade e retirando daí a verdadeira beleza dada pelo dom de ser.

É nesses termos que o tédio profundo, emanado da obra cinematográfica se não nos afina, pelo menos nos desperta para as suas estruturas, nos possibilitando abrir espaço para ele, abrigá-lo quando chamados. A repetição, a renúncia de si, o fracasso em ser quem se é do mundo fílmico, leva-nos a fazer algumas questões como: o que fazemos de nós mesmos? Somos o que somos por que assim decidimos? Decidiram por nós? Tornamo-nos apenas uma amálgama de convenções ou estamos nos apropriamos de nós mesmos singularmente? Com tudo isso, a obra de Béla Tarr nos chama para o essencial de nós mesmos, obriga-nos, se efetivamente absorvidos pelo que ali se manifesta, a pensar o peso de nossa existência e a assumi-lo ao invés de nos abandonarmos, pois como nos diz Heidegger na preleção sobre os conceitos fundamentais da metafísica: “Somente quem pode se dar verdadeiramente um fardo é livre” (HEIDEGGER, 2015, p. 217). É, assim, que segundo a nossa hermenêutica, o mundo fílmico de “*A torinói ló*” é um potente convite para nos preenchermos das possibilidades efetivas de nossa existência, escolhendo a nós mesmos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No nosso percurso filosófico até aqui, buscamos construir vias para a realização de uma hermenêutica-fenomenológica dos filmes que se serviu de elementos capitais da ontologia fundamental (*Fundamentalontologie*) de Martin Heidegger, conforme desenvolvida, sobretudo, na sua obra magna “Ser e Tempo” (*Sein und Zeit*, 1927). Previamente, fundamentamos a nossa concepção da arte cinematográfica como residindo – numa recepção da ontologia da obra de arte heideggeriana, proeminentemente, de aspectos centrais de “A Origem da Obra de Arte” (*Der Ursprung der Kunstwerks*, 1935-36) – na relação originária entre arte, artista e visualizador, de modo a concebermos o acontecimento artístico, a realização da arte fílmica como tal na sua verdade, como ocorrendo somente mediante a abertura (*Erschlossenheit*) contemplativa para o mundo ali manifesto.

Com isso, entendemos o nosso copertencimento com as obras artísticas quando a apreciamos, especialmente, quanto estamos efetivamente atentos e absorvidos na contemplação. Aprofundamos a questão da abertura para os filmes e para a o ser como um todo, ao considerarmos as formas de fundamento (*Grund*) ocorridas pela nossa transcendência (*Transzendenz*), segundo “A Essência do Fundamento” (*Vom Wesen des Grundes*, 1929), na leitura de “O Cavalo de Turim” (*A torinói ló*, 2011), de Béla Tarr. É indispensável realçar que essa relação constituidora que estabelecemos com a arte vale tanto para o cinema quanto para a poesia, o romance, a música, a escultura e a pintura, pois tange ao nosso comum-pertencer (*Zusammengehörigkeit*) com o ser nas suas múltiplas manifestações.

Ainda no âmbito de *Der Ursprung der Kunstwerks* e das considerações propedêuticas às análises fílmicas, apropriamo-nos da concepção da arte – abarcando os filmes aqui lidos – como pôr-se em obra da *aletheia* e, por assim ser, como formas de poesia (*Dichtung*) passíveis de realizar a tripla instituição (*Stiftung*) da verdade ontológica como doar (*Schenken*), fundar (*Gründen*) e iniciar (*Anfangen*), de modo a propiciar a gestação e o parto de um início ou um reinício da história (*Geschichte*). Nos filmes, nessa acepção, conjugam-se verdades (desvelamentos) e não-verdades (velamentos), pelo dinamismo entre mundo (*Welt*) e terra (*Erde*), que unidos nos mesmos contornos (*Umriß*) do traço-fenda (*Riß*) nos oferecem a figura (*Gestalt*) que são tais obra na sua totalidade.

Assim, ontologicamente compreendido, o cinema como *Dichtung* traz para o ser algo que antes não havia, podendo, igualmente, fazer-nos ver algo de maneira inauguratória em cada experiência. Por conseguinte, a nossa experiência singular com o horizonte de significações dos filmes traz, por sua natureza aqui esclarecida, cores, sons, palavras, olhares, encontros,

acontecimentos e lugares, que com as suas nuances polissêmicas, sempre guardam o novo no seu ventre. São discursos (*lógos*) sem fim que sempre carregam possibilidades ainda encobertas. É, nesses termos, que os filmes selecionados aqui foram lidos como fenômenos (*Phänomene*) da verdade e não como mimesis ou representações de algo. Fenômenos – manifestações que se mostram tal como se mostram – lidos a partir do dizer (*léguen*), que recolhe e oculta significações da ontologia heideggeriana.

Com os indicados pontos, almejamos reafirmar algo basilar sobre o trabalho aqui realizado: enveredamo-nos, nas páginas que o compõe, em um percurso ontológico, que como tal se centra nas estruturas de ser do ente finito que somos. Não à toa, nomeamo-nos de “Considerações sobre ser-finito”. Por assim ser, tematizamos, como declara o subtítulo, “entre o texto filosófico e a arte cinematográfica” algo de universal, que tange a todo e qualquer ente humano, a todo *Dasein*, mas que, concomitantemente, dá-se singularmente, distintamente para cada ente que carrega o peso de ter que escolher a si no seu próprio ser, sob o risco de se evadir nos outros, tornando-se indigente de si mesmo. Aliás, é pertinente reafirmar que o torna-te quem tu és de Píndaro e Nietzsche é um *leitmotiv* presente na totalidade das leituras fílmicas aqui realizadas.

Temas como, por ilustrar, a codeterminação entre o entender (*Verstehen*) e o encontrar-se (*Befindlichkeit*), a temporalidade (*Zeitlichkeit*) como horizonte de compreensão do nosso ser, nossos constitutivos desde sempre ser-com (*Mitsein*) e ser-no-mundo (*In-der-Welt-sein*), a importância ontológica das tonalidades afetivas (*Stimmungen*), para o desvelamento do nosso próprio ser a nós mesmos foram aqui investigados dialogicamente, indo e vindo dos textos para os filmes e dos filmes para os textos. Se com os textos tendemos a adentrar intelectivamente numa questão filosófica crucial, com os filmes, podemos senti-las participando, desse modo, em primeira pessoa, tomando-a como o nosso questionamento. Heidegger nos fala, por citar, da angústia em *Sein und Zeit*, porém é com a imersão no mundo aberto em *Smultronstället* de Bergman que nos aproximamos afetivamente da angústia. Daí a justificativa basilar para os caminhos filosofantes aqui trilhados.

Já partindo do comum-pertencer entre mundo fílmico e a nossa abertura para ele, da essência (*Wesen*) dos filmes como poesia originária, por onde eclodem verdades e jazem não-verdades, da relação afetiva que tendemos a ter com tais obras ao nos abirmos enlevados para elas, assim como da explicitação do caráter fenomênico dos filmes e do método hermenêutico-fenomenológico como viabilizador do percurso é que realizamos as leituras de “Asas do Desejo” (*Der Himmel über Berlin*, 1987), de Wim Wenders, de “Morangos Silvestres” (*Smultronstället*, 1957), de Ingmar Bergman, e de “O Cavalo de Turim” (*A torinói ló*, 2011),

de Béla Tarr. Tais obras cinematográficas são, a nosso ver, casos privilegiados, obras primas do cinema que tratam das questões com as quais lidamos aqui. Outras, certamente, poderiam servir para o nosso intuito filosófico. Isso, por si mesmo, explicita o sentido mais abrangente da tese, abrindo caminhos para uma concepção ontológica não só dos exemplares aqui pensados, mas de tantas outras artes fílmicas que não nos cabe aqui enumerar, pela impossibilidade de realizar esse ato.

No nosso segundo capítulo, a entrada no âmbito do diálogo entre texto filosófico e cinema, tornamos patente a ontologia da finitude implícita em “Asas do Desejo”, queremos dizer, retiramos dali possibilidades ontológicas latentes, porém, até então adormecidas, questionando, sobretudo, os modos de abertura do ente finito que somos para o ser e a temporalidade como horizonte de compreensão de nós mesmos. Como resultados fundamentais da investigação filosófica colocada em curso na hermenêutica do filme de Wenders, podemos distinguir a explicitação da inexistência de uma racionalidade purgada de afetos pela codeterminação entre entender (*Verstehen*), encontrar-se (*Befindlichkeit*) e discurso (*Rede*) e, conforme já aludido aqui, o esclarecimento da temporalidade como âmbito que dá os contornos do nosso próprio ser na sua inescapável efemeridade.

Sinteticamente expresso, com Daniel (Bruno Ganz), anjo que abdica da sua imortalidade para viver em um breve lapso temporal as cores, os sabores e as emoções da existência, pela busca por apaixonar-se e viver o amor com a trapezista circense Marion (Solveig Dommartin), tematizamos a supracitada relação fundadora entre a razão e os afetos. Wenders, no mundo fictício de “*Der Himmel über Berlin*”, manifesta a visão dos entes celestiais como constituindo-se em preto e branco. Isso evidencia, segundo a nossa moldura exegética, uma concepção similar ao ser-humano, tal como pensado por importantes sistemas metafísicos, como o aristotélico com o seu *zôon lógon échon*, latinizado como *animal rationale* ou o cartesiano com o seu eu solipsista, que tem a sua essência centrada na interioridade indo só posteriormente para o mundo.

Nesses termos, a partir da nossa via interpretativa, os anjos do cineasta alemão evidenciam uma concepção racionalizante totalmente purgada da afetividade. Por outro lado, quando vemos os fenômenos manifestos para os homens, para as mulheres e para as crianças de Berlim temos o colorido vicejante ou pálido das ruas, da flora, das construções e dos outros, como constatação cinematográfica do afeto como forma originária de abertura dos entes humanos para o seu mundo. Não apenas pensamos isso, compreendendo intelectualmente, mas com a arte cinematográfica e com a nossa absorção no que ali se revela nos envolvemos afetivamente com essa e outras questões fundamentais sobre o nosso modo de ser.

No seguinte momento, adentramos na análise ontológica de uma obra prima de Bergman, “Morangos Silvestres” e acompanhamos o idoso professor, médico e intelectual Eberhard Isak Borg (Victor Sjöström) na sua jornada rumo a si mesmo. Do mesmo modo que no nosso percurso filosofante na primeira obra fílmica, buscamos aqui extrair os elementos ontológicas da presente obra visando abordar, com primazia, as estruturas de ser do ente que nós mesmos somos, de modo a fazer ontologia dialogicamente entre texto e filme. Como resultados mais importantes, podemos elencar a clarificação acerca do desafio de aceitarmos nosso ser-para-a-morte (*Sein zum Tode*), assim como a necessidade do outro na edificação de um sentido existencial (*existenziell*) satisfatório – o que se funda no nosso ser-com (*Mitsein*), isso é, no nosso constituir-se sempre em relação ao outro e já como ser-no-mundo (*In-der-Welt-sein*).

Isak Borg é um personagem emblemático, conforme explicito pelo seu próprio nome. Isak é uma transliteração do termo hebraico *Yishāq*, que significa aquele que vai rir, mas ao mesmo tempo *Is* significa gelo e *Borg* fortaleza, ambos em língua sueca. Com isso temos duas conotações antagônicas, uma apontado para o passado e para o presente e outra direcionada para o futuro, a saber, a fortaleza de gelo que transmutar-se-á em alguém que sorrirá. Essa é uma bela síntese do que vemos no enredo e cujo percurso nos conduziu a pensar – envolvendo-nos afetivamente com – questões fundamentais da ontologia da finitude.

Conhecemos o nosso protagonista como um idoso frio e egoísta, notoriamente angustiado com sonhos sobre a mortalidade e que não possui vínculos íntimos ou profundos com ninguém, estabelecendo, aliás, uma relação marcada por um distanciamento abismal com o seu filho Evald Borg (Gunnar Björnstrand), que o odeia e o responsabiliza por suas desesperanças. Apesar da sua consagração social com o título honorífico, que receberá na Universidade de Lund, pelos seus cinquenta anos como médico, ele se sente, conforme expresso por suas próprias palavras, um grande idiota. Trata-se de um indigente para si mesmo, de alguém que, a despeito do lugar que ocupa na hierarquia do conhecimento acadêmico, perdeu-se de si, esquecendo de assumir as suas escolhas em primeira pessoa, tomando para si, como sua possibilidade mais própria, a morte, isso é, a possibilidade de um dia não mais ser e de não mais escolher a si mesmo pelas suas decisões.

A partir das lembranças e dos encontros ocorridos na viagem de Estocolmo à Lund por ocasião da já indicada condecoração, vemo-lo ir em busca da superação de tal estado de ser, rumando para uma apropriação, mesmo aos seus setenta e oito anos, de uma existência mais satisfatória pela aceitação de sua finitude e pela busca por construir vínculos efetivos com as pessoas que o cercam. Com a investigação ontológica e o nosso arrebatamento no mundo

cinematográfico, pudemos, envolvermo-nos intelectiva e afetivamente com o nosso ser-finito e, com isso, tematizarmos nossas escolhas que determinam o nosso próprio ser no mundo. Pudemos nos colocar, por conseguinte, se efetivamente absorvidos no que ali foi manifesto, diante do nosso ser-para-a-morte como possibilidade originária que dá os contornos de nosso existir.

Por fim, questionamos ontologicamente a obra “O Cavalo de Turim”, a mais desafiadora no seu trato filosófico, pelas suas peculiaridades em relação aos filmes anteriores. Béla Tarr nos oferece um mundo fílmico repleto de silêncio, de recusa e de repetição (*Wiederholung*) em um ritmo profundamente lento que, a nosso ver, torna patente a relação intrínseca entre tédio (*Langeweile*) e temporalidade. Ali conhecemos Ohlsdorfer (János Derzsi) e a sua filha (Erika Bók) e os acompanhamos por seis dias.

Pudemos, na nossa investigação, aprofundar a nossa abertura para o mundo cinematográfico, de modo a compreendermos como o constituímos, isso é, como damos vida a ele na visualização fílmica, a partir dos três modos do fundar (*gründen*): erigir (*Stiften*), tomar-chão (*Boden-nehmen*) e fundamentar (*Begründen*). Igualmente, no escopo do quarto capítulo, delineamos ainda mais a importância das tonalidades afetivas (*Stimmungen*) para a revelação do ente que somos no nosso próprio modo de ser, pela investigação sobre o tédio, cujo horizonte temporal foi também aclarado.

Como resultados mais relevantes, podemos elencar a explicitação da transcendência fundamental-ontológica na experiência com os filmes – o que incide na nossa cooriginariedade com o ser de modo geral – e da significação ontológica do tédio, sobretudo, na sua dimensão mais abissal e passível de revelar ao *Dasein* o desafio de assumir para si mesmo o fardo das suas possibilidades sempre finitas. Em suma, vimos como os nossos protagonistas permaneceram aprisionados na serenidade vazia (*Leergelassenheit*) do tédio profundo, restritos na falta de sentido em fazer algo e como se mostraram incapazes de ativar o instante (*Augenblick*), aberto pela retenção (*Hingehaltenheit*), no cerne da possibilidade mesma de ser.

Compreendemos, nesse sentido, com o diálogo entre a produção cinematográfica de Béla Tarr e a preleção “Os conceitos fundamentais da metafísica: Mundo – Finitude – Solidão” (1929-30), o que o tédio ontologicamente revela: o nosso ser como possibilidade de ser que se dá temporalmente. Com a recusa dos personagens pudemos, assim, colocar em questão a propriedade (*Eigentlichkeit*) ou não das nossas escolhas a nós mesmos. Em um retorno interpretativo que sai dos entes fictícios voltando-se para nós mesmos, tematizamos, desse modo, a nossa estrutural incompletude e a nossa constitutiva temporalidade. Isso nos conduziu a aprendermos um pouco mais sobre a nossa finitude.

Com todo o já exposto, temos como principal resultado da nossa pesquisa a explicitação da arte cinematográfica em termos de uma forma privilegiada de nos inserirmos no âmbito de problemas filosóficos cruciais. Pela abertura intelectual e, notoriamente, afetiva que nossa absorção no mundo dos filmes nos possibilita – o que pomos em prática através da ontologia fundamental alicerçada no método hermenêutico-fenomenológico – torna-se patente que os filmes podem nos conduzir ao pensar. Isso viabiliza que, efetivamente, nos envolvamos com os problemas ali apresentados, tomando-os como nossos, isso é, questionando-os numa perspectiva em primeira pessoa. Aí reside, sobretudo, as potencialidades de se fazer filosofia em diálogo com os filmes.

Os nossos objetivos principais, nomeadamente, o de construir caminhos ontológicos para a hermenêutica fílmica e de explicitar o fenômeno da verdade do cinema, a instituição de novos mundos ali ocorrido e o comum-pertencimento entre arte cinematográfica e visualizador foram realizados no nosso percurso até aqui. Não afirmamos, todavia, que todos os filmes sejam filosóficos, mas que determinados exemplares, tais como os aqui selecionados no âmbito do tema da ontologia da finitude, pelas potencialidades neles jazidos, têm a capacidade de contribuir decisivamente para o nosso filosofar. Colocamos isso em movimento com as produções de Ingmar Bergman, Wim Wenders e Béla Tarr. Lemo-los como eventos da *aletheia* compreendo, por assim ser, que o que aqui expomos é estruturalmente parcial, uma vez que o que trouxemos à luz pressupõe, concomitantemente, a ocultação de outras vias e significações.

Fica claro, em consonância com o já elucidado no corpo da presente tese, que o que defendemos no referente ao desenvolvimento de uma ontologia com o cinema só poderá ser corroborado a partir do envolvimento do leitor-espectador com a filosofia e com os filmes. Se o pensamento na sua plenitude advém de um situar-se afetivamente, ocorrendo somente por uma experiência pessoal com as suas questões, é preciso se abrir vinculativamente para que isso aconteça. Fora disso, teremos especulações, abstrações ou generalizações filosóficas que pouco podem revelar para nós mesmos aquilo que somos no nosso vir-a-ser e na nossa inescapável mortalidade.

Ora, se o que nos leva a pensar propriamente é o ser, complementarmente, conduz-nos na mesma via o nada que, em sentido derradeiro, assinala para nossa destinação de não mais ser um dia. Como nos revela os seguintes versos de um importante poeta de nossa língua portuguesa: “Tudo quanto vive, vive porque muda; muda porque passa; e, porque passa, morre” (PESSOA, 2006, p. 457)⁸¹. É nessa acepção, munidos de um saber que se passa e se morre e,

⁸¹ Os versos são do poema *Marcha Fúnebre*, assinado pelo heterônimo Bernardo Soares, e presente na obra “*Livro do Desassossego*”, que foi publicado, postumamente, em 1982.

com isso, na busca por pensar o que há de mais próprio, que sobre o ser e o nada ou sobre o nada e o ser que são faces do mesmo, filosofamos aqui entre texto filosófico e cinema filosofante, deixando-nos tocar pelas intelecções e pelos afetos surgidos dessa relação. Concluimos com os versos, aqui tomados como síntese do que expomos, de outra voz poética fundamental de nossa morada idiomática, dessa vez, o poeta do ínfimo, Manoel de Barros: “A maior riqueza do homem/ é a sua incompletude. / Nesse ponto sou abastado. / Palavras que me aceitam como sou – eu não aceito”. (BARROS, 2010, p. 374).⁸²

⁸² Trata-se do poema “Biografia do Orvalho”, presente na obra “Retrato do Arista Quando Coisa” (1998).

REFERÊNCIAS

- ACOSSADO. Direção: Jean-Luc Godard. Produção de Georges de Beauregard. França: Société Nouvelle de Cinématographie, 1960. 1 DVD.
- AMARAL, Stephania. *Imagem, memória e finitude em Morangos Silvestres*. São José do Rio Preto: Mosaico (UNESP), 2017.
- AMENDOLA, Giovanni. *Angoscia Esistenziale, Attese di Salvezza e Nostalgia di Dio nella Cinematografia di Ingmar Bergman*. Santiago: Teología y Vida 60/3, 2019.
- ANDERSEN, Nathan. *Is Film the Alien Other to Philosophy?: Philosophy as Film in Mulhall's On Film*. Edinburgh: Film-Philosophy, 2003. v. 7. n. 23
- ARAÚJO, Paulo Afonso de. *A questão do ser em geral em Ser e Tempo, de Martin Heidegger. Ética e Filosofia Política*, Juiz de Fora, v. 2 n. 16, p. 50-64, ago. 2013.
- ARAÚJO, Paulo Afonso de. *Nada, Angústia e Morte em Ser e Tempo, de Martin Heidegger. Ética e Filosofia Política*, Juiz de Fora, v. 2, n. 10, p. 2, set. 2007.
- ARISTÓTELES. *Categorias*. Porto: Porto Editora, 1995.
- ARISTÓTELES. *Metafísica*. São Paulo: Edições Loyola, 2002.
- ARISTÓTELES. *Tópicos*. São Paulo: Nova Cultural, 1987.
- ASAS do Desejo. Direção: Wim Wenders. Produção de Wim Wenders e Anatole Dauman. Alemanha/França: Metro-Goldwyn-Mayer/ Argos Films, 1987. 1 DVD.
- BALAZUT, Joël. *L'Impensé de la Philosophie Heideggerienne*. Paris: L'Harmattan, 2007.
- BARROS, Manoel de. *Livro sobre Nada. In: Poesia Completa*. São Paulo: Leya, 2010.
- BARROS, Manoel de. *Retrato do Arista quando Coisa. In: Poesia Completa*. São Paulo: Leya, 2010.
- BAZIN, André. *Qu'est-ce que le Cinema?* Paris: Éditions du Cerf, 1976.
- BEAUFRET, Jean. *Introduction aux philosophies de l'existence: de Kierkegaard à Heidegger*. Paris: Denoel, 1971.
- BERGMAN, Ingmar. *Imagens*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- BERGMAN, Ingmar. *A Lanterna Mágica*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.
- BÍBLIA. *Bíblia de Jerusalém*. São Paulo: Editora Paulus, 1995.

BLOW-UP – Depois daquele beijo. Direção: Michelangelo Antonioni. Produção de Carlo Ponti. Itália/Grã-Bretanha: Metro-Goldwyn-Mayer, 1966. 1 DVD.

BORGES-DUARTE, Irene. *Arte e Técnica em Heidegger*. Lisboa: Editora Documenta, 2014.

BORGES-DUARTE, Irene. *O tédio como experiência ontológica*. Aspectos da Daseinsanalyse heideggeriana. In: CANTISTA, M. J. (org.). *Subjectividade e Racionalidade - uma abordagem fenomenológica - hermenêutica*. Porto: Campo das Letras, 2006. p. 297-323

BORNHEIM, Gerd. *Introdução ao Filosofar: o Pensamento Filosófico em Bases Existenciais*. São Paulo: Editora Globo, 2003.

BOSS, Medard. *Angústia, culpa e libertação*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1988.

BOUTOT, Alain. *Introdução à Filosofia de Heidegger*. Portugal: Publicações Europa-América, 1991.

BUTLER, Shannan. *Entering the Stream: A Call for Life in the Moment in Wim Wenders' Wings of Desire*. Orono (Maine): Mass Communication Division of the Eastern Communication Association, University of Maine, 2001.

CABRERA, Julio. *O Cinema Pensa*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

CÑIZAL, Eduardo. *O outro lado do sonho em Morangos Silvestres*. São Paulo: Galáxia, 2016.

CAROLL, Noël. *Thinking Through Cinema: Film as Philosophy*. Malden: Blackwell, 2006.

CAROLL, Noël. *The Philosophy of Motion Pictures*. Malden: Blackwell, 2008.

CASANOVA, Marco. *Nada a caminho: impessoalidade, niilismo e técnica na obra de Martin Heidegger*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

CASANOVA, Marco. *O homem entediado: niilismo e técnica no pensamento de Martin Heidegger*. *Ekstasis: Revista de Hermenêutica e Fenomenologia*, Rio de Janeiro n. 1, p. 184-222, set. 2012.

CASEBIER, Allen. *Film and Phenomenology: Toward a Realist Theory of Cinematic Representation*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

O CAVALO de Turim. Direção de Béla Tarr. Produção de Gábor Tényi. Hungria: The Cinema Guild/Cirko Film, 2011. 1 DVD.

CAVEL, Stanley. *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*. Cambridge: Harvard University Press, 1979.

CLEWIS, Robert. *Heideggerian Wonder in Terrence Malick's The Thin Red Lind*. *Film and Philosophy*, [s.l], v. 7, p. 22-36, 2003.

- COHEN, Hubert. *Ingmar Bergman: The Art of Confession*. Nova York: Twayne Publisher, 1993.
- COLPO, Marcos. *Pesquisa Fenomenológica e Hermenêutica: Cinema, Arte e Literatura*. Rio de Janeiro: Via Verita, 2019.
- CONANT, James. *The World of a Movie*. In: *Making a Difference*. Stockholm: Thales, 2011.
- COOK, Roger. *Angels, Fiction and History in Berlin: Wim Wenders' Wings of Desire*. *Germanic Review: Literature, Culture, Theory*, London, v. 66, n. 1, p. 34-47, 1991.
- COTTEN, Jean-Pierre. *Heidegger*. Paris: Éditions du Seuil, 1974.
- DELEUZE, Gilles. *Cinéma 2: L'Image-Temps*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1985.
- DESCARTES, René. *Meditações Metafísicas*. In: *Descartes*. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1996.
- DOSTOIÉVSKI. *Os Irmãos Karamázov*. São Paulo: Editora 34, 2009.
- DREYFUS, Hubert; WRATHALL, Mark. *A Companion to Heidegger*. Malden: Blackwall, 2005.
- DUQUE, Félix. *Sagrada Inutilidad: Lo Sagrado en Heidegger y Hölderlin*. *Eikasia. Revista de Filosofía*, [s.l], v. 2, p. 1-20, 2006.
- ERA uma vez em Tóquio. Direção: Yasujiro Ozu. Produção de Takeshi Yamamoto. Japão: Shochiku, 1953.1 DVD.
- ESCUADERO, Jesús Adrián. *El Lenguaje de Heidegger: Diccionario Filosófico 1912 - 1927*. Barcelona: Herder Editorial, 2009.
- EHRENBERG, Alain. *La Fatigue d'Être Soi. Dépression et Société*. Paris: Odile Jacob, 1998.
- FAULKNER, William. *O Som e a Fúria*. Rio de Janeiro: Cosac Naify, 2003.
- FERNANDES, Marcos. *À Clareira do Ser: Da fenomenologia da Intencionalidade à Abertura da Existência*. Teresópolis: Daimon Editora, 2016.
- FOGEL, Gilvan. *Arte como Verdade*. Periódico Héstia, Curitiba, v. 1, p. 8 - 23, 2017.
- FRAGOZO, Fernando. *Van Gogh, Hölderlin e o Templo: Os Conceitos de Arte em Heidegger*. *O Que nos Faz Pensar*, Rio de Janeiro, v. 36, p. 213-227, mar. 2015.
- GAUT, Berys. *A Philosophy of Cinematic Art*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

GERVAIS, Marc. *Ingmar Bergman: Magician and Prophet*. Québec: McGill Queen's University Press, 1999.

GIACOIA, Oswaldo. *Heidegger Urgente - Introdução a um Novo Pensar*. São Paulo: Três Estrelas, 2013.

GIBSON, Arthur. *The Silence of God: Creative Response to the Films of Ingmar Bergman*. Nova York: The Edwen Mellen Press, 1969.

GONÇALO, Pablo. *O Cinema como Refúgio da Escrita: Roteiro e Paisagens em Peter Handke e Wim Wenders*. São Paulo: Annablume Editora, 2022.

O GOSTO da cereja. Direção de Abbas Kiarostami. Produção de Abbas Kiarostami. Irã/França: Curzon Artificial Eye, 1997. 1DVD.

GULLAR, Ferreira. *Em Alguma Parte Alguma*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010.

HAAR, Michel. *A Obra de Arte - Ensaio Sobre a Ontologia das Obras*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2007.

HAAR, Michel. *Le Tournant de la Détresse*. In: *Cahier de l'Herne - Heidegger*. Paris: Éditions de l'Herne, 1983.

HADOT, Pierre. *O Véu de Ísis - Ensaio Sobre a História da Ideia de Natureza*. São Paulo: Edições Loyola, 2006.

HEIDEGGER, Martin. *Aletheia (Heraklit, Fragment 16)*. In: *Vorträge und Aufsätze*, GA 7, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main 2000

HEIDEGGER, Martin. *Aletheia (Heráclito, Fragmento 16)*. In: *Ensaaios e Conferências*. Tradução de Marcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Editora Vozes, 2002a.

HEIDEGGER, Martin. *Aus einem Gespräch von der Sprache. Zwischeneinem Japaner und einem Fragenden*. In: *Unterwegs zur Sprache*. GA 12, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main 1985

HEIDEGGER, Martin. *Brief über den Humanismus*. In: *Wegmarken*, GA 9, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main 1976

HEIDEGGER, Martin. *Os Conceitos Fundamentais da Metafísica: Mundo – Finitude – Solidão*. Tradução de Marco Casanova: Rio de Janeiro: GEN/Forense Universitária, 2015.

HEIDEGGER, Martin. *De uma Conversa sobre a Linguagem entre um Japonês de um Pensador*. In: *A Caminho da Linguagem*. Tradução de Emmanuel Carneiro Leão. Petrópolis/Bragança Paulista: Editora Vozes/Editora Universitária São Francisco, 2003.

HEIDEGGER, Martin. *A Essência do Fundamento*. In: *Marcas do Caminho*. Tradução de Ernildo Stein. Petrópolis: Editora Vozes, 2008b.

HEIDEGGER, Martin. *A Essência da Verdade*. In: *Marcas do Caminho*. Tradução de Ernildo Stein: Petrópolis: Editora Vozes, 2008a.

HEIDEGGER, Martin. *Die Frage nach der Technik*. In: *Vorträge und Aufsätze*, GA 7, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main 2000.

HEIDEGGER, Martin. *Die Grundbegriffe der Metaphysik. Welt – Endlichkeit – Einsamkeit*. GA 29-30. Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main 1983.

HEIDEGGER, Martin. *Die Grundprobleme der Phänomenologie*. GA 24. Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main 1975.

HEIDEGGER, Martin. *Einführung in die Metaphysik*. GA 40. Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main 1983.

HEIDEGGER, Martin. *Fenomenologia da Vida Religiosa*. Tradução de Enio Paulo Giachini, Jairo Ferrandin e Renato Kirchner. Petrópolis/Bragança Paulista: Editora Vozes/Editora Universitária São Francisco, 2014b.

HEIDEGGER, Martin. *Grundfragen Der Philosophie. Ausgewählte Probleme Der Logik*. GA 45, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main 1984.

HEIDEGGER, Martin. *Identität und Differenz*, GA 11 Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main 2006.

HEIDEGGER, Martin. *Identidade e diferença*. In: *Conferências e Escritos Filosóficos*. Tradução de Ernildo Stein. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1999a.

HEIDEGGER, Martin. *Introdução à Metafísica*. Tradução de Emmanuel Carneiro Leão. Rio de Janeiro: Editora Tempo Brasileiro, 1999b.

HEIDEGGER, Martin. *Logos (Heráclito, Fragmento50)*. In: *Ensaio e Conferências*. Tradução de Emmanuel Carneiro Leão. Petrópolis: Editora Vozes, 2002c.

HEIDEGGER, Martin. *Logik. Die Frage nach der Wahrheit*. GA 21, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main 1976.

HEIDEGGER, Martin. *Logos (Heraklit, Fragment 50)*. In: *Vorträge und Aufsätze*, GA 7, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main 2000.

HEIDEGGER, Martin. *Marcas do Caminho*. Tradução de Ernildo Stein. Petrópolis: Editora Vozes, 2008c.

HEIDEGGER, Martin. *Ontologie (Hermeneutik der Faktizität)*. GA 65. Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main 1989.

HEIDEGGER, Martin. *Ontologia (Hermenêutica da Faticidade)*. Tradução de Renato Kirchner: Petrópolis: Editora Vozes, 2013.

HEIDEGGER, Martin. *A Origem da Obra de Arte. In: Caminhos de Floresta*. Tradução de Irene Borges-Duarte. 3. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2014a.

HEIDEGGER, Martin. *A Pergunta pela Essência da Linguagem*. Tradução de Maria Adelaide Pacheco e Helga Hooek Quadrado. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008d.

HEIDEGGER, Martin. *Phänomenologie des religiösen Lebens*. GA 60. Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main 1995.

HEIDEGGER, Martin. *Platon: Sophistes*. GA 19, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main 1992.

HEIDEGGER, Martin. *Os Problemas Fundamentais da Fenomenologia*. Tradução de Marco Casanova: Petrópolis: Editora Vozes, 2012a.

HEIDEGGER, Martin. *Questão da Técnica. In: Ensaios e Conferências*. Tradução de Emmanuel Carneiro Leão. Petrópolis: Editora Vozes, 2002b.

HEIDEGGER, Martin. *As Questões Fundamentais da Filosofia: Problemas seletos da Lógica*. Tradução de Marco Casanova. São Paulo: Martins Fontes, 2020.

HEIDEGGER, Martin. *Sein und Wahrheit*. GA 36-37, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main 2001.

HEIDEGGER, Martin. *Sein und Zeit*. GA 2, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main, 1977.

HEIDEGGER, Martin. *O tempo da Imagem do mundo. In: Caminhos de Floresta*. Tradução de Alexandre Franco de Sá. 3. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2014c.

HEIDEGGER, Martin. *Platão: Sofista*. Tradução de Marco Casanova. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2012b.

HEIDEGGER, Martin. *O que é Metafísica? In: Conferências e Escritos Filosóficos*. Tradução de Ernildo Stein. São Paulo: Nova Cultural, 1999c

HEIDEGGER, Martin. *Ser e Verdade*. Tradução de Emmanuel Carneiro Leão. Petrópolis/Bragança Paulista: Editora Vozes/Editora Universitária São Francisco, 2012c.

HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo*. Tradução de Fausto Castilho. Petrópolis: Vozes, 2014d.

HEIDEGGER, Martin. *Der Ursprung des Kunstwerks*. In: *Holzwege*, GA 5, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main 1977.

HEIDEGGER, Martin. *Vom Wesen des Grundes*. In: *Wegmarken*, GA 9, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main 1976.

HEIDEGGER, Martin. *Vom Wesen der Wahrheit*. In: *Wegmarken*, GA 9, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main 1976.

HEIDEGGER, Martin. *Was ist Metaphysik?* In: *Wegmarken*, GA 9, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main 1976.

HEIDEGGER, Martin. *Die Zeit des Weltbildes*. In: *Holzwege*, GA 5, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main 1977.

HERÁCLITO. *Fragmentos*. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1996.

HERÁCLITO. *Os Pensadores Originários*. Petrópolis: Vozes de Bolso, 2017.

HUSSERL, Edmund. *A Crise das Ciências Europeias e a Fenomenologia Transcendental*. São Paulo: Forense Universitária, 2012.

HUSSERL, Edmund. *A ideia da fenomenologia*. Lisboa: Edições 70, 1986.

HUSSERL, Edmund. *Ideias para uma fenomenologia pura e para uma filosofia fenomenológica: introdução geral à fenomenologia pura*. São Paulo: Ideias & Letras, 2006

HUSSERL, Edmund. *Investigações Lógicas - Fenomenologia e Teoria do Conhecimento: Investigações Para a Fenomenologia e a Teoria do Conhecimento*. São Paulo: Forense Universitária, 2012.

INWOOD, Michael. *Heidegger Dictionary*. Nova Jersey: John Wiley & Sons, 1999.

KALIN, Jesse. *The Journey: The Seventh Seal and Wild Strawberries*. In: *The films of Ingmar Bergman*. Cambridge/Nova York: Cambridge University Press, 2003.

KIERKEGARD, Søren. *O Conceito de Angústia*. Petrópolis: Editora Vozes. 2010.

KOVÁCS, András. *The Cinema of Béla Tarr*. Nova York: Columbia University Press, 2013.

KUNDERA, Milan. *A Insustentável Leveza do Ser*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

LAFONT, Cristina. *Heidegger, Language and World-Disclosure*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

LEIBNIZ, Gottfried. *Discurso de metafísica e outros textos*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

LIVINGSTON, Paisley. *Cinema, Philosophy, Bergman*. Oxford: Oxford University Press, 2013.

LOPARIC, Zeljko. *Heidegger e a Filosofia da Finitude*. *Revista Latinoamericana de Filosofia*, [s.l.], v. 17, n. 1, p. 21-41, 1991.

LOTH, Shawn. *Film as Heideggerian Art? A Re-Assessment of Heidegger, Film, and his Connection to Terrence Malick*. *Film as Philosophy*, [s.l.], v. 17, p. 113-36, 2013.

LOTH, Shawn. *Phenomenology of Film: a Heideggerian Account of the Film Experience*. Nova York/Londres: Lanham/Boulder, 2017.

MACDOWELL, João. *A gênese da ontologia fundamental de Martin Heidegger: ensaio da caracterização do modo de pensar de Sein und Zeit*. São Paulo: Editora Herder, 1970.

MELLO, Lídia. *Béla Tarr, o Cineasta do Tempo e do Cotidiano*. *Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual*, [s.l.], v. 4, n. 2, 2015.

MELLO, Lídia. *Do Cinema de Béla Tarr*. Belo Horizonte: Editora Ramallete, 2019.

MORANGOS Silvestres. Direção: Ingmar Bergman. Produção de Allan Ekelund. Suécia: AB Svensk Filmindustri, 1957. 1 DVD.

MULHALL, Stephen. *On Film*. London/New York: Routledge, 2001.

NIETZSCHE, Friedrich. *A Gaia Ciência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

NIETZSCHE, Friedrich. *Assim Falou Zaratustra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

NUNES, Benedito. *Hermenêutica e Poesia – O pensamento Poético*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

NUNES, Benedito. *Passagem Para o Poético – Filosofia e Poesia em Heidegger*. São Paulo: Editora Ática, 1986.

ORBAN, Clara. *Slow Places in Béla Tarr's Films: The Intersection of Geography, Ecology and Slow Cinema*. Nova York/Londres: Lanham/Boulder, 2021.

PANOFSKY, Erwin. *Idea: A evolução do Conceito de Belo*. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

PESSOA, Fernando. *Livro do Desassossego*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

PLATÃO. *A República*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

PLATÃO. *Íon*. São Paulo: Editora Autêntica, 2011.

PÖGGELER, Otto. *A Via do Pensamento de Martin Heidegger*. Lisboa: Instituto Piaget, 2001.

- PÖGGELER, Otto. *La Pensée de Martin Heidegger: Un Cheminement Vers l'Être*. Paris: Aubier-Montaigne, 1967.
- RAMOS, Daniel. *O Ereignis em Heidegger*. Teresópolis: Daimon Editora, 2015.
- RANCIÈRE, Jacques. *Béla Tarr: o Tempo do Depois*. Lisboa: Orfeu Negro, 2013.
- RIBEIRO, Luan. *A Crítica de Heidegger à Estética em A origem da obra de arte (Der Ursprung des Kunstwerkes)*. *Griot, Bahia*, v. 21, p. 301-319, fev. 2021.
- RIBEIRO, Luan. *Arte e Verdade no Pensamento de Martin Heidegger: a Caminho da Origem da Obra de Arte*. *Sofia, Vitória (ES)*, v. 11, n. 2, p. 1-25, out. 2022.
- RILKE, Rainer Maria. *Elegias de Duíno*. São Paulo: Editora Globo, 2013.
- RODOWICK, David. *The Virtual Life of Film*. Cambridge: Harvard University Press, 2009.
- ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- SAFRANSKI, Rüdiger. *Heidegger – Um Mestre da Alemanha Entre o Bem e o Mal*. São Paulo: Geração Editorial, 2005.
- SCHALOW, Frank. *Heidegger and the Quest for the Sacred: From Thought to the Sanctuary of Faith*. Berlin: Springer Science/Business Media Dordrecht, 2001.
- SHARGEL, Raphael (org.). *Ingmar Bergman: Interviews*. Jackson: University of Mississippi Press, 2007.
- SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Tradução de Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Penguin/Companhia das Letras, 2015.
- SILESIUS, Angelus. *O peregrino querubínico*. São Paulo: Paulus, 1996.
- SILVA, Camila. *Os personagens e a cidade em Asas do desejo de Wim Wenders*. *Revista de Estudos Literários*, [s.l.], v. 4, 2014.
- SINCLAIR, Mark. *Heidegger, Aristotle and the Work of Art*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2006.
- SINNERBRINK, Robert. *A Heideggerian Cinema? On Terrence Malick's The Thin Red Line*. *Film-Philosophy*, [s.l.], v. 10, p. 26-37, 2006.
- STEENE, Birgitta. *Ingmar Bergman: A reference guide*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005.

STEIN, Ernildo. *A questão do método na filosofia: um estudo do modelo heideggeriano*. São Paulo: Duas Cidades, 1973.

STEIN, Ernildo. *Compreensão e finitude*. Ijuí: Editora Injuí, 2001.

STEIN, Ernildo. *Seis Estudos sobre Ser e Tempo*. Petrópolis: Editora Vozes, 1990.

SVENDSEN, Lars. *A Philosophy of Boredom*. London: Reaktion Books, 2005.

TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

TECHIO, Jônadas. *Can film show what (analytic) philosophy won't say? The film as philosophy? Debate, and a reading of Rashomon*. *Revista Dissertatio de Filosofia*, [s.l], v. 6, 69-105, 2018.

TECHIO, Jônadas. *Cinema como filosofia? Uma introdução ao debate, e uma análise de Rashomon como caso-teste*. In: TECHIO, Jônadas; WILLIGES, Flavio (Org.). *Filosofia e Cinema: Uma Antologia*. Pelotas: Editora UFPel, 2020.

TECHIO, Jônadas. *Mourning the Loss of the Ordinary: A Cavellian Reading of Ozu's Late Spring*. *Aesthetic Investigations*, [s.l], v. 3, n. 2, 2020.

TOLSTÓI, Lev. *A Morte de Ivan Ilitch*. São Paulo: Editora 34, 2009.

VATTIMO, Gianni. *Introdução a Heidegger*. Lisboa: Instituto Piaget, 1996.

VAZ, Alexandre. *Elogio do anacronismo – afetos, memórias, experiências, em Asas do Desejo de Wim Wenders*. *Educar em Revista*, Curitiba, v. 35, n. 73, p. 117-134, 2019.

VIVER. Direção: Akira Kurosawa. Produção de Sōjirō Motoki. Japão: Toho Company, 1952. 1 DVD.

VON ZUBEN, Newton. *A Fenomenologia como Retorno à Ontologia em Martin Heidegger*. *Trans/Form/Ação*, [s.l], v. 34, n. 2, p. 85-102, 2011.

WAELEHENS, Alphonse de. *La Philosophie de Martin Heidegger*. Louvain: Publications Universitaires de Louvain, 1955.

WARTENBERG, Thomas. *Thinking on Screen: Film as philosophy*. Londres/Nova York: Routledge, 2007

WENDERS, Wim. *An attempted description of an indescribable film. From the first treatment for Wings of Desire*. In: *The Logic of Images*. Londres: Faber & Faber, 1992.

WERLE, Marco Aurélio. *Poesia e Pensamento em Hölderlin e Heidegger*. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

WOESSNER, Martin. *What is Heideggerian Cinema? New German Critique*, [s.l], v. 38, n. 2, p. 129-57, 2011.

WURZER, Wilhelm. *Filming and Judgment: Between Heidegger and Adorno*. Nova York: Prometheus Books, 2015.

YOUNG, Julian. *Heidegger's Philosophy of Art*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

ZARADER, Marlène. *Heidegger e as Palavras da Origem*. Lisboa: Instituto Piaget, 1990.

ZIMMERMAN, Michael. *Heidegger's Confrontation with Modernity: Technology, Politics, and Art*. Bloomington: Indiana University Press, 1990.