

UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE

JOSÉ LUIZ DE CAMPOS CASTEJÓN BRANCO

A ANGÚSTIA NA OBRA DE INGMAR BERGMAN:  
SARABANDA EM SER E TEMPO DE MARTIN HEIDEGGER

São Paulo

2009

JOSÉ LUIZ DE CAMPOS CASTEJÓN BRANCO

A ANGÚSTIA NA OBRA DE INGMAR BERGMAN:  
SARABANDA EM SER E TEMPO DE MARTIN HEIDEGGER

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura da Universidade Presbiteriana Mackenzie, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Educação, Arte e História da Cultura.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Regina Célia Faria Amaro Giora

São Paulo

2009

B816a Branco, José Luiz de Campos Castejón.

A angústia na obra de Ingmar Bergman: Sarabanda em Ser e Tempo de Martin Heidegger / José Luiz de Campos Castejón – 2009.

173 f. : il. ; 30 cm.

Dissertação (Mestrado em Educação, Arte e História da Cultura) – Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2009.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Regina Célia Faria Amaro Giora

Bibliografia: f. 151 - 158.

1. Angústia. 2. Condição humana. 3. Estruturas ontológicas.  
4. Fenomenologia. 5. Manifestações ônticas. I. Título.

CDD 791.4309

JOSÉ LUIZ DE CAMPOS CASTEJÓN BRANCO

A ANGÚSTIA NA OBRA DE INGMAR BERGMAN:  
SARABANDA EM SER E TEMPO DE MARTIN HEIDEGGER

Dissertação apresentada à Universidade  
Presbiteriana Mackenzie como requisito parcial  
para a obtenção do título de Mestre em Educação,  
Arte e História da Cultura.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Regina Célia Faria Amaro  
Giora

Aprovado em

BANCA EXAMINADORA

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Regina Célia Faria Amaro Giora - Orientadora  
Universidade Presbiteriana Mackenzie

---

Prof. Dr. Orlando Bruno Linhares  
Universidade Presbiteriana Mackenzie

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Cleusa Kazue Sakamoto  
Universidade de São Paulo - USP

Certa noite, meu filho, quando eu tentava fazê-lo adormecer, pediu-me que lhe contasse uma história. Quando terminei, seus olhos semicerrados ainda resistiam ao sono, foi então que ouvi suas incríveis palavras: 'Pai, você nunca vai parar de ficar vivo, não é?'. Na penumbra do seu quarto, emudeci. Para meu alívio ele fechou as pálpebras e dormiu.

Este trabalho é especialmente dedicado a ele.

## AGRADECIMENTOS

À minha orientadora Professora Doutora Regina Célia Faria Amaro Giora, pela oportunidade de freqüentar suas aulas para a realização do meu estágio acadêmico, pela disponibilidade nas minhas orientações semanais e, especialmente, por ter acreditado na autenticidade do meu projeto.

À Professora Doutora Cleusa Kazue Sakamoto, pela forma afetuosa como me acolheu desde o primeiro momento e pelas sugestões esclarecedoras na banca de qualificação.

À Professora Doutora Marcia Angelita Tiburi, pelas críticas construtivas para o prosseguimento do meu trabalho.

À existência de um realizador fantástico, o sueco Ingmar Bergman, cuja aparição se deu, para mim, pela primeira vez em 1978, no saudoso e extinto Cine Bijou, centro de São Paulo, com a exibição do filme 'Face a Face'. Alguém, quase do outro lado do planeta, compartilhava comigo um universo de tamanha intimidade e esperança.

No início dos anos 80, participei pela primeira vez, de um curso de leitura do 'Ser e Tempo' de Martin Heidegger, na Associação Brasileira de Daseinsanalyse, com o psicólogo e professor da PUC de São Paulo, João Augusto Pompéia. Foi um privilégio assisti-lo, suas aulas proporcionaram alento e clareza, registros que jamais serão esquecidos.

No meio de tantas e honradas referências aqui mencionadas, quero salientar o nome da psicóloga e professora Elsa Oliveira Dias. Também na década de 80, participei de um grupo de estudos sobre sua tese de mestrado realizado na PUC de São Paulo, no qual propunha um diálogo entre o pensador alemão Martin Heidegger e o escritor brasileiro João Guimarães Rosa.

Ao doutor Chafi Abduch, que se transformou em um psicólogo bastante original, abriu meus olhos muitas vezes, e sou tão grato por isso.

Ao amável psicólogo e renomado professor da PUC de São Paulo, Nichan Dichtchekian, cuja presença sempre me proporcionou intensa aproximação, profundidade e afeto. Agradeço também a oportunidade de acompanhá-lo na PUC, durante alguns anos em suas aulas de Fenomenologia.

À saudosa Professora Doutora Carmen Lúcia Souza, nos tempos de faculdade, estimulou-me a escrever um diário muito particular, com quem compartilhei um universo de inquietações.

À Mi Ah Kim, pela simpatia e amabilidade.

À Maria Aparecida da Silva Monteiro, pela força e disponibilidade nestes anos todos.

Ao Felipe Loberto, cujos encontros me foram indispensáveis.

Ao Carlos Rogério Duarte Barreiros, por sua colaboração entusiasmada na primeira revisão do texto.

Ao meu pai Luiz Carlos, minha mãe Maria Eunice, meu irmão Antonio Carlos, meu avô Herculano, minha avó Florinda, minha tia Neusa Terezinha, primos Luciano Luís, Marco Aurélio e seus pais, primeiros personagens dos primeiros anos. Alguns já se foram, então, pude aprender com eles (com a falta deles), sobre a difícil lição da perda.

À tia Nica e tio Alfredo, lá de Taiúva, pela preocupação e afeto constantes, estarão sempre vivos na minha memória.

À Elvira Barreiros, por ter proporcionado estabilidade para o prosseguimento de meu trabalho.

Aos estimados amigos do consultório, pela compreensão diante de meu afastamento nessa fase de minha vida acadêmica.

Aos novos amigos do mestrado: Angelino, Grace, João, Lídia e Raphael, vida longa para vocês todos!

Agradeço de coração minha nova amiga Daniella Basso Batista Pinto, não apenas pela cuidadosa e trabalhosa revisão final do texto, sobretudo, por seu empenho sempre espontâneo em querer me ajudar.

Pelo amor que recebo da Henriqueta do Céu, minha mulher e mãe do Henrique.

Ao Coragem, que sempre esteve do meu lado.

À coordenação e ao corpo docente do Programa de Mestrado em Educação, Arte e História da Cultura, pelo constante esforço no difícil campo interdisciplinar e por ampliar meus horizontes.

À Universidade Presbiteriana Mackenzie que, por intermédio do MackPesquisa, viabilizou recursos de apoio à minha pesquisa.

À Bolsa Capes que, em parceria com a Universidade Presbiteriana Mackenzie, possibilitou um semestre de estudo isento da mensalidade.

Minhas honrosas saudações!



O único gesto que é definitivamente interessante, é influenciar, estabelecer um contato, comunicar, enfiar um prego na passividade e na indiferença das pessoas.

*Ingmar Bergman*

Nenhuma época soube tantas e tão diversas coisas do homem como a nossa. Mas em verdade, nunca se soube menos o que é o homem.

*Martin Heidegger*

Todo homem nasce como muitos homens e morre de forma única.

*Martin Heidegger*

A angústia é fala entupida.

*Ana Cristina Cesar*

## RESUMO

O presente estudo procurou discutir o conceito de angústia de forma ampla e não apenas como habitualmente se considera, isto é, como estreitamento da liberdade humana ou como comportamento mórbido a ser removido. Existem outras formas de expressão da angústia, a partir de uma dimensão estrutural ontológica fundamental, peculiar ao homem. Procurou-se assim, avaliar qualitativamente as implicações provocadas pela angústia, por meio da análise do filme "Sarabanda" - 2003, de Ingmar Bergman, segundo a Analítica Existencial de Martin Heidegger. Para tanto, os personagens foram interpretados considerando-se as estruturas essenciais da existência humana, pois a angústia se relaciona com elas intrinsecamente. Verificou-se, diante dos cinco personagens analisados (Marianne, Johan, Karin, Henrik e Martha), que apenas duas (Marianne e Karin), puderam experimentar o que foi denominado como angústia existencial, ao contrário das vivências de Johan, Henrik e Martha, denominadas como angústia patológica, guardadas as diferenças individuais.

Palavras-chave: angústia, condição humana, estruturas ontológicas, fenomenologia, manifestações ônticas.

## RESUMEN

Este estudio trató de examinar el concepto de la angustia de manera amplia y no sólo ser considerado como normal, es decir, lo más cerca posible de la libertad humana o de comportamiento poco saludables y deben ser eliminados. Hay otras formas de expresión de angustia de una dimensión estructural fundamental ontológica, peculiar al hombre. Por lo tanto, es cualitativamente evaluar las repercusiones causadas por la ansiedad, mediante el análisis de la película "Sarabande" - 2003, Ingmar Bergman, según la analítica existencial de Martin Heidegger. Por tanto, los personajes fueron interpretados teniendo en cuenta las estructuras esenciales de la existencia humana, porque la angustia se relaciona con ellos sí. Que se encontraba antes de los cinco caracteres examinados (Marianne y Johan, Karin, Henrik y Martha), sólo dos (Marianne y Karin), podría intentar lo que se refiere a la angustia existencial, en contraste con la experiencia de Johan, Henrik y Martha , a que se refiere como la angustia patológica, salvado las diferencias individuales.

Palabras-clave: angustia, condición humana, las estructuras ontológicas, la fenomenología, manifestaciones ópticas.

## LISTA DE IMAGENS

Imagem 1	Pintura de Fernando Botero.....	43
Imagem 2	Cartaz do filme Sarabanda.....	49
Imagem 3	Marianne (Liv Ullmann).....	50
Imagem 4	Johan (Erland Josephson) com a ex-mulher Marianne.....	65
Imagem 5	Johan e Marianne.....	67
Imagem 6	Johan e Marianne.....	68
Imagem 7	Karin (Julia Dufvenius).....	81
Imagem 8	Karin.....	81
Imagem 9	Karin.....	82
Imagem 10	Karin sai do 'quadro'.....	82
Imagem 11	Karin.....	83
Imagem 12	Marianne e Karin.....	85
Imagem 13	Fotografia de Anna.....	92
Imagem 14	Henrik (Börje Ahlstedt) com a filha Karin.....	93
Imagem 15	Johan e o filho Henrik.....	98
Imagem 16	Henrik.....	99
Imagem 17	Johan.....	100
Imagem 18	Johan e Henrik.....	102
Imagem 19	Johan e a neta Karin.....	116
Imagem 20	Karin e o pai Henrik.....	121
Imagem 21	Karin e Henrik.....	122
Imagem 22	Johan.....	128
Imagem 23	Martha e a mãe Marianne.....	131
Imagem 24	Martha e Marianne.....	131
Imagem 25	Martha e Marianne.....	132

## SUMÁRIO

	<b>APRESENTAÇÃO.....</b>	12
	<b>HIPÓTESE.....</b>	13
	<b>OBJETO DE ESTUDO.....</b>	13
	<b>JUSTIFICATIVA.....</b>	13
	<b>INTRODUÇÃO.....</b>	15
1	<b>FENOMENOLOGIA E EXISTENCIALISMO.....</b>	17
1.1	UMA CARACTERIZAÇÃO POSSÍVEL DA FENOMENOLOGIA.....	17
1.2	UMA NOVA ATITUDE - O EXISTENCIALISMO.....	22
2	<b>OS ENCONTROS DO HOMEM NO MUNDO E OS DESENCONTROS NO MUNDO DO HOMEM.....</b>	26
2.1	METODOLOGIA DA PESQUISA.....	29
2.2	INGMAR BERGMAN.....	30
2.3	MARTIN HEIDEGGER.....	39
2.4	O CINEMA.....	42
3	<b>MATERIAL DE ANÁLISE - FILME SARABANDA.....</b>	49
	<b>CONSIDERAÇÕES E CONCLUSÕES.....</b>	148
	<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	151
	<b>ENDEREÇOS ELETRÔNICOS.....</b>	158
	<b>ANEXOS.....</b>	159
	ANEXO 1.....	160
	ANEXO 2 .....	171

## APRESENTAÇÃO

O interesse pela pesquisa sobre a angústia no mundo contemporâneo surgiu entre 1977 e 1978, quando assisti em uma, das duas salas do hoje extinto cine Bijou, na Praça Roosevelt, região central de São Paulo, ao filme 'Face a Face' ('Ansikte mot Ansikte' - 1976), de Ingmar Bergman. Esse foi o meu primeiro contato com a obra do diretor sueco e que provocaria uma pequena revolução, por antecipar aspectos vitais que se revelariam na minha vida pessoal de forma contundente, como à fragilidade humana e a necessidade da presença acolhedora do outro, a perda da fé e a eclosão da dor, a inexorável presença da morte e a finitude da vida, enfim, inúmeras situações que serviriam de modelos decisivos para uma compreensão de mundo e de homem.

Em 1984, ainda cursando Psicologia na IUP - Instituto Unificado Paulista, hoje UNIP - Universidade Paulista, comecei a participar de um grupo de estudos em Fenomenologia heideggeriana, realizado na 'Associação Brasileira de Análise e Terapia Existencial', hoje 'Associação Brasileira de *Daseinsanalyse*'. Estes estudos iniciais sobre 'Ser e Tempo' - 1927, obra fundamental do pensador alemão Martin Heidegger, foram determinantes para a minha formação pessoal, inclusive na prática profissional como terapeuta e supervisor clínico, porque me ajudou a pisar em um solo muitas vezes infecundo. A partir deste encontro decisivo com a obra de Heidegger, pude visitar autores que já tinham me instigado a enveredar pelo universo fenomenológico. Em especial, um trabalho do psicanalista americano Rollo May (a partir da década de 50, este autor divulgou amplamente o pensamento fenomenológico existencial nos Estados Unidos, reunindo importantes autores europeus), intitulado 'O Significado de Ansiedade: as causas da integração e desintegração da personalidade' - 1977, chamou-me muitíssimo a atenção na época, principalmente porque analisou o problema da angústia não somente numa perspectiva psicológica, como também abordou o tema através de estudiosos de diversas áreas, intérpretes vindos da filosofia e teologia, da biologia, da literatura, da sociologia e política, não negligenciando os fatores culturais da experiência da

angústia.

## HIPÓTESE

A vivência de angústia apresenta-se de inúmeras formas, desde um desconforto passageiro até a tentativa de suicídio, no entanto, essas manifestações cotidianas são possíveis a partir de uma estrutura primordial, inerente ao ser humano, que é a angústia ontológica, ligada estreitamente a outras estruturas fundamentais, tais como: Cuidado (ocupação e cura), Culpabilidade (estar em débito, ser devedor), Espacialidade (estar-no-mundo), Historicidade e Temporalidade (morte e finitude), Transcendência (a frente de si mesmo).

**Sarabanda** (2003), último filme realizado pelo cineasta sueco Ingmar Bergman, revela a angústia do homem na contemporaneidade? E de que forma?

## OBJETO DE ESTUDO

Identificar e analisar a angústia inerente à experiência do existir, presentes na obra de Bergman, do ponto de vista da Fenomenologia heideggeriana.

## JUSTIFICATIVA

Escolhi o cineasta sueco e o filósofo alemão, para a realização deste trabalho, pois ambos se debruçaram sobre a angústia enquanto traço cultural da condição humana na contemporaneidade. Heidegger é reconhecido como um dos mais influentes pensadores do século XX, cuja repercussão talvez tenha sido até maior que a de Edmund Husserl, conforme nos relata Yolanda Cintrão Forghieri, em seu livro

'Psicologia Fenomenológica' - 1993. Vale lembrar que, pouco tempo antes do falecimento de Bergman, em 2007, o conjunto de sua obra foi incorporado ao patrimônio da humanidade pela UNESCO - Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura, no arquivo 'Memória do Mundo' (criado em 1997), onde estão as obras mais importantes produzidas pelo homem. Apesar de Bergman ser admirado mundialmente por suas realizações, nunca foi o cineasta do grande público. Heidegger, em 'Que é Metafísica?' (1929) escreve que 'A angústia nos corta a palavra' (2000, p. 57) e Bergman é um mestre em suspender o palavreiro cotidiano, o que em nada contribui para o acréscimo de sua audiência. O sentimento de angústia é continuamente entendido como algo patológico e, como toda doença, deve ser erradicado. Antes de tudo, o que Bergman e Heidegger querem mostrar, é o fenômeno de angústia existencial, inerente ao ser humano e anterior a qualquer manifestação afetiva. Além disso, o tema da angústia está praticamente vedado na indústria cultural, que comercializa a cultura, visando o lucro por meio do entretenimento.



## INTRODUÇÃO

Em 'Ser e Tempo', trabalho considerado basilar para a ampliação de seu pensamento posterior e época do assim chamado primeiro Heidegger, descreve as estruturas ontológicas como condições de possibilidade para que algo se manifeste.

No filme **Sarabanda** - 2003, estas estruturas fundamentais estão presentes na obra do cineasta. São elas: Cuidado, Culpabilidade, Espacialidade, Historicidade e Temporalidade, Transcendência.

Os fenômenos humanos de congruência e harmonia, ou seja, os sentimentos de concordância e estabilidade, de leveza e bem estar, contrastam com outros processos considerados menos aceitáveis, como a agressividade e a violência, a tristeza e o abandono, isto é, sentimentos que indicam desamparo, angústia e morte.

Os vazios do não-ser amedrontam. Sobretudo quando a lógica da civilização - na modernidade - afastando-se do mistério fértil onde a possibilidade reina, estreitou o domínio do ser no âmbito do ente. Iluminando apenas a positividade do ser, mascara-se a ambigüidade essencial de o estar-aí, sendo fundamento de si mesmo e desde essa responsabilidade, poder ser e poder não ser (DIAS, 1984, p. 222).

A questão do Ser (ontológica) refere-se não a aspectos provisórios ou efêmeros da vida humana, mas a aspectos fundamentais. A dimensão do ser é apresentada sob a forma do inadiável. O essencial não é o que genericamente se considera, mas aquilo que, na configuração do existir, é absolutamente necessário para se poder ser de alguma forma (ôntico). Não ser é impossibilidade da continuação de existir de um certo modo. Este vazio que se instala, para Heidegger, é um nada que oferece, possibilidade de preenchimento de uma nova maneira de se estar no mundo.

Subjacente à indústria cultural do hedonismo extremado, esconde-se uma angústia

existencial insustentável. Busca-se o entendimento do existir na contemporaneidade, recorrendo às expressões de angústia que aparecem no cinema, tentativa que visa contribuir para uma compreensão de homem.

# 1 FENOMENOLOGIA E EXISTENCIALISMO

## 1.1 UMA CARACTERIZAÇÃO POSSÍVEL DA FENOMENOLOGIA

Fenômeno decorre do grego 'phainómenon', que significa: tudo aquilo que se manifesta de alguma maneira, aquilo que se revela e que se mostra. A quem? A uma consciência perceptiva. De que forma?

Para Edmund Husserl (1859 - 1938), o método fenomenológico (transcendental ou da consciência) é antes de tudo intuitivo, pois tenta apreender os fenômenos da existência pré - reflexivamente, suspendendo e colocando entre parênteses as noções que estão impressas sobre o mundo, um esforço para deixar de lado os conceitos apriorísticos sobre as coisas. E deixar de lado não significa eliminá-los, mas caracteriza-se como um empenho de afastamento.

O método fenomenológico surge com a pretensão de tornar a reflexão filosófica uma ciência rigorosa. Husserl propunha deixar que os fenômenos falassem por si mesmos sem submetê-los de imediato a uma teoria prévia, através de um processo chamado de redução fenomenológica ou transcendental, isto é, a suspensão de conceitos, juízos, valores, julgamentos que temos sobre as coisas. Sendo assim, o mundo fenomenal seria apreendido por uma consciência pura, pelo distanciamento de tudo que existe. Husserl herdou do filósofo alemão Franz Brentano (1838 - 1917) o conceito de intencionalidade, ou seja, toda consciência é consciência de algo, não há consciência sem um objeto, porque a consciência do sujeito está sempre voltada para fora, os objetos não existem independentemente de um sujeito que os percebe e os apreende.

Tradicionalmente, o sujeito era portador de substâncias, de uma consciência que já continha, antes de tudo, os conteúdos a priori. Com a noção da intencionalidade de Husserl, esta concepção cai por terra, ou seja, a consciência é sempre consciência de

algo, tende para o mundo, sobretudo, o homem precisa do outro para se constituir e adquirir significados, resgatando a unicidade relacional eu - objeto.

Entende-se por Fenomenologia a procura interessada de ver o que se mostra, tal como se mostra em sua essência significativa. “A fenomenologia busca as essências na existência [...] para ela o mundo está sempre aí, antes da reflexão, como uma presença inalienável e cujo esforço está em encontrar esse contato ingênuo com o mundo [...] (MERLEAU-PONTY, 1971, p. 5)”.

Sabe-se que, “[...] o maior ensinamento da redução fenomenológica é a impossibilidade de uma redução completa (MERLEAU-PONTY, 1971, p. 11)”, a redução fenomenológica consiste, portanto, “[...] numa profunda reflexão que nos revele os preconceitos em nós estabelecidos e nos leve a transformar este condicionamento sofrido em condicionamento consciente, sem jamais negar a sua existência (MERLEAU-PONTY, 1973, p. 22)”.

Colocar fora de ação os conhecimentos adquiridos sobre a experiência significa envolver-se existencialmente - envolvimento este sempre afetivo - e, ao mesmo tempo, distanciar-se reflexivamente da experiência e poder captá-la em sua essência significativa pré-reflexiva, para depois descrevê-la com rigor. O olhar fenomenológico possui uma qualidade virginal, pois, cada vez que olha, parece à primeira vez que vê.

Martin Heidegger (1889 - 1976), discípulo de Husserl, vai recusar o uso do conceito idealista de uma mente pura, das descrições como um modo de análise desprovida de interpretações, sem juízos de valor a priori, através de uma suposta neutralidade científica. Para Heidegger as interpretações são consideradas construções ativas de um fenômeno, pois envolveria inevitavelmente os próprios interesses e tendências do sujeito. Além do mais, em Husserl, a noção de mundo se reduz a como este se apresenta a uma consciência, enquanto Heidegger entende que o ser humano (o ser-aí) existe sempre como ser-no-mundo, ou seja, junto ao mundo de maneira indissociável e desde uma predisposição afetiva.

Giles (2003) descreve em 'História do Existencialismo e da Fenomenologia', que a fenomenologia husserliana

[...] se coloca na perspectiva da estrita neutralidade metafísica, ou seja, na perspectiva das próprias coisas, antes de toda e qualquer intervenção do espírito, deixando que eles se mostrem naquilo que são. Nisso a fenomenologia representa o domínio das pesquisas neutras, em que todas as ciências têm raízes (p. 91).

Além do mais,

Heidegger recusa partir de intuições, mas parte da compreensão da vida concreta. Do contrário, passamos ao lado da vida na sua realidade e no complexo dos significados do mundo. Em lugar da consciência pura, do Eu transcendental, Heidegger parte da vida na sua facticidade no mundo, da vida que é em última análise histórica e se compreende historicamente. A história torna-se o fio condutor das pesquisas fenomenológicas no caminho que vai da vida, na sua facticidade, à vida na sua historicidade (GILES, 2003, p. 94 e 95).

O objetivo principal de um fenomenólogo não é o levantamento de hipóteses ou a interpretação de fenômenos, no sentido de relatá-los a partir de uma teorização a priori, pelo contrário: há uma ênfase na investigação compreensiva de fenômenos que se apresentam ao observador, através da apreensão imediata de vivências que se apresentam a ele, antes de qualquer alteração produzida pelas defesas de um universo estritamente racional.

Somos a Bela Adormecida: nossos corpos dormem esquecidos. Não mais sabemos tocar a melodia que está gravada em nossa carne. Os reflexos, dez mil – nós os conhecemos. Mas as funduras do lago estão além da razão diurna. Ensinarão-nos que somos o que pensamos: 'Penso, logo existo'. Agora o tema se inverte: 'Ali, onde penso, lá eu não estou' [...] Os poetas têm estado repetindo isto o tempo todo. Não é de se espantar, portanto, que não sejam convidados para nossos jantares acadêmicos (ALVES, 1993, p. 55).

Mas é preciso uma disponibilidade para que o leque se abra, deixando que as sementes falem ao observador, deitando suas raízes e deixando-as crescer.

Sabemos que, etimologicamente, *homem* vem de *húmus*. E húmus é terra, mas não é qualquer terra. Húmus é terra fértil. Mas o que há de especial nessa terra, para que possamos dizer que ela é fértil? A peculiaridade da terra fértil é a sua abertura para acolher toda e qualquer semente que sobre ela caia. Diferente da terra árida, ela é acolhedora. Quando uma semente cai ali, o solo a acolhe e recolhe, para que o grão venha a ser. Pois uma semente é sempre um *poder-ser*, uma promessa de alguma coisa que ainda não é, mas pode ser, e chegará a ser quando encontrar a terra fértil. Não será aquilo que a terra quer que ela seja, mas aquilo que ela mesma, semente, já traz como poder-ser (POMPÉIA, 1997, p. 50 e 51).

O entendimento racional é parte integrante de uma totalidade que se manifesta no organismo humano. A fenomenologia vira do avesso à racionalidade do mundo e mostra a insuficiente tentativa de agarrá-lo com as mãos, segundo estes parâmetros. Quando aborda a questão do pensamento, a visão fenomenológica é outra, pois se trata de pensá-lo como um espaço vazio a ser preenchido, pois “Pensar”, diz Octávio Paz, citado por Alves, “é produzir o vazio para que o ser aflore (1993, p. 30)”. Produzir um vazio, para que brote a anterioridade do pensamento. E o que lá se encontra?

“Obstinado pensamento  
que pretendes explicar?  
Explica antes o tormento  
que estás antes do pensar  
(FERREIRA, 2001, p. 228)”.

Fenomenologia é método, caminho para chegar aonde o homem habita, o lugar próprio e exclusivo do homem. E o que é essencial, o que o caracteriza enquanto homem? O homem é existência, e existir significa ser para fora, abertura, sensibilidade para,

afetabilidade. Portanto, se o modo de ser do homem é o de existir, o modo de ser dos outros entes é o de ser. Os outros entes estão mergulhados na natureza, assim estão postos e colocados em suas características próprias e definitivas. Para o homem, ser é tarefa, invenção, para os outros entes, ser é expressão de potencialidades em determinação. O homem tem como única tarefa própria e inigualável a de ser o espaço onde o sentido dos entes aparece e se dá.

## 1.2 UMA NOVA ATITUDE - O EXISTENCIALISMO

Após o aparecimento de alguns precursores isolados que continham pontos de vista existenciais, a doutrina existencialista moderna procede e se consolida nas meditações religiosas de Sören Aabye Kierkegaard (1813 - 1855), no século XIX, indo até, enquanto doutrina e movimento, na figura de Jean-Paul Sartre (1905 - 1980), logo após o término da Segunda Guerra Mundial. Em seus traços gerais, pode-se dizer que é uma corrente filosófica que põe o primado do existir sobre a essência e toma como objeto de análise a existência humana concreta e vivida. Realidade palpante dos indivíduos vivos. A ênfase existencialista sobre a concretude humana salienta que, uma vez lançados ao mundo, formamos as nossas essências. Antes de tudo, o homem não é nada, define-se pelos seus atos, apesar dos determinismos biológico-hereditários, dos condicionamentos histórico-culturais, sócio-econômicos, geográfico-ambientais e familiares. Existindo, cria-se; é possibilidade para isto ou aquilo; escolhe caminhos podendo abandoná-los; quando escolhe um, renuncia outro. Sobretudo, não existe qualquer essência a priori que o determine fundamentalmente (mesmo que, ontologicamente, seja estruturado essencialmente por dimensões existenciais), apesar dos inevitáveis limites que, aliás, são importantes referências para o exercício de sua liberdade.

A filosofia, desde Platão (427 a.C. - 347 a.C.), foi prioritariamente essencialista, até o advento do pensar existencial. O homem era possuidor de uma natureza humana, um conjunto abstrato de substâncias que o definia. A Fenomenologia proposta por Edmund Husserl (1859 - 1938) caiu como uma luva aos modernos pensadores de enfoque existencial. Exponentes como Martin Heidegger (1889 - 1976) e Jean-Paul Sartre, entre tantos outros, foram diretamente influenciados pelo método fenomenológico, encontraram o instrumento adequado para o desenvolvimento de suas idéias. Duas grandes guerras, o planeta em crise, o homem decepcionado com sua incapacidade de resolver e enfrentar satisfatoriamente seus dilemas; era preciso criar novos



fundamentos e resgatar outros esquecidos. Cada qual a seu modo, pode captar o clima de fragmentação, num período onde, “[...] os valores e as metas que forneciam uma força integradora nos séculos anteriores, à era moderna deixaram de ser convincentes (MAY, 1972, p. 46)”, visto que, desta atmosfera mutilada, uma nova e temerosa condição se anunciava:

“Nós somos os homens ociosos  
Os homens empalhados  
Uns nos outros amparados  
O elmo cheio de nada.  
Ai de nós! [...]

[...] Assim expira o mundo  
Assim expira o mundo  
Assim expira o mundo  
Não com uma explosão, mas com um suspiro  
(ELIOT, 1981, p. 117 - 120)”.

Se, assim expira o mundo, assim expirava o homem, suspirando de saudade um mundo familiar que se esvaía. Sem o conhecido caminho que outrora percorrera, como aquele homem dotado de razão que podia reorganizar o mundo, era a vez da difícil constatação:

“O essencial é saber ver,  
Saber ver sem estar a pensar,  
Saber ver quando se vê,  
E nem pensar quando se vê  
Nem ver quando se pensa.  
Mas isso  
(tristes de nós que trazemos a alma vestida!),  
Isso exige um estado profundo,  
Uma aprendizagem de desaprender [...]  
(CAEIRO, 1998, p. 217)<sup>1</sup>”

---

<sup>1</sup> Segundo o escritor italiano Antonio Tabucchi, Alberto Caeiro, mestre de Fernando Pessoa e de todos os heterônimos, “[...] escreveu poesias aparentemente elegíacas e ingênuas. Na realidade, Caeiro é um

O esgotamento de um modelo cartesiano (na verdade, nunca abandonado pela cultura ocidental), na crença do sujeito portador de uma subjetividade encapsulada (sujeito x objeto – mundo interno x mundo externo), dos métodos emprestados das ciências naturais como forma de abordar o real, em que pretendiam apreender a essência dos fenômenos sem a interferência de quem os observava (ideal de objetividade e neutralidade), como os únicos paradigmas possíveis. Tal esgotamento possibilitou a aparição de outras formas de reflexão.

Em todo o caso, depois de Platão ter instituído o conceito (uno, eterno, incorruptível) como o lugar de manifestação da verdade de tudo o que é; depois de Aristóteles ter estabelecido que ao intelecto pertence esta função de conhecimento; e depois de Descartes ter modulado este intelecto como Cogito (cujo único procedimento aceitável é o do cálculo e do controle lógico-científico da realidade engessada na forma de objeto empírico), parece-me que o Ocidente moderno aceitou esta via como a única perspectiva adequada, viável e válida para a aproximação entre homem e mundo, para seu saber a respeito de tudo com que se depara, inclusive ele mesmo (CRITELLI, 1996, p. 12 e 13).

Vislumbrando o prenúncio de uma civilização que progressivamente se desumanizava, urgente seria recriar novos delineamentos para recuperar o homem que se encolhia, pois

[...] diante de um século que o pulveriza com máquinas, motores, rotativas, engrenagens, guerras, violência e morte. Neste labirinto inapelavelmente assassino em que se encontra metido, perdidas as esperanças das grandes soluções, o esforço humano passa a ser uma resposta ao mundo hostil pela voz inflexível, débil, bem-humorada, mas persuasiva e salvadora do pequeno homem (SANTIAGO, 1990, p. 8).

---

olhar que observa um predecessor da Fenomenologia que surgiria na Europa algumas décadas mais tarde' (TABUCCHI, 1996, p. 67 e 68).

Aspectos concretos do existir do 'pequeno homem' são enfatizados com veemência. Em seus pressupostos gerais, admite-se que o homem é responsável por suas escolhas, responde pelo que vier ao seu encontro e, condenado a definir-se, decidir-se-á por isto ou por aquilo: renúncia, pois quando escolhe algo, renuncia ao resto do mundo. Náusea, quando a existência for sentida como objeto inanimado, como uma pedra solta entre outras. Liberdade situada, que não se confunde com o livre-arbítrio. Abertura que se movimenta num espaço social, que se faz no convívio com o outro, convivência que é, a princípio, estranheza mútua.

## 2 OS ENCONTROS DO HOMEM NO MUNDO E OS DESENCONTROS NO MUNDO DO HOMEM

Antes de tudo é necessário saber discriminar os problemas que merecem e devem ser investigados. Mas este poder de discriminação não nos vem da ciência. A ciência só nos pode oferecer métodos para explorar, organizar, explicar e testar problemas previamente escolhidos. Ela não nos pode dizer o que é importante ou não. A escolha dos problemas é um ato anterior à pesquisa que tem a ver com os valores do investigador [...] Não é possível ao investigador ficar de fora dos problemas que ele investiga. É necessário tomar partido (ALVES, 1989, p. 81 e 82).

Dir-se-ia que a escolha dos problemas é um ato não somente anterior à pesquisa, como também acontece antes de qualquer elaboração de conceitos e juízos, pois surge das vivências afetivas pré-reflexivas do pesquisador em sua vida cotidiana.

Esta seleção não se dá sobre a base de uma ponderação temática do pensamento. A ponderação é sempre posterior a algo para o que já fomos pré-dispostos pelos estados de ânimo, embora ela talvez seja a primeira e a única de que nos damos conta [...] de modo corriqueiro, acreditamos que escolhemos apenas quando damos aos nossos gestos o aval da ponderação do pensamento e dos critérios que o orientam. Mas este aval, muito ao contrário, já foi dado, com anterioridade, por algo de que não se tem noção na maior parte das vezes: os estados de ânimo (CRITELLI, 1996, p. 99).

Uma entrevista com o cineasta Ingmar Bergman, ilustra o modo como esta avaliação é caracterizada na Fenomenologia. O entrevistador diz:

Podemos começar pelo tema da criança? [...] Eu reparei, na tua obra, quatro aspectos do tema da criança. Há, primeiramente, a criança como catalisadora de fobias subconscientes, de traumatismos ou de arquétipos. *A Hora do Lobo* é um bom exemplo. Nesse filme, o garoto está muito próximo do homenzinho dentro do armário do qual falamos. Em segundo lugar, há a criança objeto de violências. Em *Prisão*, por exemplo, um bebê é assassinado. Em *A Fonte da Donzela*, pode-se dizer que a menina que é violada é quase uma criança. Em *Vergonha*, há uma garotinha morta que jaz no chão, e também o sonho da mulher de ter um filho. Em *A Tortura do Desejo*, encontramos o garoto que chega atrasado [...] Em terceiro lugar, a criança enquanto sonho da continuidade da vida, da comunidade – como salvadora das relações entre os seres humanos [...] Posso citar *A Felicidade*, *Eva - a Mulher e a Tentação*, *Sonhos de Mulheres*, onde a mulher suplica para ter um filho [...] Em *O Silêncio*, isso pode estar menos claro, mas a presença do garoto torna possível uma forma de comunicação entre as duas mulheres. E em *No Limiar da Vida*, isso é bem evidente, é quase um filme clínico sobre a criança – você descreve a atitude respectiva das três mulheres com relação às crianças [...] Gostaria muito de conhecer tuas idéias sobre as crianças em geral: o teu comportamento com relação a elas (BJÖRKMAN, 1978, p. 202 e 203).

Após ouvir os comentários sobre seus filmes, em que se abordava o tema da criança, o realizador fez a seguinte explanação:

Quando te ouço falar disso [...], fico angustiado. É a minha primeira reação [...] Tenho a impressão, de repente, que a nossa conversa é desagradável, tudo o que fiz na minha carreira me parece maçante. Não sei por que, mas devo dizer que me irrita e me entristece ouvi-lo falar assim. As pessoas te fazem belos desenhos, com linhas claras à direita e à esquerda e depois vêm te dizer: 'Ah, eu entendo, nesta cena, você quis dizer isso e aquilo, é evidente e pode ser relacionado com [...]'. Isso me paralisa completamente [...] Sou incapaz de discutir temas e somente temas [...] Coloca-se uma obra num contexto e tira-se, em seguida, certas conclusões sensacionais, magníficas, o quebra-cabeça está tão bem montado que o autor não tem mesmo mais nada a acrescentar [...] Acho que isso se deve ao fato de que, para mim, o filme que acabo de fazer nunca pode se tornar algo teórico. E o que tentei mostrar a vocês é, justamente, que atrás de cada um dos meus filmes, há uma realidade prática e concreta. Nunca uma coisa puramente inventada. Quando isso aconteceu [...] Eu mesmo declarei, cedo ou tarde, que o resultado era ruim (BJÖRKMAN, 1978, p. 202 e 203).

As palavras de Bergman são reiteradas por outro importante realizador, o cineasta russo Andrei Tarkovski (1932 - 1986):

Tenho horror a rótulos e chavões. Não entendo, por exemplo, como as pessoas podem falar do 'simbolismo' de Bergman. Muito longe de ser simbólico, ele me parece chegar, através de um naturalismo quase biológico, à verdade da vida humana espiritual que é importante para ele (1998, p. 180).

Afinal, a ânsia de concluir e de matar a questão pode ser fatal. Extinção das sombras, das obscuridades.

Em Bergman, como na perspectiva fenomenológica, o profundo parece rondar a superfície, ou melhor, é a partir das situações cotidianas que o ser pode se desvelar.

Dentro desta perspectiva, inicia-se este caminho de investigação, através da última realização de Bergman para o cinema, **Sarabanda**, ocupando-nos das maneiras de estar no mundo dos personagens, desdobradas em contextos significativos, ressaltando suas dificuldades e as conseqüências desses entraves.

## 2.1 METODOLOGIA DA PESQUISA

Escolheu-se o último trabalho realizado para o cinema do diretor Ingmar Bergman, **Sarabanda** - 2003, como estudo de caso de abordagem qualitativa. Para tanto, utilizou-se principalmente da Analítica Existencial do *Dasein* realizada em 'Ser e Tempo' - 1927, de Martin Heidegger, como referencial teórico para a interpretação dos personagens. Trata-se de trazer à luz as estruturas fundamentais do *Dasein*, pois são determinações do ser, a partir de situações da vida cotidiana, aqui apresentadas por Bergman. Primeiramente, alguns aspectos da vida, da obra do cineasta sueco e do pensador alemão, serão expostos. Em seguida, o cinema será discutido, especialmente, sob a forma da relação entre o espectador e o filme, de acordo com estudiosos e realizadores da área cinematográfica. Fez-se uma pesquisa bibliográfica sobre a Fenomenologia Hermenêutica Ontológica de Martin Heidegger, bem como uma visão geral do movimento e do pensamento existencial, serão destacados a fim de dar o contorno teórico-metodológico necessário para o andamento da investigação sobre o fenômeno de angústia em **Sarabanda**. Optou-se pela seguinte estratégia metodológica: a. transcrição da íntegra dos diálogos dos personagens b. comentários realizados por capítulo c. suporte teórico para a interpretação do filme, destacando as estruturas ontológicas.

## 2.2 INGMAR BERGMAN<sup>2</sup>

**Ernest Ingmar Bergman** nasceu em Uppsala, na Suécia, em 14 de Julho de 1918.

Seu pai, rígido pastor luterano, lhe proporcionou uma educação autoritária, que o marcou por toda a vida. É o segundo filho do casal Erik Bergman e Karin.

Em 1937, ingressou na Faculdade de Letras, formando-se em Literatura e História da Arte, com uma tese sobre August Strindberg, na Escola Superior de Estocolmo.

Casou cinco vezes e teve nove filhos.

Além de diretor cinematográfico, foi ator, produtor e roteirista de cinema. Também diretor, produtor e roteirista de teatro. Trabalhou para o rádio e para a televisão sueca. Dirigiu teatros na Suécia.

Faleceu (dormindo) em 30 de Julho de 2007, nas ilhas de Farö, aos 89 anos de idade.

Algumas informações que merecem destaque:

No teatro, Bergman dirigiu peças de grandes autores da literatura universal. No entanto, em seus filmes, criou seus próprios argumentos. E isso indica uma forte influência autobiográfica em suas realizações cinematográficas.

---

<sup>2</sup> Disponível em: [http://www.oboe.com.br/portal/publicacoes\\_revista.asp?cod=158](http://www.oboe.com.br/portal/publicacoes_revista.asp?cod=158). Acesso em: 27/01/09.



Michel Chion, al reseñar la traducción francesa (Cahiers du Cinéma, núm. 403, págs. 47 - 49, París, enero de 1988) indica el paralelismo simbólico existente entre la memoria escrita del autor y su cine: [...] Tanto en su cine como en sus memorias, encontramos la misma intensidad de las situaciones, la misma actualidad del sentimiento de miedo, de horror, de humillación, de cólera [...] (COMPANY, 2007, p. 230).

Foi um realizador exigente consigo mesmo e com outros cineastas. Para Bergman, o cineasta russo Andrei Tarkovsky (1932 - 1986), foi o maior de todos.

Tarkovsky es el más grande de todos. Se mueve con una naturalidade absoluta en el espacio de los sueños; él no explica, y además qué iba a explicar? Es un visionario que ha conseguido poner en escena sus visiones en el más pesado, pero también el más solícito de todos los medios. Yo me he pasado la vida golpeando a la puerta de ese espacio donde él se mueve como pez em el agua. Sólo alguna vez logrado penetrar furtivamente. La mayoría de mis esfuerzos más conscientes han terminado em penosos fracasos [...] Fellini, Kurosawa y Buñuel se mueven em los mismos barrios que Tarkovsky. Antonioni iba por ese camino, pero se mató, ahogado em su propio aburrimiento. Méliès estuvo siempre allí sin pararse a reflexionar en ello. Es que él era mago de profesión (COMPANY, 2007, p. 148 e 149).

Em 1960, se diz um cineasta em crise:

Es precisamente a finales de 1960 cuando la revista de cine sueca CHAPLIN va a sacar un número especial anti-Bergman. Entre todas las acerbas críticas que hay en sus páginas, destacan las de un tal Ernest Riffe, al parecer un estudioso francés del cine de Bergman, que demostraba tener un profundo conocimiento de su obra y una considerable mala intención. Ernest Riffe era, en realidad, un seudónimo empleado por el propio Bergman, insatisfecho de sus dos últimos films – El manantial de la doncella y El ojo del diablo – que, mediante esta disociación esquizoide (creador y crítico) se ponía él mismo en la picota. (COMPANY, 2007, p. 46).

Segundo Bergman, suas constantes preocupações religiosas começaram a enfraquecer em 'A Fonte da Donzela' - 1959.

Diretor - assistente no teatro Dramaten (1940 - 1942), em Estocolmo. Diretor do teatro municipal de Helsingborg (1944 - 1946). Primeiro diretor no teatro municipal de Göteborg (1946 - 1949). Diretor no teatro municipal de Malmö (1954 - 1960), em Estocolmo. Diretor do Dramaten (1963 - 1966), em Estocolmo. Em 1957 teve seu primeiro contato com o meio televisivo sueco.

Em 1966, estabeleceu-se nas ilhas de Farö (ilhas das ovelhas), no mar Báltico, território autônomo da Dinamarca, desde 1948. Em uma entrevista, no teatro Dramaten, em Estocolmo, no dia 27 de abril de 1970, Bergman diz porque resolveu residir em Farö:

No começo, por razões românticas [...] É uma dessas idéias completamente idiotas que as pessoas que nunca viveram à beira mar têm [...] Mas Farö se tornou indispensável para mim à medida que os anos se passavam. Ali as proporções das coisas são justas. Vive-se em contato permanente e espontâneo com um elemento natural - o mar [...] Isto faz com que me conheça melhor, com que saiba exatamente quem sou eu, com que consiga medir meu próprio significado. Alivia terrivelmente descobrir seu próprio significado ou a sua falta de significação (BJÖRKMAN, 1978, p. 220).

O universo bergmaniano é caracterizado por personagens que vivem dramas existenciais complexos, o que lhe valeu a fama de uma pessoa hermética e angustiada. Contrariando esse perfil, escolhemos uma passagem, entre outras, onde o cineasta dá mostras de muito bom humor:

Sou um homem que tem sofrido toda a vida daquilo a que se chama 'dores de barriga', uma calamidade que tem tanto de ridículo como de humilhante. Com uma fantasia incrível, não raro diabólica mesmo, as minhas entranhas têm sabotado muitos dos meus esforços [...] Para este mal não há remédios, porque os que existem ou nos entorpecem ou atuam demasiado tarde. Um médico sensato me disse que só tinha uma coisa a fazer: aceitar a minha deficiência orgânica e adaptar-se às circunstâncias. É o que tenho feito. Por isso é que em todos os teatros onde tenho trabalhado por períodos mais longos há uma privada exclusivamente para mim. O que perdurará da minha parte na história do teatro é, provavelmente, a existência dessas privadas (BERGMAN, 1988, p. 66).

Teve problemas com o fisco sueco (depois, o governo social-democrata lhe pediu desculpas da acusação), acusado de sonegação de impostos, exilou-se voluntariamente na Alemanha, em Munique, entre 1976 e 1984. Neste período, dirigiu os seguintes filmes: 'O Ovo da Serpente' - 1976, na Alemanha; 'Sonata de Outono' - 1977, na Noruega; 'Faro Document' (1977/79, para a TV), na Dinamarca; 'Da Vida das Marionetes' (1979/80, para a TV) na Alemanha.

Em ocasião ao lançamento do filme 'Cenas de um Casamento' - 1973, Bergman disse:

O filme trata de pessoas que são emocionalmente analfabetas. Elas não tem a menor auto-compreensão, não sabem nada a respeito de si mesmas. Elas vivem suas vidas. Elas são educadas e talentosas, leram todos os livros, sabem de tudo, são orientadas pelo meio. Elas tem todos os recursos, mas não conseguem lidar com os abcs emocionais mais simples (Making of do filme CENAS DE UM CASAMENTO).

O casal Johan e Marianne de **Sarabanda** é o mesmo vivido trinta anos antes em 'Cenas de um Casamento'.

Ao contrário de outras realizações, Bergman disse que, em 'Luz de Inverno' - 1961/62, não houve uma única cena filmada à luz do sol e que apenas filmaram com tempo nublado ou com nevoeiro. Acrescenta que fez um filme sobre o homem sueco em termos da realidade sueca, portanto, no período mais difícil do ano, o inverno nórdico.

Seu último trabalho para o cinema foi, 'Fanny e Alexander' - 1981/82, realizado na Suécia, um de seus filmes mais populares (na Suécia, é sempre apresentado na época do Natal).

Minha decisão de deixar de filmar não foi dramática e surgiu à medida que prosseguia a rodagem de Fanny e Alexandre. Não posso dizer se foi meu corpo que decidiu pelo meu espírito ou se foi o espírito que influenciou o corpo. A verdade é que o esforço físico exigido a quem faz cinema se tornou, para mim, cada vez mais incompatível com as minhas forças (BERGMAN, 1988, p. 65).

A partir de 1983 realizou outros trabalhos, mas somente para a televisão, incluindo **Sarabanda** - 2003, sua derradeira obra, em alta definição digital.

Pouco tempo antes do falecimento de Bergman, em 2007, o conjunto de seu trabalho foi incorporado ao patrimônio da humanidade pela UNESCO - Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura, no arquivo 'Memória do Mundo' (criado em 1997), onde estão as obras mais importantes produzidas pelo homem.

Em 1978, foi lançado no Brasil um importante livro contendo uma série de entrevistas chamado, 'O Cinema Segundo Bergman'. Em 1988, lançado seu único livro de cunho autobiográfico, 'A Lanterna Mágica'. Em 1996, veio 'Imagens', livro concebido como uma coletânea de entrevistas sobre seus filmes. Em 2008, lançado na Europa os 'Arquivos Ingmar Bergman', vasto material que o cineasta deixou para ser publicado, tradução para a língua portuguesa ainda inédita no Brasil.

Seus roteiros para o cinema são constantemente adaptados para o teatro, e continuam sendo exibidos em vários países do mundo.

Victor Sjöström (1879 - 1960), grande cineasta sueco do cinema mudo, influenciou de forma marcante o cinema de Bergman, principalmente em suas primeiras realizações. Participou como ator em 'Rumo à Alegria' - 1949 e 'Morangos Silvestres' - 1957. 'A Carroça Fantasma' - 1921, dirigido por Sjöström, um dos filmes prediletos de Bergman.

Um fato pouco conhecido é que Bergman recebeu seu primeiro prêmio como cineasta em São Paulo - Brasil, em 1954, por 'Noites de Circo', realização de 1953. Este filme foi exibido durante o 'Festival do Quarto Centenário de São Paulo'. O cineasta e crítico de cinema brasileiro Rubem Biáfora (1922 - 1996), então colunista do 'O Estado de São Paulo' (dos anos 50 aos anos 80) e o cineasta brasileiro Walter Hugo Khouri (1929 - 2003), foram os primeiros a chamar a atenção do talento do realizador que, somente no ano seguinte, seria consagrado na Europa.

Algumas declarações sobre o cinema de Bergman:

[...] um pensador raro. Seus filmes são perturbadores e ricos de significados e ninguém sai do cinema de Bergman sem assimilar um pouco de suas reflexões sobre o absurdo do mundo dentro do qual vivemos.

Louis Malle, cineasta francês (1932 - 1995), entrevista à televisão francesa, 1993.

Com todos os filmes de sua fase adulta, mas principalmente com 'O Silêncio', Bergman deixa de ser um grande cineasta sueco para se tornar um grande cineasta universal.

Henri Langlois, co-fundador da 'Cinematheca Francesa' (1914 - 1977), entrevista transcrita no 'Correio da Manhã', 1962.

'Sede de Paixões', 'Noites de Circo', 'Juventude', 'Sorrisos de uma Noite de Amor', 'O Sétimo Selo' e 'Morangos Silvestres' – meia dúzia de filmes, mas o suficiente para elevar o nome de Bergman ao zênite da cinematografia moderna. O preto & branco desses títulos é exponencial. Bergman não precisa fazer mais nada.

Walter Hugo Khouri, cineasta brasileiro (1929 - 2003), boletim do MAM, São Paulo, 1960.

Diante de obra tão vasta, beirando à perfeição fílmica, é difícil selecionar os melhores dentre os melhores de Bergman. 'Persona', 'A Hora do Lobo', 'Gritos e Sussurros', 'Sonata de Outono', 'Da Vida das Marionetes' e 'Fanny e Alexandre' têm minhas preferências. Contêm imagens de um grande e imorredouro cinema.

Federico Fellini, cineasta italiano (1920 - 1993), entrevista à televisão italiana, 1984.

Ingmar Bergman é um artista consumado da 7ª Arte. De alguma forma foi mestre de todos nós. Por que dizer mais?

François Truffaut, cineasta francês (1932 - 1984), entrevista ao 'Le Quotidien de Paris', 1980.

Bergman deixa-nos sempre a sensação de estar a nossa frente. Quando caminhamos para chegar lá, ele já vem voltando com as sementes de uma nova e fecunda gestação. Michelangelo Antonioni, cineasta italiano (1912 - 2007), debate na televisão italiana, 1980.

Amo o ritmo interior de Bergman, seus enquadramentos picturais, sua sintaxe sinalizadora de um cinema de vanguarda – aquele que leva o espectador a pensar.

Leni Riefenstahl, cineasta alemã (1902 - 2003), entrevista a 'Film als Kunst', 1980.

Os filmes de Bergman permanecem visualmente inventivos e extremamente surpreendentes, conforme evidenciado na imageria de horror gótico em 'A Hora do Lobo', na mudança de identidades em 'Persona', no libelo contra a intolerância em 'Fanny & Alexander' e no alerta para a necessidade de fazer-se abortar o embrião do totalitarismo, como demonstrou em 'O Ovo da Serpente', obra de impacto mal avaliada pela crítica ranzinza.

Joseph Losey, cineasta americano (1909 - 1984), debate na televisão francesa, 1983.

Eu já sabia ser Ingmar um excepcional diretor de atores, capaz de fazer com que cada intérprete transmita ao espectador à credibilidade indispensável à ficção do teatro ou do cinema. Organizado, pontual, entendia de tudo quanto se relaciona com a encenação. Exigente, mas educado, quando deseja repetir as tomadas. Não constrange os atores nem seus assistentes ou técnicos; quando percebe sinais de cansaço, suspende tudo para uma longa pausa relaxante. Ainda assim, trabalhando estreitamente com ele em 'Sonata de Outono' (pelo qual fui novamente indicada ao Oscar em 1978, por sinal meu último longa-metragem), me surpreendi com sua sensibilidade, competência e nível intelectual.

Ingrid Bergman, atriz sueca (1915 - 1982), entrevista à televisão londrina, 1979.

O que faz valer a pena viver a vida? As maçãs e as peras de Cézanne. Um solo de Louis Armstrong. "Um filme sueco" (grifo nosso).

Woody Allen, cineasta americano (nascido em 1935), em seu filme, 'Manhattan' - 1979, referindo-se ao cineasta Ingmar Bergman.

Revista ÉPOCA<sup>3</sup> - Nos anos 70, a senhora promoveu um encontro entre Woody Allen e Ingmar Bergman, a pedido de Allen. Como foi esse momento? Há registros de que eles mal se falaram.

Liv Ullmann - Foi a coisa mais estranha do mundo. Eu estava fazendo **Casa de Bonecas** em Nova York e Ingmar veio ver a peça. Woody, que era meu amigo e grande fã de Ingmar, pediu para que eu marcasse um encontro. Ingmar foi com a mulher dele jantar na casa de Woody. Os dois disseram 'oi' e não falaram mais nada a noite inteira! Eu tive de puxar papo com a mulher de Ingmar, com quem eu não tinha a menor intimidade. Woody e Ingmar apenas olhavam um para o outro e sorriam, como se dissessem: 'Ah, essas mulheres'. Acho que eles nem se despediram. E o mais engraçado é que depois o Woody me ligou para dizer: 'Muito obrigado, o encontro foi incrível'. Ingmar também gostou. Ele me disse: 'Obrigado, Liv, Allen é muito especial'. Dá para entender?

Revista ÉPOCA - Nos anos 60 e 70, os chamados 'filmes de arte' tinham muito mais espaço e repercussão que hoje. A senhora acha que essa guerra foi perdida ou ainda existe esperança de uma retomada de vertente artística do cinema?

Liv Ullmann - Não, de forma alguma a guerra foi perdida. É verdade que há menos pessoas interessadas em filmes de arte. Mas elas estão ficando cansadas de videoclipes, de reality shows. Ainda há filmes que não querem apenas entreter o espectador, mas mostrar quem ele é e por que ele é. Pessoalmente, a guerra não foi perdida, porque eu tive o prazer de viver essa época do cinema, de trabalhar com grandes cineastas como Ingmar. E ele me fez o melhor elogio que eu poderia receber.

---

<sup>3</sup> Disponível em: (<http://revistaepoca.globo.com/Epoca/0,6993,EPT934992-1666-2,00.HTML>). Acesso em: 27/01/09.

Eu disse a ele: 'Talvez nenhum outro casal tenha feito tantas coisas junto no cinema. Eu atuei em seus filmes, dirigi seus roteiros, tivemos uma filha. Por que será que funcionou? Você é um gênio, eu sou apenas a Liv...'. Daí ele respondeu: 'Você não entende. Você é meu Stradivarius'.



## 2.3 MARTIN HEIDEGGER<sup>4</sup>

**Martin Heidegger** nasceu em Messkirch, pequena cidade rural da região de Baden, sudoeste da Alemanha, em 26 de setembro de 1889. Faleceu em 26 de maio de 1976, em Freiburg-im-Breisgau. Seu pai foi um sacristão católico.

Ingressou no bacharelado em 1909 e inscreveu-se na Faculdade de Teologia de Freiburg. Ao fim de quatro semestres (1911), decidiu abandonar os estudos de Teologia para se dedicar inteiramente à Filosofia. Seguiu cursos de Matemática e Ciências da Natureza.

Em 1913, defendeu a sua tese de doutoramento: 'A Doutrina do Juízo no Psicologismo - Contribuição Crítico Positiva à Lógica'.

Em 1914, iniciou-se a Primeira Grande Guerra. Heidegger ficou livre do serviço militar por razões de saúde e prosseguiu os seus estudos em Freiburg.

Em 1915, apresentou a sua tese de habilitação: 'A Doutrina das Categorias e da Significação em Duns Scot'. Também foi nomeado assistente na Universidade de Freiburg. A sua conferência de habilitação intitulou-se 'O Conceito de Tempo na Ciência Histórica'.

Em 1916, Heidegger tornou-se assistente de Husserl na Universidade de Freiburg.

Em 1917, Heidegger foi mobilizado e destinado ao serviço meteorológico do exército junto de Verdun.

---

<sup>4</sup> BOUTOT, Alain. *Introdução à Filosofia de Heidegger*, trad. Francisco Gonçalves. Lisboa: Europa-América, 1993

LOPARIC, Zeljko. *Sobre a Responsabilidade*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003

GILES, Thomas Ransom. *História do Existencialismo e da Fenomenologia*. 2ª Ed. São Paulo: EPU, 2003

Em 1919, Heidegger retomou os seus cursos na Universidade de Freiburg.

Em 1923, Heidegger foi nomeado catedrático (não titular) na Universidade de Marburg: lecionou a história da Ontologia, através de estudos sobre Platão (428/427 a.C. - 347 a.C.), Aristóteles, os escolásticos (século IX - século XVI), Descartes, Kant, Hegel e Schelling.

Em 1927 publicou 'Ser e Tempo', sua obra fundamental.

Em 1929 Heidegger foi nomeado professor titular na Universidade de Freiburg, sucedendo a Husserl.

Em 1933 foi nomeado reitor da Universidade de Freiburg. Demitiu-se do cargo em 1934, mas continuou como professor até o fim da Segunda Guerra Mundial (1939 - 1945), quando foi temporariamente licenciado por simpatias com o regime nazista.

Em 1942, o psiquiatra suíço Ludwig Binswanger (1881 - 1966), propôs uma 'Daseinsanalyse Psiquiátrica', um novo método de investigação para compreender, sob um ângulo fenomenológico heideggeriano, os sintomas concretos da existência humana.

Entre 1959 e 1969, o psiquiatra e psicanalista suíço Medard Boss (1903 - 1990) e alunos psiquiatras, reuniram-se com Heidegger nos chamados 'Seminários de Zollikon' (Zollikon é um município da Suíça, situado em Zurique). Estes encontros permitiram que a Psicopatologia se enriquecesse com uma concepção da essência do existir humano.

Heidegger teve contato inicial com as seguintes obras filosóficas:

Franz Clemens Brentano (1838 - 1917): 'Sobre os diversos sentidos do ente segundo Aristóteles', Edmund Husserl (1859 - 1938): 'Investigações Lógicas', Friedrich Nietzsche (1844 - 1900): 'Vontade de Potência', Sören Aabye Kierkegaard (1813 - 1855), Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770 - 1881), Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling (1775 -

1854) e Wilhelm Dilthey (1833 - 1911)

Na literatura, Heidegger foi principalmente instruído por:

Sófocles (496 a.C. - 406 a.C.) e Píndaro (518 a.C. - 438 a.C.) entre os gregos, Georg Philipp Friedrich von Hardenberg, dito Novalis (1772 - 1801), Matsuo Bashō (1644 - 1694), Lao Tse (aproximadamente, 604 a.C.), Fiódor Dostoiévski (1821 - 1881), Rainer Maria Rilke (1875 - 1926), Georg Trakl (1887 - 1914) e Johann Christian Friedrich Hölderlin (1770 - 1843).

Dois grandes orientadores do filosofar de Heidegger foram Aristóteles (384 a.C. - 322 a.C.) e Husserl: o primeiro por ser o formulador da teoria do Ser enquanto Ser, e o segundo por ser o formulador do método fenomenológico.

Desde o início da época em que colaborou com Husserl, Heidegger teve a sua própria posição e não esteve disposto a seguir Husserl pelo caminho do transcendentalismo. Intencionou desligar o método fenomenológico do idealismo transcendental das 'Idéias'.

Nestes primeiros anos de magistério leciona obras de:

Dilthey, São Paulo (antes do ano 10 d.C. - 67 d.C.), Santo Agostinho (354 d.C. - 430 d.C.), Martinho Lutero (1483 - 1546), Kierkegaard, Aristóteles, os pré-socráticos, Emanuel Kant (1724 - 1804), Johann Gottlieb Fichte (1762 - 1814), a mística medieval (476 d.C. - 1453 d.C. ou século V - século XV), René Descartes (1596 - 1650), etc.

## 2.4 O CINEMA

Diante das diversas considerações possíveis sobre o cinema, escolheu-se algumas que, em especial, elucidam fortemente a concepção deste trabalho. Primeiramente, valeu-se de uma reflexão do cineasta espanhol Luis Buñuel, sobre o cinema neo-realista, onde expôs divergências:

Tempos atrás, em conversa com o próprio Zavattini, expunha-lhe meu desacordo com o neo-realismo: juntos, à mesa de refeição, o primeiro exemplo a ocorrer-me foi o de um copo de vinho onde bebia. Para um neo-realista, disse-lhe, um copo é um copo e nada mais; nós o veremos ser tirado do armário, enchido de bebida, levado à cozinha onde a empregada o lava e talvez o quebre, o que pode ou não custar-lhe o emprego, etc. Mas este mesmo copo visto por seres diferentes, pode ser milhares de coisas, pois cada um transmite ao que vê uma carga de afetividade; ninguém o vê tal como é, mas como seus desejos e seu estado de espírito o determinam. Luto por um cinema que me faça ver este tipo de copo, porque este cinema me dará uma visão integral da realidade, ampliará meu conhecimento das coisas e dos seres e me abrirá o mundo maravilhoso do desconhecido, de tudo o que não encontro nem no jornal nem na rua (XAVIER, 2008, p. 337).

Não entrando no mérito da questão sobre o cinema neo-realista, quis essencialmente apontar para o que Buñuel aponta, ou seja, um cinema que chama o espectador para dentro de uma situação, mas que não determina o seu olhar.

O pintor colombiano Fernando Botero (nascido em 1932), fez semelhante argumentação. Durante uma entrevista, afirmou-se ao artista: “Os personagens de seus quadros não têm expressão [...] (ANCHORENA, 1998, p. 50)”.



**Imagem 1**

**Pintura de Fernando Botero**

Seguiu-se o seguinte comentário:

Tenho um interesse muito grande em que não haja expressão nessas cabeças; no entanto, têm elas uma expressão profunda por não terem expressão; assim acontece com as figuras que pinto. Dou-lhes uma cabeça, e ponto, mas essa cabeça que não tem expressão e que cuido que não a tenha, finalmente a possui, isto é, diz algo a muita gente; diz algo, sem que tal tenha sido meu propósito (ANCHORENA, 1998, p. 50).

As pessoas e as coisas dizem algo a muita gente, de inúmeras maneiras possíveis e, quem sabe, ainda falam propriamente a cada um. O cinema não somente consumido como entretenimento aposta nesta apropriação, como àquele que Buñuel vislumbrou,

chamando o espectador à liberdade do diálogo.

Ao contrário, para outros teóricos do cinema, como por exemplo, Jean-Louis Baudry, o espectador é submetido às visões de um sistema dominante, e seu olhar é irremediavelmente condicionado por este meio controlador.

O mecanismo ideológico em ação no cinema parece, pois, se concentrar na relação entre a câmera e o sujeito. O que se trata de saber é se a câmera permitirá ao sujeito se constituir e se apreender num modo particular de reflexão especular. Pouco importa, no fundo, as formas do enunciado adotadas, os 'conteúdos' da imagem, desde que uma identificação ainda permaneça possível. Aqui, delinea-se a função específica preenchida pelo cinema como suporte e instrumento da ideologia: esta passa a constituir o 'sujeito' pela delimitação ilusória de um lugar central [...] Aparelho destinado a obter um efeito ideológico preciso e necessário à ideologia dominante: gerando uma fantasmática do sujeito, o cinema colabora com segura eficácia para a manutenção do idealismo (XAVIER, 2008, p. 397 e 398).

Existem limites impostos pelo cinema, ou melhor, pelo criador cinematográfico envolto em determinado tipo de fascinação, em uma determinada cultura, mas limites podem não ser exclusivamente restritivos, funcionam como barreiras de contenção, para que algo possa fluir com expressiva consistência de movimentos. E cabe ao espectador apanhar ou não uma idéia que lhe é lançada na tela, dentro de uma delimitação qualquer. Sobretudo, o espectador possui necessidades pessoais e as busca no cinema. Estas necessidades podem não ser atendidas, mas, novamente, o encargo da avaliação é do próprio espectador. É a sua condição de liberdade.

Deleuze (1999), disse:

É preciso que haja uma necessidade, tanto em filosofia quanto nas outras áreas, do contrário não há nada. Um criador não é um ser que trabalha pelo prazer. Um criador só faz aquilo de que tem absoluta necessidade (Entrevista publicada no Jornal FOLHA DE SÃO PAULO, 27.06.1999).

Neste mesmo caminho, Bergman fez algumas anotações em sua agenda de trabalho, sobre o filme 'Luz de Inverno': "Na minha agenda anotei ainda isto: É preciso fazer aquilo que é necessário. Porque quando nada é necessário, não há nada a fazer (2001, p. 255)".

Edgar Morin complementa este ponto de vista:

Mesmo cheio a transbordar de alma, e mais amplamente, mesmo estruturado e determinado pela participação afetiva como está, o cinema não deixa de responder a necessidades [...] Essas necessidades já nós as sentimos: são as necessidades de todo o imaginário, de todo o devaneio, de toda a magia, de toda a estética: aquelas que a vida prática não pode satisfazer... Necessidade de fugirmos a nós próprios, isto é, de nos perdermos algures, de esquecermos os nossos limites, de melhor participarmos no mundo..., ou seja, no fim de contas fugirmo-nos para nos reencontrarmos. Necessidade de nos reencontrarmos, de sermos mais nós próprios, de nos elevarmos à imagem desse duplo que o imaginário projeta em mil e uma vidas extraordinárias (XAVIER, 2008, p. 170).

Deleuze (1999) prossegue:

Qual a relação da obra de arte e a comunicação? Nenhuma. A obra de arte não é um instrumento de comunicação. A obra de arte não tem nada a ver com a comunicação. A obra de arte não contém, estritamente, a mínima informação. Em compensação, existe uma afinidade fundamental entre a obra de arte e o ato de resistência. Isto sim. Ela tem algo a ver com a informação e a comunicação a título de ato de resistência [...] André Malraux (escritor francês, 1901 - 1976) desenvolve um belo conceito filosófico: ele diz uma coisa bem simples sobre a arte, diz que ela é a única que resiste à morte [...] O ato de fala de Bach é sua música, que é um ato de resistência, luta ativa contra a repartição do profano e do sagrado (Entrevista publicada no Jornal FOLHA DE SÃO PAULO, 27.06.1999).

Qual o ato de resistência do espectador quando busca uma obra de arte? Não seria a busca para o preenchimento do vazio, vazio que solicita algo, o ato de ser contra o não-ser?

Morin, fala deste aguardar, que pede a ocupação de um espaço:

Em todo espetáculo dissemos nós, o espectador encontra-se fora da ação, privado de participações práticas. Estas, se não totalmente aniquiladas, são pelo menos atrofiadas e canalizadas em símbolos de aprovação (aplausos) ou de recusa (assobios), de qualquer maneira impotentes para modificar o curso interno da representação. O espectador nunca passa à ação; manifesta-se, quando muito, por gestos ou sinais [...] Não podendo exprimir-se por atos, a participação do espectador interioriza-se [...] A ausência de participação afetiva prática determina portanto uma participação afetiva intensa: *esperam-se verdadeiras transferências entre a alma do espectador e o espetáculo da tela* (grifo nosso) (XAVIER, 2008, p. 154).

O cinema se presta a tal procura de maneira bastante peculiar. E o espectador é também ele um criador, ocupa-se na criação de si e, por testemunhar a obra, conserva e recria o que lhe veio ao encontro.

Deste modo, comenta Augras:

O artista é um demiurgo, que decide soberanamente dos rumos que o mundo deverá tomar. Criar é ato de liberdade. Mas esse novo mundo permaneceria inalcançável em sua novidade, se não contivesse uma mensagem que pudesse ser decifrada pelo espectador. A contemplação da obra de arte é também hermenêutica. A significação da obra está dentro do espectador. A obra desperta nele este significado, porque a transformação do mundo que ela vem propor é em última análise a transmutação do próprio espectador. Isto supõe que o mesmo, ao invés de escandalizar-se perante a provocação, aceite a oportunidade de contemplar nova paisagem, e com gratidão se entregue à nova imagem de si propiciada pela revelação estética. Compreender a obra de arte é abrir-se à própria liberdade (2004, p. 91).

O objetivo deste trabalho é fazer uma leitura do cinema de Bergman do ponto de vista da Fenomenologia. Encontrou-se uma justificativa plausível, através do filósofo francês Maurice Merleau-Ponty (1908 - 1961):

Uma boa parte da filosofia fenomenológica ou existencial consiste na admiração dessa inerência do eu ao mundo e ao próximo, em nos descrever esse



paradoxo e essa desordem, em fazer 'ver' o elo entre o indivíduo e o universo, entre o indivíduo e os semelhantes, em vez de 'explicar', como os clássicos, por meio de apelo ao espírito absoluto. Pois o cinema está particularmente apto a tornar manifesta a união do espírito com o corpo, do espírito com o mundo, e a expressão de um dentro do outro [...] a filosofia contemporânea não se constitui no encadeamento de conceitos e, sim, no descrever a fusão da consciência com o universo, seu compromisso dentro de um corpo, sua coexistência com as outras; e este assunto é cinematográfico por excelência [...] Se, então, a filosofia e o cinema estão de acordo, se a reflexão e o trabalho técnico correm no mesmo sentido, é porque o filósofo e o cineasta tem em comum um certo modo de ser, uma determinada visão de mundo que é aquela de uma geração (XAVIER, 2008, p. 116 e 117).

A argumentação pouco intelectualizada de Bergman sobre o seu próprio ato de criação mostra, mais uma vez, a vinculação de sua obra com o olhar fenomenológico. Em uma entrevista disse:

Os personagens dos meus filmes são exatamente como eu, quer dizer, animais movidos por instintos e que, no melhor dos casos, pensam quando falam. Nos meus filmes, a função intelectual é relativamente reduzida. O corpo constitui a parte principal, com um pequeno tubo que o comunica com a alma. A matéria de meus filmes são experiências da vida, cujo suporte intelectual e lógico é muitas vezes ruim (BJÖRKMAN, 1978, p. 154).

Enfim, mostrar-se-á uma interpretação sobre a angústia no filme **Sarabanda** de Bergman, à luz da Fenomenologia, podendo ela revelar um horizonte de sentidos, em meio ao desamparo que, por hábito, esta questão provoca e que leva a uma exaltação vertical de sentimentos (e fica-se sem fôlego), impossibilitando o caminhar.

Não somente como ser que projeta a amplidão e nela *caminha*, mas também como ser que projeta e *sobe* à altura, a existência humana está essencialmente envolvida pela possibilidade de ir longe demais e extraviar-se ao subir (BINSWANGER, 1977, p. 13).

### 3 MATERIAL DE ANÁLISE - FILME “SARABANDA”



Imagem 2

Cartaz do filme Sarabanda

#### SINOPSE

‘Trinta anos após o divórcio, Marianne impulsivamente decide visitar Johan no seu isolado retiro no interior. Além da sua chegada, ela testemunha o relacionamento atormentado entre seu amargo ex-marido, seu perturbado filho Henrik e a neta de 19 anos, Karin. Incapaz de lidar com a recente morte de sua esposa, Henrik expressa seu sofrimento através de uma nada saudável obsessão com sua filha adolescente. Ignorando os protestos de seu filho, Johan oferece mandar a garota para um prestigiado conservatório de música, forçando Karin a escolher entre seu futuro promissor como uma violoncelista ou ficar com seu atormentado pai’.

## **ELENCO**

Liv Ullmann: Marianne; Erland Josephson: Johan; Börje Ahlstedt: Henrik; Julia Dufvenius: Karin; Gunnel Fred: Martha

**SARABANDA**, para Ingrid

## **PRÓLOGO – MARIANNE MOSTRA SUAS FOTOS**

### **Cena 01**



**Imagem 3**

**Marianne (Liv Ullmann)**

Marianne: Johan tornou-se um milionário depois de idoso. Uma tia dinamarquesa distante que fora uma cantora de ópera mundialmente famosa deixou sua fortuna para Johan. Quando se tornou financeiramente independente ele deixou a universidade. Comprou a casa de veraneio de seus avós, um pardieiro da virada do século, na mata perto do Orsa. Johan e eu não temos contato, nenhum contato, há muitos anos. Nossas filhas estão longe, longe até de mim. Martha vive em um asilo afundando-se cada vez mais no isolamento da sua doença. Eu a visito de vez em quando, mas ela não me reconhece. E a Sara. Sara é casada com um advogado de sucesso. Eles se mudaram

para a Austrália e trabalham para uma firma de respeito. Eles não têm filhos. Eu? Ainda estou ativa na minha profissão, mas no ritmo que quero. Na maior parte, disputas familiares e divórcios. Estive pensando que eu deveria visitar o Johan.

### **Comentários:**

Marianne (**dasein**) entra em cena, olha para a câmera, senta-se e conversa com o espectador (**estar-no-mundo: espacialidade**).

Diante da mesa repleta de fotografias (**instrumentos, utensílios**) e, por meio delas, comenta sobre seu ex-marido Johan e suas duas filhas Martha e Sara (**estar-no-mundo: espacialidade**).

Marianne está distante de seu marido e também de suas filhas, por motivos diversos. Diz também que está ativa na profissão (**estar-no-mundo: espacialidade**).

Pensa em visitar Johan (**temporalidade**). Marianne vai ao encontro de si mesma, e este empenho significa que algo ainda não encontrou compreensão.

### **DASEIN**

*Dasein*, palavra alemã utilizada por Heidegger, significa ser-aí, estar-aí, o existente humano. Na tradução brasileira de 'Ser e Tempo', *Dasein* está traduzido por pre-sença. *Dasein* é abertura para o outro e para o mundo, ser de possibilidades, ilumina a si mesmo e ao mundo, está sempre cuidando das coisas, andando junto, usando, manipulando, reunindo, mexendo, lidando com outros entes intramundanos (humanos ou não) e vai se desdobrando em possibilidades no vazio.

A pre-sença sempre se compreende a si mesma a partir de sua existência, de uma possibilidade própria de ser ou não ser ela mesma. Essas possibilidades

são ou escolhidas pela própria pre-sença ou um meio em que ela caiu ou já sempre nasceu e cresceu (HEIDEGGER, 1988, p. 39).

O homem anda pelo mundo, em meio às coisas, manuseando-as. Seu modo de ser mais básico, aquele que perfaz seu cotidiano é este, de estar usando coisas, trabalhando nelas, com elas, produzindo outras. Absorvido no mundo, servindo-se das coisas, resolvendo problemas, envolvido na lida cotidiana, o homem atua reproduzindo os padrões de ação que a cultura prevê ao lugar que lhe concerne e ao qual ele corresponde (DIAS, 1984, p. 115).

O homem é um ente cujo modo de ser é o de ser para fora (*ek-sistere*), cuja característica permanente e única é o de ser aberto para o mundo. Nenhuma outra característica é considerada fenomenologicamente definitiva, ou seja, o homem pode ser isto ou aquilo, mas serão sempre características circunstanciais. O homem é afetabilidade que se dá a cada momento da vida, de uma certa maneira e, pelo fato de se dar de algum jeito, mostra o seu amadurecimento para questões que aparecem a partir daquela abertura, dentro de um contexto histórico. E, se os modos de ser são transformados, os conteúdos também se transformam. Portanto, dizer que o homem é existência, quer dizer, cada gesto, cada comportamento, cada instante, é um modo de lidar, de responder a dimensões existenciais.

Com Heidegger, todos nós aprendemos que esse 'está-aí' não possui o caráter da objetividade [...] nesse 'está-aí' o ser humano está presente em seu estar-entregue, em seu estar-aberto e em sua abertura, em sua receptividade espiritual para tudo que seja. Os gregos tinham para isso [...] a palavra *nous*. Ela, originalmente, designava o farejar do animal selvagem, quando ele não sentia outra coisa senão que 'algo está aí'. Isso vale ainda mais para os seres humanos, ter essa enorme possibilidade de se entregar e permitir ao outro estar-aí completamente (GADAMER, 2006, p. 80 e 81).

Em uma conferência intitulada 'Identidade e Diferença' (1957), Heidegger fala sobre a reciprocidade entre homem e ser:

O homem é manifestamente um ente. Como tal, faz parte da totalidade do ser, como a pedra, a árvore e 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 ao ser, porque a ele está entregue como propriedade (2000, p. 177).

*Dasein* é a clareira da existência, o guardião do sentido de ser dos entes.

### **ESTAR-NO-MUNDO: ESPACIALIDADE**

A existência humana é no mundo. O mundo é o próprio horizonte de presença do homem, é o espaço onde diferentes modos de presença podem se dar. Mundo é o lugar que o homem ocupa, lugar onde exerce contatos e evitamentos. É a dimensão onde se dá a vivência da familiaridade e da estranheza, do convite e da ameaça, da curiosidade e da indiferença, e é a partir disso que espacialmente nós entendemos 'perto - longe', 'próximo - distante', 'acima - abaixo', 'direita - esquerda'.

Estar-no-mundo é a constituição de uma presença no mundo, desde relações afetivas significativas. Existir é construir um lugar próprio e ter mobilidade para vivenciar diferentes possibilidades de ser. Sobretudo, estar-no-mundo é a dimensão da espacialização do existir, isto é, expansão e retração das possibilidades de ser.

No cotidiano humano configuram-se formas ônticas de existir, a partir de condições de possibilidades ontológicas típicas.

A Espacialidade é uma dessas características fundamentais. As maneiras ônticas se originam no ontológico espacializar. Por exemplo, o sentir-se próximo ou afastado de

alguém ou de algo. Pode-se sentir muito próximo de alguém que esteja num país muito distante e, pelo contrário, sentir-se muito afastado de alguém que esteja fisicamente próximo, estando no meio de uma imensa multidão e sentir-se isolado ou estando num templo, sentir-se tão próximo ou não do divino. O espaço vivido, aquele constituído existencialmente, é primordial para dar sentido ao espaço geográfico - geométrico. E o modo como o espaço será preenchido é passível de constantes transformações.

Por hábito se identificam mais e facilmente os fenômenos mensuráveis, os espaços objetivados, onde 'uma determinada pessoa se encontra no fim do corredor à esquerda', 'os livros de ficção foram colocados no fundo da estante', 'o papai está dentro de casa' ou 'o médico clinica no 3º andar', etc.

'Sendo-no-mundo' diz respeito às várias maneiras que o existir humano - o *Dasein* - está possibilitado a viver. 'Mundo', primordialmente, não é uma caixa noética que contém tudo o que existe, nem mesmo um espaço homogêneo onde se encontra tudo que existe. Este ser 'no' (ser 'em') significa, originariamente, familiaridade, o sentir-me confiante, como por exemplo, nas expressões habituais 'estou por dentro do negócio, do assunto...', etc. O mundo, no qual o ser humano existe, é anterior ao mundo espacial, topográfico, interior. 'Ser-no-mundo' é as múltiplas maneiras que o homem vive e pode viver, os vários modos como ele se relaciona e atua com os entes que encontra e a ele se apresentam (SPANOUDIS, 1981, p. 16).

O ser-no-mundo é um existenciário, quer dizer uma determinação constitutiva do existir humano, um modo de ser próprio do ser-aí. Isto quer dizer, em particular, que só o ser-aí pode ter alguma coisa de semelhante a um mundo. O ente subsistente intramundano (pedra, animal) não tem um mundo, para falar propriamente. Ele está no mundo sem mundo. O ser-no-mundo, enquanto existenciário, é uma 'relação' originária. O ser-aí não existe primeiramente isolado, ao modo do sujeito cartesiano por exemplo, para entrar em seguida em relação com qualquer coisa como o mundo, mas reporta-se logo à primeira vista ao mundo que é o seu (BOUTOT, 1993, p. 32).

A expressão *ser-no-mundo* nem exprime um nexo de continuidade entre o *Dasein* e os outros entes nem exprime uma relação de encaixe desse ente no mundo natural. Significa antes de mais nada um ser *familiar a*, traduzido pela locução alemã *sein bei*, e que corresponderia, em nossa língua, ao que conota o verbo *estar*. Ser-no-mundo implica por isso transcender o mundo. Mas transcendência pertence ao *Dasein*, isto é, à sua constituição fundamental. A relação com o mundo é um engajamento pré-reflexivo, que se cumpre independentemente do sujeito por um liame mais primitivo e fundamental do que o nexo entre sujeito e objeto admitido pela teoria do conhecimento. É mais uma região ontológica do que uma realidade dada (NUNES, 2004, p. 14 e 15).

Sobretudo, destaca Heidegger: “A expressão composta ‘ser-no-mundo’, já na sua cunhagem, mostra que pretende referir-se a um fenômeno de **unidade**. Deve-se considerar este primeiro achado em seu todo (1988, p. 12)”.

## INSTRUMENTOS, UTENSÍLIOS

O ser humano possui uma peculiaridade que lhe é fundamental e que o diferencia dos animais, que é a sua capacidade de transformação, com a qual transforma os objetos em instrumentos. Os instrumentos podem estar ‘à mão’, envolvimento não racional, ausência de consciência, condição de manuseio, uso, ou ante os olhos, que é o mesmo que não estar à mão, onde há uma quebra nas referências familiares, percepção e apreensão consciente das coisas, provocando surpresa e insistência, tornando-se objetos de tematização e representação. Duas formas de envolvimento, dois movimentos distintos, onde o primeiro (à mão: pré-reflexivo) antecede o segundo (ante-os-olhos: reflexivo).

Instrumentalizar é uma operação de *Dasein*, no qual os objetos começam a falar. Significa um dizer-algo-para, pois *Dasein* quer realizar-se em algo, tomando forma junto, em con-formid

Heidegger escreve que,

Rigorosamente, *um* instrumento nunca ‘é’. O instrumento só pode ser o que é num todo instrumental que sempre pertence a seu ser. Em sua essência, todo instrumento é ‘algo para...’. Os diversos modos de ‘ser para’ (Um-zu) como serventia, contribuição, aplicabilidade, manuseio constituem uma totalidade instrumental. Na estrutura ‘ser para’ (Um-zu), acha-se uma *referência* de algo para algo (1988, p. 110).



O autor complementa com um exemplo:

O modo de lidar cotidiano não se detém diretamente nas ferram netas em si mesmas. Aquilo com que primeiro se ocupa e, conseqüentemente, o que primeiro está à mão é a obra a ser produzida. É a obra que sustenta a totalidade das referências na qual o instrumento vem ao encontro. A obra a ser produzida *para que* (Wozu) se usa, por exemplo, o martelo, a plaina, a agulha, possui, por sua vez, o modo de ser do instrumento. O sapato a ser produzido destina-se a ser calçado (é um instrumento), o relógio confeccionado destina-se á leitura do tempo (HEIDEGGER, 1988, p. 111 e 112).

Andando pelos caminhos, direcionados pelos planos, perseguindo projetos, o homem deixa-se guiar pelas múltiplas conexões instrumentais, transitando entre contextos de significação. As mudanças de um contexto para o outro e que alteram a relação que o estar-aí tem com as coisas de seu mundo (por exemplo, passa de uma relação 'à mão' para uma 'ante os olhos'), são modificações dos modos de ser do estar-aí em que eu, descobrindo as coisas e seus contextos, se descobre em suas possibilidades. Confinar-se numa interpretação única do mundo, fixar-se num só contexto, escutar e obedecer a uma só deixa é estreitar as possibilidades e o mundo; paralisar-se (DIAS, 1984, p. 122).

O ente ao qual o homem se liga no seu cotidiano não é de modo nenhum um ente subsistente (*Vorhanden*) que seria percebido numa perspectiva teórica, mas primeiramente e antes de mais qualquer coisa que serve para, que é produzida para. O ser-aí tem a ver antes com os utensílios (*Zeug*), este termo deve ser tomado num sentido largo, o que os gregos já tinham, de uma certa maneira, compreendido bem, como testemunha a sua caracterização das coisas enquanto *pragmata*, quer dizer enquanto objectos de uma *praxis*. O utensílio não é uma realidade simplesmente subsistente, mas está fundamentalmente disponível para um uso determinado (*Zuhanden*). O utensílio é essencialmente alguma coisa de que dispomos para... (BOUTOT, 1993, p. 33).

[...] Heidegger chama aos entes intramundanos 'à-mão' (*Zuhandenheit*), ou seja, instrumentos, utensílios, ferramentas, aquilo que os gregos denominavam de forma sugestiva '*pragmata*'. Este termo põe claramente em evidência o aspecto prático, preocupado, da percepção das coisas. Estas não são, à partida, objecto de um conhecimento teórico. Os entes são tratados por instinto como coisas para utilizar e tendo, antes de mais, um valor de uso (PASQUA, 1997, p. 47).

Os entes com que nos encontramos diariamente não são as coisas puramente *subsistentes*, neutras, mas os entes *disponíveis*, os utensílios com uma finalidade determinada. O utensílio serve para algo, tem uma significação. O mundo próximo do ser-aí cotidiano, em que este lida com os utensílios, é o mundo ambiente como conjunto de referência e significação. Este está ligado ao 'em vista de' do ser aí (STEIN, 2002, p. 66).

Nossa primeira relação com o que nos cerca não é cognoscitiva, mas de lida,

de trato, de manipulação: uma relação instrumental de acesso aos entes pela qual nos servem para isso ou para aquilo, cada qual sendo a serventia que prestam, o uso que fornecem. É o para quê do utensílio, a sua disponibilidade como ente à mão (*Zuhande*) numa experiência ante-predicativa, envolvente, de preocupação (NUNES, 2004, p. 16).

## **TEMPORALIDADE: IR-A-SI (FUTURO), VOLTAR-A-SI (PASSADO) E O ATUAR (PRESENTE)**

Neste movimento temporal circular (espiralado), o homem existe neste constante por - vir / ad - vir antecipado, o que ainda não é, mas pode ser, vazio não niilista (futuro: pré-ser-se), o que tem sido, o vivido e o incorporado (passado: sendo-já-em), na forma da queda, sujeição de um estar sempre lançado com os outros (presente: junto-aos-entes-intramundanos), buscando encontrar-se lá adiante, existindo como projeto / projétil (futuro: na-direção-de-um-a-fim-de-que, em-direção-a-morte).

Dias (1984), comenta as três êxtases estruturais do *Dasein*, descritas por Heidegger: a êxtase do ir-a-si (*Auf-sich-zukommen*), a êxtase do voltar-a-si (*Auf-sich-zurückkommen*) e a êxtase do soletrar/presentar (*Gegenwärtigen*) ou do encontrar (*Begegnen*).

São elas:

A êxtase do 'ir-a-si' é a temporalidade futural que projeta o homem como um 'a-fim-de-si-mesmo'. Cotidianamente, compreendemos o mundo à nossa volta na senda iluminada dos planos que projetamos e perseguimos. Este lançar-se em busca de algo é possível porque o movimento estrutural do homem é ir-a-si, ou seja, projetando planos, o homem se projeta neles, vai buscar-se. Nesse rastro, vai descobrindo mundos: iluminando sistemas de deixas e contextos de significatividade (p. 224 e 225).

A êxtase do 'voltar-a-si' abre, para o estar-aí, seu ser lançado. Ilumina-o nesse estar-já-a-caminho e tendo já caminhado, deste ou daquele modo. É a temporalização do passado, não como biografia nem fatos antecedentes, mas como o sido que ele é e no modo como se presentifica [...] O 'voltar-a-si' joga o homem, numa dada situação, perante si mesmo, diante de suas possibilidades [...] o estar-aí é posto diante de si mesmo, das possibilidades com as quais pode contar ou não no momento (p. 225 - 227).

A êxtase do 'soletrar' ou do 'encontrar' é a temporalização do atuar presente. Trata-se da possibilidade de sujeitar-se aos planos públicos, desde o simples manusear até os complexos sistemas de compreensão dos mundos que o 'Alguém' desenvolve e difunde (p. 233).

Citando Binswanger, Augras (2004), ressalta ainda que, os movimentos temporais de *Dasein*, interpenetram-se:

Binswanger, ao comentar o conceito de horizonte existencial, mostra claramente que, na vivência individual, não existe a separação entre passado e presente. Interpenetram-se [...] Da mesma maneira, o futuro não é apenas experimentado como 'tempo do projeto do homem', mas se entremeia com a vivência do presente e do passado. Nesta ordem de idéias, o passado não é imutável, pois o significado de um acontecimento se transforma juntamente com a história do indivíduo. O futuro também atua, enquanto esperança ou receio. Nessa perspectiva, não é o passado que determina o presente, nem este o futuro. Ao contrário, é o sentido da trajetória do ser que modifica a significação do passado e do presente (p. 31).

Nesse percurso repleto de imprevistos, o homem constantemente se extravia pelo caminho, podendo reencontrar-se ou não, lá adiante.

Hora após hora, fluxo contínuo de instantes, irrecuperáveis, contudo, há sempre a possibilidade de, num momento indeterminado, dar-se o tempo da propriedade, como oportunidade de acontecimento, ocasião de fecundidade quando algo se mostra inusitadamente. Este é o tempo de Kairós, tempo de vir à luz, desabrochar.

Não busque por enquanto respostas que não lhe podem ser dadas, porque não as poderia viver. Pois trata-se precisamente de viver tudo. Viva as interrogações agora. Talvez depois, aos poucos, sem que o perceba, num dia longínquo, consiga viver a resposta (RILKE, 1976, p. 37 e 38).

No entanto, vive-se em um tempo impessoal, de etapas estabelecidas, de fases programadas e de cronogramas públicos, onde a hora é de todos, o tempo do relógio, do calendário e das agendas, este o tempo de Cronos, aliás, referência imprescindível para a organização da vida cotidiana, da marcação de encontros e despedidas, do cumprimento de prazos e tarefas, etc.

Também, conta-se com o tempo, diz-se 'até amanhã', 'volto já', 'até daqui a pouco', 'te vejo mais tarde', etc. *Dasein* guarda o tempo, o que foi, o que não é mais, o que jamais será, e se projeta no tempo, o que ainda não é, o que pode ser e o que pode não ser. Aliás, a possibilidade do 'não', radical impossibilidade de algo vir-a-ser, é o que motiva o desafio para que algo se efetive favoravelmente.

## **MARIANNE COLOCA O SEU PLANO EM AÇÃO**

### **Cena 0 2**

Marianne: Estive pensando que eu deveria visitar o Johan. E agora estou aqui, de fato. E ele está sentado lá fora, na varanda. E eu fiquei aqui olhando para ele e esperando por ao menos dez minutos. Talvez eu devesse ter ignorado esse impulso totalmente irracional. Esta viagem. Na verdade, não sou nem um pouco impulsiva. Mas cá estou eu. Então tenho que me decidir: ou eu retorno silenciosamente para o meu carro estacionado na entrada ou ando até ele. É claro, eu poderia ficar parada aqui um pouco mais e deixar a minha confusão me enlouquecer. Mas não por muito tempo. Mais um minuto. Esse minutinho, levando o seu tempo. Trinta e três segundos. Quarenta e sete segundos. Cinquenta e cinco segundos.

## **Comentários:**

Marianne entra na casa de Johan, observa a sala, mas, em princípio, hesita encontrá-lo.

Johan está na dormindo na varanda e uma decisão precisa ser tomada (**escolha, responsabilidade**).

Soletta o tempo e sai da cisão: vai ao encontro de Johan (**culpabilidade**).

## **ESCOLHA E RESPONSABILIDADE**

Loparic (2003) refere-se à ética em 'Ser e Tempo', de Heidegger, da seguinte forma:

O ter-que-ser não nos é prescrito por uma lei moral. Ele nos é imposto pelo nosso ser ele mesmo. Trata-se de uma *urgência* (Not) que incide sobre nós como o peso de um *enigma, sem razão suficiente* [...] Somos *lançados* no mundo com essa carga, sem explicação possível [...] Na ética de *Ser e Tempo*, não há *prazeres* a buscar, *bens* a realizar, *normas* a cumprir, mas um *chamamento* a seguir, o do a-ser transiente que deixa ser (p. 20 e 21).

Ter ética é forma de habitar o mundo, edificada na ontologia e não na moral.

A palavra 'ética' vem também do grego *ethos*, que significou, num dado momento, hábito; mais originariamente, segundo algumas interpretações significou morada. Morada não no sentido de casa, construção material, mas morada no sentido da ambiência que é própria ao homem (UNGER, 2000, p. 58).

Em Bergman, a angústia pode conduzir o *Dasein* ao que há de mais íntimo, atribuindo-lhe uma responsabilidade irrevogável. E, responder por aquilo que vem ao encontro

(ontológico), é sempre tarefa a ser cumprida, não possibilidade. 'Ele não pode dar conta disso', também é uma maneira (ôntica) de se responder por algo, evitando o confronto.

Sobretudo, escreve Critelli (1996), que

Estamos, assim, sempre no âmbito do embate entre aquilo que se põe em liberdade (o significado das coisas e o sentido da existência) e os determinismos. Ainda que, [...] possamos dizer que 'somos quem os outros quiseram ou obrigaram que fôssemos', a pressão das circunstâncias ou dos outros foi apenas uma pressão, um apelo, mas quem cedeu a elas (por medo, falta de recursos financeiros, insegurança...) foi alguém, foi o indivíduo mesmo, o eu. Ele escolheu, no estado de ânimo em que a pressão ou apelo se mostrou, a favor dos outros ou das circunstâncias (p. 100).

E Bruckner (1997), fala de uma não superação de um estado de inocência, ao querer livrar-se da responsabilidade fundamental, ou seja, ir de encontro às próprias solicitações do mundo.

Chamo de inocência essa doença do individualismo que consiste em querer escapar às conseqüências dos seus atos, essa tentativa de gozar dos benefícios da liberdade sem querer sofrer nenhum dos seus inconvenientes. Ela desenvolve-se em duas direções, o *infantilismo* e a *vitimização*, duas maneiras de fugir da dificuldade de ser, duas estratégias da bem-aventurada irresponsabilidade. Na primeira, a inocência deve ser considerada paródia da despreocupação e da ignorância da infância; ela culmina na imagem do *eterno imaturo*. Na segunda, ela é sinônimo de angelismo; significa ausência de culpa, incapacidade de cometer o mal e se encarna na imagem do *mártir autoproclamado* (p. 16 e 17).

Em Heidegger, ser responsável tem o sentido de dar conta do ter-que-ser, que é uma solicitação ontológica.

Dar conta desse tipo de solicitação pode tanto ser uma ação como uma poesia, um gesto ou um silêncio. Heidegger pergunta pelos modos do ser humano enquanto respostas à incitação pela diferença ontológica e à possibilidade de não-mais-

estar-aí, e não enquanto ações que visam realizar efeitos a fim de preservar a vida e garantir o bem-estar comum e individual. Essa última finalidade, por reduzir o homem a um ente caracterizado por necessidades vitais, é precisamente a que faz esquecer que a *urgência primária*, defini tória do ser humano, é a de cuidar da verdade do ser à luz do poder não ser (LOPARIC, 2003, p. 107).

Loparic faz uma importante ressalva, ressaltando também os aspectos destrutivos do não cumprimento dessas solicitações:

Não que essa urgência permaneça apenas no abstrato; pelo contrário, ela é tão 'real' quanto qualquer uma das necessidades vitais e implica uma série de desafios igualmente 'ônticos', singulariza dores e pessoais. A questão do sentido do ser não é uma questão de uso de palavras, mas um desafio concreto, o mais concreto de todos, que pode fazer, por exemplo, *com que um ser humano se torne psicótico* (grifo nosso) (2003, p. 107).

## CULPABILIDADE

O ser humano é estruturalmente culpabilidade, está sempre em dívida consigo mesmo, é indigente, um vazio não ocupado que pede preenchimento. "Schuld (Culpa) deriva da palavra do antigo alto-alemão Sculd. Mas, arcaicamente, Sculd apenas significava aquilo que carece e falta; e realmente, algo sempre e perpetuamente falta na vida do ser humano (BOSS, 1981, p. 31)".

Heidegger escreve que, "Na essência da constituição fundamental da pre-sença reside, portanto, uma *constante inconclusão* (1993, p. 16)".

E, na busca, o *Dasein* pode apropriar-se daquilo que lhe falta.

[...] Nossa experiência mais original e concreta nos permite entender que a condição básica do ser humano é que nem uma clareira, da qual os fenômenos

de nosso mundo necessitam para poder aparecer e ser dentro dela. [...] O ser humano é essencialmente culpado e assim permanece até sua morte, pois sua essência não se realiza antes dele ter levado a termo todas as possibilidades de exploração provenientes de seu futuro e antes dele ter deixado desabrochar os âmbitos do mundo que aparecem na luz de sua experiência. Mas, o futuro do ser humano, ele só o alcança completamente no momento da morte (BOSS, 1981, p. 39 e 40).

Ao *Dasein* doente, diz-se que carece de saúde. Mas, o que é saúde?

Sabe-se, mais ou menos, o que são as doenças. Elas possuem, por assim dizer, o caráter insurrecional da 'falta'. De acordo com o seu aparecimento, elas são um *objeto*, algo que promove uma resistência, a qual se deve quebrar [...] Saúde não nos é, então, algo permanentemente consciente e ela não nos acompanha de forma preocupante como a doença. Não é algo que nos advirta ou convide ao contínuo auto tratamento. *Ela pertence ao milagre do auto-esquecimento* (grifo nosso) (GADAMER, 2006, p. 103).

Para Heidegger, verdade é revelação, descobrimento de uma face oculta dos entes, portanto, o homem carrega o poder de revelar uma face velada do ser.

Culpabilidade significa preocupação em cultivar um sentido verdadeiro, responder genuinamente às solicitações do mundo, ou seja, de ser o protagonista de um sentido para sua existência. O sentimento de culpa é a constatação do desvio ou mesmo do adiamento deste cultivo, é trair a si mesmo.

De imediato, a compreensão cotidiana toma o 'ser e estar em débito' no sentido de uma 'dívida', de 'ter o rabo preso com alguém'. Deve-se restituir a outrem algo a que ele tem direito [...] Ser e estar em débito tem ainda o significado mais amplo de 'ser responsável por', ou seja, de ser a causa, o provocador de alguma coisa ou de 'ser a ocasião' de alguma coisa. Nesse sentido, pode-se 'estar em débito' sem que se 'deva' ou 'se esteja em débito' com outrem (HEIDEGGER, 1993, p. 69).



Dias (1984), mostra que, poder e culpa são fenômenos indissociáveis:

Mas a culpa ou o reconhecimento da dívida é o reverso da medalha do poder. Só pode ser culpado quem pode responder por um ato. E só porque pode - ser e fazer isto ou aquilo - é que alguém é também responsável pelo que não faz ou não compreende ou faz mal e qualquer outra abstenção, omissão, excesso. O des-culpado simultaneamente é desresponsabilizado de seu ato e desencarregado de ser possível. Não podia, não fez. Não tem culpa nem poder. O mesmo poder que está na base da possibilidade de superação (DIAS, 1984, p. 220 e 221).

No mesmo caminho, Bruckner (1997), reitera e complementa esta avaliação:

*[...] dizer que nunca somos culpados é o mesmo que dizer que nunca somos capazes. A meta da existência já não é crescer ou superar-se e sim preservar-se mesquinamente. Em vez de exaltar tudo o que engrandece o homem e principalmente a domesticação de seus próprios medos, mergulhamos no conformismo da lamentação, que só combina com uma única preocupação, a sobrevivência, a felicidade na pequenez, com as janelas fechadas. A vitimização é o recurso daquele que, invadido pelo medo, se coloca como objeto de compaixão em vez de enfrentar o que o aterroriza. Querer eliminar o sofrimento a todo o custo é agravá-lo, é obcecar cada um quanto a um mal que aumenta à medida que é perseguido (BRUCKNER, 1997, p. 139).*

### Cena 03



Imagem 4

Johan (Erland Josephson) com a ex-mulher Marianne

Johan: Não!

Marianne: Acordei você?

J: Então, é você, Marianne. Olá.

M: Não, não se levante.

J: Típico de você, chegando de fininho.

M: Não cheguei de fininho.

J: Nós não nos vemos há 30, 32 anos.

M: Perdemos o contato um com o outro, isso é natural.

J: Primeiro, as pessoas se juntam, depois se separam e falam por telefone e finalmente fica o silêncio.

M: Isso é triste.

J: Isso é uma reprovação?

M: Não. Não tínhamos nada a dizer.

J: E, subitamente, você telefona um dia e diz que quer me visitar.

M: Você não pareceu muito entusiasmado.

J: Entusiasmado? Eu disse não. Ainda digo não. Eu não quero. Não. Mas você não dá à mínima.

M: Eu tinha que vir.

J: Por quê?

M: Não vou dizer.

J: Você está rindo.



**Imagem 5**

**Johan e Marianne**

M: Johan, eu viajei 320 quilômetros e consegui encontrar o seu esconderijo no meio da selva. Mas agora que o vi, o beijei e falei com você, eu posso ir.

J: Isso não será possível.

M: Não?

J: Você tem que ficar ao menos para o jantar.

M: Por quê?

J: Uma semana atrás eu disse a Srta. Nilsson, que uma ex-esposa estaria vindo. Eu não posso subitamente dizer-lhe que não haverá jantar. Ela ficaria muito brava.

M: Quem é a Srta. Nilsson?

J: Agda. Agda Nilsson.

M: Vocês são um casal?

J: Santo Deus do céu. Que Deus impeça.

M: Vocês dois vivem aqui sozinhos, no interior da floresta?

J: A Srta. Nilsson mora na vila. Ela vem aqui para limpar e cozinhar, e depois vai para casa. Ela é religiosa e de mau temperamento.

M: Então não é exatamente um idílio.

J: Para ser honesto, tenho medo da velha cadela. Acho que ela imaginava casar-se comigo. De qualquer modo, fique para o jantar. E ela preparou o quarto de hóspedes. Então você deve passar a noite.

M: Acho que vou ter que obedecer.

J: Sempre me complico para sair desta cadeira. Não, não me ajude.

M: O que é Johan?

J: Pretendo colocar meus braços ao seu redor.

M: Vamos começar a nos abraçar? Maldito seja Johan. Maldito velho idiota.



**Imagem 6**

**Johan e Marianne**

J: Quantos anos você tem?

M: Eu não sei. Você sabe?

J: 86.

M: Não, não você, eu.

J: Por volta de 55...

M: Tenho 63.

J: É mesmo? Tão velha assim?

M: E tiraram os meus ovários e o meu útero.

J: Você ficou triste por causa disso?

M: Sim. Às vezes.

J: Vamos sentar no banco.

M: É tão belo.

J: 'Onde tal beleza é reveladora. Em toda a vida, em toda criação... Qual deve ser a fonte, o doador? Beleza eterna'.

M: Não sabia que você sabia os Salmos.

J: Minha avó me ensinou. E meu avô me recompensava com soldadinhos de chumbo. Podemos apreciar a vista, dar as mãos.

M: Vamos dar as mãos?

J: Não fazíamos isso nos velhos tempos?

M: Sim, acho que sim.

J: Não tenho dado as mãos desde... Bem, eu desisti de dar as mãos.

M: Você tem mesmo uma vista linda. Consegue ver o chalé no lago daqui?

J: Pode ver a luz refletindo ali, além do marco.

M: No caminho para cá, eu passei pelo chalé no lago. Parece habitado.

J: Pode-se dizer que sim. Henrik está assombrando o lugar.

M: Henrik?

J: Sim, Henrik. Meu caro filho. O professor adjunto.

M: Vocês estão finalmente se falando?

J: Não exatamente. Recebi uma carta curta anunciando que ele planejava ficar aqui. Ele e sua filha Karin estão aqui desde o final de abril.

M: Não é um contato social muito ativo.

J: Nem um pouco. Conversa educada. Se nos encontramos.

M: O Henrik gordinho... Ele deve ter...

J: 61.

M: Meu Deus.

J: Pode dizer isso.

M: E a filha, Karin?

J: Karin tem 19. A mãe dela morreu de câncer há dois anos. Anna...

M: Diga-me.

J: Anna e Henrik foram casados durante 20 anos. Ele não pôde suportar a morte dela. Aposentou-se prematuramente. Ouvi dizer que ficaram felizes por se livrarem dele. Ele

se sentia maltratado lá.

M: Como você, com aquela idade.

J: Eu? Não. Ah, sim. Eu estava enrolado nas regras acadêmicas sem sentido. Meu doutorado honorário da Universidade de Michigan acabou com aquilo.

M: Johan? Estávamos falando sobre o Henrik.

J: Ele dirige uma orquestra chamada 'Uppsala Chamber Soloists'. Mas vai largar isso também.

M: Ele tem que fazer alguma coisa.

J: Acho que está escrevendo um livro.

M: E a filha? Karin?

J: Karin também toca celo. Ela vai fazer o teste para o conservatório, no outono. O Henrik lhe dá aulas. Eles se sentam no chalé, no lago, com os seus celos, dia após dia. Posso dizer que ela é linda. Como a mãe. Sim, bem... Não sei nada sobre nossas filhas.

M: Sara está na Austrália.

J: Austrália?

M: Sim, Austrália.

J: Bem, ela conseguiu ir bem longe.

M: Eu recebo cartas e telefonemas. Ela está se dando bem. Uma boa firma de advocacia, um bom marido. Sara está contente com sua vida.

J: E a pobre Martha?

M: Martha está se afastando cada vez mais. Ela não me reconheceu. Ela não está mais consciente, no nosso sentido da palavra.

J: Entendo.

M: E você?

J: Não posso reclamar. Mas, às vezes, olho para o meu isolamento voluntário e acho que estou no inferno. Que já estou morto, mas ainda não sei. Mas estou bem. Eu revistei o meu passado e agora tenho o gabarito de respostas.

M: Não parece muito divertido.

J: Exatamente, Marianne. Não é. Mas quem disse que a maldição devia ser divertida?

M: O que o seu 'gabarito de respostas' diz?

J: Você quer mesmo saber?

M: Eu perguntei, não foi?

J: Diz que a minha vida foi uma merda. Uma vida inteira estúpida, sem sentido.

M: O seu casamento faz parte do seu inferno?

J: Para ser honesto, sim.

M: Sinto muito ouvir isso.

J: Um velho padre me disse uma vez que um bom relacionamento tem dois componentes: uma boa amizade e um erotismo inabalável. Ninguém pode dizer que você e eu não fomos bons amigos. Gentis e capazes.

M: Bons amigos.

J: Absolutamente.

M: Você foi infiel. Eu fui tão...

J: Eu também.

M: Tão triste.

J: Mas há quanto tempo...

M: Ainda é doloroso.

J: Não é para mim.

M: Não, acho que não.

J: Marianne querida.

M: É o que você acha.

J: Sim, eu acho. É bom estar sentado aqui com você. De mãos dadas, olhando para a bela vista. Sem falar de coisas dolorosas.

M: É você quem está segurando a minha mão.

J: Merda! O jantar. A Srta. Nilsson vai ficar furiosa se nos atrasarmos.

M: Johan? Preciso me lavar e pegar a minha mala no carro... Isso foi um erro.

### **Comentários:**

Johan e Marianne colocam a conversa em dia, afinal, há 30 anos não se vêem.

Johan se mostra resistente com Marianne, pois não queria que ela viesse, entretanto, com a sua presença, não quer que ela se vá.



Eles se abraçam.

Johan pede para Marianne sentar-se com ele no banco, ela aprecia a beleza da paisagem **(estar-no-mundo: mundo ao redor - Umwelt)**.

Marianne ouve Johan.

Johan fala da Srta. Agda Nilsson e, principalmente, de seu filho Henrik, da sua neta Karin e de sua falecida nora, Anna. Johan pergunta a Marianne sobre as duas filhas que tiveram juntos, Sara e Martha, pois nada mais sabe sobre elas. Fala também de sua vida e constata que ela não teve sentido.

Johan associa a beleza de Karin com a de Anna, neste momento, parece que algo o perturba deixando-o mais reflexivo, e o silêncio se prolonga, sob um olhar demorado de Marianne **(pausa, silêncio)**.

De um modo geral, o discurso de Johan é irônico, mesmo quando fala sobre si. Marianne sente o rancor de Johan, em relação a vida e aos outros, principalmente, seu filho Henrik **(inautenticidade, sujeição e má-fé)**.

E a pergunta inicial de Johan fica no ar: qual o motivo da visita de Marianne?

Marianne ainda não pode responder.

## ESTAR-NO-MUNDO: MUNDO AO REDOR – UMWELT

O mundo circundante traz uma imagem do consolidado, do estabelecido, do limite, a partir do qual o ser humano pode se expandir. Estas determinações involuntárias são pontos de partida para que algo possa fluir. Mundo que requer uma preocupação em adaptar-se para sobreviver, pois delimitado pelas condições culturais, e é a partir delas que o *Dasein* salta no vazio, vazio que pede preenchimento. Estar-no-mundo é ter uma presença conseqüente, construindo e realizando a própria história, a partir daquilo que foi herdado pelos outros.

Imagine os contornos de um quadro, a imagem se mostra porque nele existem margens. O limite de um rio é a sua margem, de onde as águas escorrem em seu leito. Sem margens, um rio deixaria de ser denominado rio. Sem limites (sem determinações), que são suas referências, o ser humano deixaria de conquistar a sua humanidade, pois as sensações difusas transbordariam sem controle.

Ora, delimitar, pontuar, organizar um espaço funda um lugar humano. Mesmo na realidade física, a existência de uma praça me permite marcar encontros, na frente da praça, na esquina depois da praça. As paredes que ora nos rodeiam são um limite e, ao mesmo tempo, uma possibilidade. Sem elas não haveria um lugar, mas apenas o espaço - vazio - que não serviria nem de sinal, nem de morada. Sem regras não há jogo nem a cena abriria para o jogo complexo e misterioso das relações humanas. O lugar regrado, mapeado das interdições, pontuações, normas, fronteiras é condição de possibilidade de adesões e transgressões, de proximidade e de distância, de vizinhança, indecisão, de pertença e de marginalidade (DIAS, 1986, p. 01).

## SILÊNCIO E PAUSA

Para Heidegger, citado por Inwood (2002), “O silêncio é um dos modos de ser da fala e enquanto tal ele é um modo definido de expressar-se sobre algo para os outros” (p. 174). Mensagens que brotam de um mundo confuso.

O silêncio é inquietante porque anula qualquer diversão e coloca o homem perante si mesmo, em confronto com amarguras escondidas, com fracassos, com remorsos. [...] Na verdade, o silêncio liberta a apreensão do sentido, desorienta as referências habituais e restitui a iniciativa ao indivíduo. No entanto, exige os recursos simbólicos para que os possa utilizar sem ceder ao medo, senão abre as portas a fantasmas (LE BRETON, 1999, p. 156).

Loparic escreve sobre a diferença fundamental no pensamento heideggeriano, em relação a Ser e Não-Ser, referindo ao silêncio como provido de um caráter indicativo da fala:

A consciência da diferença entre o nosso poder ser-no-mundo e o nosso poder não mais ser-aí nos chama por uma voz que não é verbalizada (que é *lautlos*), e esse chamamento, ele mesmo silencioso, ‘retira a palavra (*das Wort*) ao falatório experto do domínio público. Como não temos outras palavras que as do domínio público, a resposta ao chamamento da voz, na origem, também só pode ser *não-verbal* (2003, p. 86).

Quando uma pequena pausa interrompe um discurso, deixando o orador reticente, surge não apenas como um tomar fôlego para depois continuar, além disso:

O significado da pausa é o rompimento da cadeia rígida de causa e efeito. A pausa suspende momentaneamente o sistema de bola de bilhar de Pavlov. Na vida da pessoa, a reação não mais segue cegamente o estímulo. Entre as duas coisas há a intervenção de nossas imaginações, reflexões, considerações, ponderações. A pausa é o requisito para o assombro. Quando não fazemos uma pausa, quando estamos sempre correndo de um compromisso para o

outro, de uma 'atividade planejada' para outra, sacrificamos a riqueza do assombro. E perdemos a comunicação com o nosso destino (MAY, 1972, p. 208).

## **INAUTENTICIDADE, SUJEIÇÃO**

A sujeição à inautenticidade, o *Dasein* esquecido de si, ou seja, à ordem pública e seus valores impessoais, não é algo a ser superado definitivamente, pois 'inautenticidade' e 'sujeição', são estruturas ontológicas do *Dasein*, e como tais, podem apenas ser ultrapassadas temporariamente, através de um movimento provocado pela angústia.

Convém ressaltar que, o fenômeno descrito pelo pensador francês Jean-Paul Sartre (1905 - 1980) como 'má-fé', é um típico exemplo de submissão ao outro, ao que não é meu, que inviabilizaria a abertura e a revelação daquilo que lhe seria mais pessoal. Pode-se dizer que o fenômeno de submissão (ôntico) é uma escolha, existe enquanto possibilidade, e que a sujeição heideggeriana (ontológica), é um modo de estar permanente, onde o si-mesmo cotidiano está já lançado e absorvido no mundo.

O poeta brasileiro ilustra esta distinção, em 'Fim da Casa Paterna':

"Vou dobrar-me  
À regra nova de viver.  
Ser outro que não eu até agora  
Musicalmente agasalhado  
Na voz de minha mãe,  
Que cura doenças,  
Escorado  
No bronze de meu pai,  
Que afasta os raios.

Ou vou ser – talvez isso – apenas eu  
Unicamente eu, a revelar-me  
Na sozinha aventura em terra estranha?  
Agora me retalha  
O canivete desta descoberta:  
*Eu não quero ser eu, prefiro continuar*  
*Objeto de família* (grifo nosso)  
(ANDRADE, 1986, p. 119)".

O movimento inicial de *Dasein* é o da esquiva defensiva, mas há sempre a possibilidade de conquista, isto é, ir contra a tendência para o encobrimento das possibilidades mais próprias.

O *Dasein* existe neste duplo movimento elástico da 'inautenticidade' inescapável e da 'autenticidade' enquanto possibilidade.

A imersão no impróprio é constante, e é neste estado de sujeição que o estar-aí caído no mundo, muitas vezes submete-se, permanecendo indefinidamente nesta condição de não-ser-si-próprio, enredado que está na imposição de um viver dissolvido, encontrando-se absorvido no 'a gente'.

Assim sendo, o estar-aí fecha o leque de possibilidades, submetido às interpretações de domínio público, de uma linguagem que se torna um instrumento de dominação constante, onde tudo tem-que-ser-assim, determinado para ser-sempre-assim, posição indiferenciada, anônima e familiar, através de percursos fixos e estáveis que não surpreendem e que curiosamente o acolhe na tentação segura de um imutável foi assim, continuará sendo e jamais será de outro jeito.

Três maneiras estruturais caracterizam esta dominação cotidiana de sujeição: na Falação ou Falatório, na Curiosidade ou Avidez de Novidades e na Ambigüidade ou

Equívoco<sup>5</sup>.

A Falação é despreziosa, fala pública e mecânica, comum a todos, portanto essencial para a comunicação. De conhecimento geral e evidente por si mesmo, é impessoal, pois pertence a todos, a ninguém. 'Papo agradável', é uma fala não criadora, não põe na presença aquilo que se diz. De antemão, todo o mundo já sabe o que se está dizendo e o que se vai dizer. 'Papo furado', 'lero lero', falar que passa o tempo.

Falação,

O termo não insinua nenhuma conotação pejorativa. Aponta sim, para um fenômeno positivo que constitui a forma de ser do compreender e interpretar do estar-aí cotidiano [...] Fala-se e de tanto se falar e repetir, cria-se verdades que ninguém interroga; é assim porque sempre se falou assim, porque todos falam disso, desse modo. Esse comando imperceptível, mas ruidoso do falado, modela os modos de compreensão do mundo, dos outros, de si mesmo. A compreensão deixa-se compor e toma o contorno que o falado traça. Desatenta, não enraizada no 'sobre o que se fala', levita sobre uma crescente falta de base. Até o dizer tornar-se pura e simplesmente dizer, e todos, isto é, alguém, se enredarem, julgando se entenderem, no estar falando (DIAS, 1984, p.178 - 180).

A falação pensa fundamentar-se quando repete o que 'andou por aí ouvindo' ou 'leu em algum lugar'. Escapa-lhe é se o que se diz foi originalmente descoberto ou se já se travestiu de teorias e opiniões, infinitas vezes. A essa 'mediunidade' da falação nem interessa fazer a distinção, porque, em princípio, já compreendeu tudo [...] A falação é o modo desenraizado como o estar-aí compreende o seu aí cotidianamente. Desenraizada, a falação opera constantemente o desenraizamento. Flutua no ar, no entanto, continua sempre no mundo, ocupando-se das coisas, dos outros e de si mesmo, embora nos contornos traçados pelo alguém (DIAS, 1984, p. 181 - 183).

A Curiosidade caracteriza-se pelo não parar, onde não há aprofundamento. Avidéz de conhecimentos e de novidades, onde somente o novo interessa e o passado desde sempre esquecido, não sofre reformulação. O já-sido não é repassado criativamente. Não há reorganização ou reestruturação na forma de ser no mundo.

---

<sup>5</sup> Para um maior aprofundamento ver Martin Heidegger (1988, p. 227-236).

Avidez por novidades, que

Não se apropria daquilo que vê e experimenta, não se aproxima das coisas em duradoura compreensão. Busca o novo só para saltar dele para outro novo. Neste não se demorar junto a, a avides de novidades caracteriza-se pela dissipação. Não importa se, pelo deslumbramento, é levada à incompreensão, pois não faz caso de compreender mesmo e quer apenas 'ficar por dentro'. As duas características constitutivas da avides de novidades, o não se demorar no mundo circundante do qual se ocupa e a dissipação em sempre novas possibilidades fundam um terceiro caráter essencial deste fenômeno, a que chamamos 'falta de paragem'. A avides por novidades está em toda a parte e em nenhuma. Este modo de estar-no-mundo revela uma nova maneira de ser do estar-aí cotidiano através da qual ele constantemente se desenraiza. A 'falação' veicula e rege a avides por novidades apontando decidida, o que deve ser visto, lido ou apreciado. Na avides por novidades nada fica oculto e na falação nada resta para ser compreendido (DIAS, 1984, p. 183 - 187).

Ambigüidade, onde tudo é relativo, pois o que se teme é a verdade. A fala aqui é imprecisa, a expressão cotidiana que define esta imprecisão está no 'eu acho que'.

Ambigüidade, pois

Refere-se à presunção anteriormente mencionada, de que tudo é acessível e já se sabe do que se trata em qualquer caso ou assunto. Nessa uniforme 'medianidade' não se pode mais decidir o que é efetivamente compreendido e o que é meramente repetido e tornado verdade pela força impositora do clichê. Também não interessa e nem se pode distinguir quem ou que caminhos decidiram que a 'verdade' deveria ser assim dita. Fala-se, atua-se, legisla-se sobre o mundo, os outros e sobre si mesmo. Decidiu-se sobre, mas não sabe quem decidiu. Essa acessibilidade, esse estar tudo claro não se refere apenas ao atual mas também ao que vai acontecer, às possibilidades futuras. Quando alguma coisa sucede inesperada, diz-se: 'eu já sabia. Já suspeitava disso'. Todos estão no rastro do que vai acontecer. Malbarata-se aí, toda a força das possibilidades, que ficam reduzidas a uma possibilidade linear, possível de ser detectada (DIAS, 1984, p. 187 - 189).

Heidegger escreve que,

O falatório abre para a pre-sença, numa compreensão, o ser para o seu mundo, para os outros e para consigo mesma, mas de maneira a que esse ser para...

conserva o modo de uma oscilação sem solidez. A curiosidade abre toda e qualquer coisa de maneira a que o ser-em esteja em toda parte e em parte alguma. A ambigüidade não esconde nada à compreensão da pre-sença, mas só o faz rebaixar o ser-no-mundo ao desenraizamento do em toda parte e em parte alguma (1988, p. 238).

A sujeição é tentadora (ou sedutora), aquietadora (ou tranqüilizante), alienante e enredadora (ou aprisionante), onde o estar-aí é prisioneiro na conformidade de não-ser-ele-mesmo.

Tentação, tranqüilização e alienação caracterizam, porém, o modo de ser da *de-cadência*. De-cadente, o ser-para-a-morte cotidiano é uma permanente *fuga dele mesmo*. O ser-*para-o-fim* possui o modo de um *escape* permanente, que desvirtua, compreende e entranha impropriamente que a pre-sença de fato sempre morre, ou seja, é para o seu fim. Isso fica velado na medida em que se transforma a morte num caso da morte dos outros, que ocorre todos os dias e que, de todo modo, nos assegura com mais evidência que 'ainda se está vivo' (1993, p. 37).

## **QUASE UMA SEMANA SE PASSOU**

### **Cena 04**

Marianne: Você é Karin? Você quer falar com o seu avô? O seu avô e a Srta. Nilsson foram ao dentista. Sou Marianne. Eu fui casada com o seu avô. Estou de visita.

Karin: Eu sei.

M: Venha, sente-se. Se quiser, pode me ajudar a limpar esses cogumelos. Aqui tem uma faca. Se quiser conversar, conversaremos. Se não, podemos só ficar aqui.

K: Deve conhecer o Henrik, meu pai.

M: Não muito. Eu disse olá para ele, mas não o conheço.

K: Mamãe está morta.



M: Eu sei.

K: Ela morreu dois anos atrás.

M: O seu avô me falou dela.

K: Papai está dedicado à música.

M: O celo, verdade?

K: Está escrevendo sobre 'Paixão Segundo São João'.

M: Você não toca celo também?

K: Eu espero ir para o conservatório.

M: O seu pai é o professor e você, a estudante.

K: Sim (chorando).

M: O que foi?

K: Você conhece Sonata for Cello, Opus 25, de Paul Hindemith?

M: Eu não conheço nada de música.

K: Papai quer que eu faça o teste com ela. É muito difícil.

M: Mas ele acha que não?

K: Como você ficava antes da menstruação?

M: Um monstro pré-menstrual. Eu ia dormir como um anjo na noite anterior e acordava como um demônio.

K: O meu cérebro vira uma pasta e tenho dificuldade de acordar. Papai é uma pessoa matinal.

M: E essa manhã você teve uma lição?

K: Eu fiquei de camisola, em protesto. E bocejei um pouco. Estávamos trabalhando no quarto movimento. Aquele maldito Hindemith escreveu: 'Lebhaftes Viertel ohne jeden Ausdruck und stets Pianissimo'. Você conhece?

M: Parece difícil.

K: Sentei-me com o meu cérebro em pasta tentando ser 'lebhaft ohne Ausdruck'. Implorei para que ele me liberasse, mas ele estava impossível. Ele me fez tocar as mesmas métricas pelo menos 20 vezes. Finalmente eu disse, calmamente: 'Não dou a mínima para isso'. Eu disse que isso na era uma lição, era uma tortura animal. Henrik também estava bravo, mas riu e disse que deveríamos tentar o começo onde diz: 'Lebhaft, sehr markiert mit festen Bogenstrichen'. Mas estava tão irritada, que não pude.

Ele disse que eu errei de propósito. Eu disse que ele não sabia ensinar, o que foi injusto da minha parte. Papai é o professor mais paciente, sensível e dedicado que existe. Ele disse que não dependia de como ele ensinava, que dependia de vontade e disciplina e que eu era preguiçosa. Que eu era preguiçosa! Então eu me levantei e, cuidadosamente, pus o céu de lado porque eu estava tremendo. Eu disse que havia terminado por hoje e ia fazer uma caminhada sozinha. Ele ficou pálido. Nunca o vi assim. E ele disse: 'Você não vai sair desta sala'. Eu calcei minhas botas e me dirigi para a porta. Eu não o ouvi vindo atrás de mim, mas ele agarrou os meus ombros.

### **Cena 0 5**

Henrik: Você não vai sair! Você não vai sair!

### **Cena 0 6**



**Imagem 7**  
**Karin (Julia Dufvenius)**



**Imagem 8**  
**Karin**

Não há diálogos.

Karin sai da sala e corre pela floresta.

Depois escorrega e rola em uma ribanceira



**Imagem 9**

**Karin**

Equilibra-se em um tronco de árvore  
e anda lentamente na água, para fora do quadro.



**Imagem 10**

**Karin sai do 'quadro'**

Sai do quadro pela borda inferior da tela.

Escutam-se dois gritos seus.



**Imagem 11**

**Karin**

Em seguida, Karin retorna lentamente pela água  
e ouve-se sua voz narrando para Marianne:  
E eu me sentei e chorei.

### **Cena 07**

Karin: E disse: 'Nunca mais, nunca mais, nunca mais'. E continuei chorando até sentir que estava vazia. Então pensei: 'Irei até a casa do vovô e pedirei a ele que me ajude a me afastar daquele lunático'. Tive que aturar muita coisa. Mas já chega. E agora aquele velho pode cuidar do seu filho louco e mandá-lo para o hospício ou reportá-lo para a polícia ou matá-lo. Então percebi que de agora em diante eu não sei nada. Não sei nada sobre a minha vida, o que vou fazer ou ser. Depois percebi que mamãe está morta e se foi. E não posso lhe fazer perguntas sobre mais nada. Então, tive um ataque de auto piedade e comecei a chorar outra vez. Você deve achar que tenho um temperamento forte, mas é exatamente o que não tenho.

Marianne: Você acha que o Henrik é suicida?

K: Suicida?

M: Que mataria a si mesmo?

K: Que mataria a si mesmo?

M: Em uma situação extrema, como você descreveu, ele machucaria a si mesmo?

K: Sabe, para ser honesta, não conheço muito bem o meu pai. Só sei que, bem no

fundo, ele é... Bem, ele é bom. Caso contrário, mamãe nunca o teria... Mamãe o amava, sabia. Eles se amavam. E eu acho que fui excluída daquele amor. Ao menos eu acho, quando fico com pena de mim mesma ou aborrecida com meus namorados. Por que não posso sentir um amor como o de mamãe?

M: Você temia que seu pai fosse se matar após a morte dela?

K: Não pensei muito na tragédia dele. Mas tentei cuidar de mamãe tanto quanto ela me deixava. Mamãe nunca gostou de falar muito. Mas em um dos seus últimos dias... Ela estava normalmente sonolenta pela morfina. Em um dos seus últimos dias, quando estava sentada com ela, ela olhou para mim. Ela disse claramente: 'Você sabe que eu a amo. Você sabe que eu a amo, Karin'. Minha mãe nunca usava esse tipo de linguagem. Papai disse uma vez, gozando... Foi há muito tempo: 'Anna nunca diz que ama você, mas ela demonstra atos de amor constantemente'.

## Cena 08



Imagem 12

Marianne e Karin

Karin: E se o vovô chegar em casa?

Marianne: Tudo bem, eu tenho outra garrafa.

K: Você foi mesmo casada com o vovô?

M: É tão estranho?

K: É difícil de imaginar. Que tipo de pessoa ele é, mesmo?

M: É uma boa pergunta.

K: Você o amava?

M: Eu me perguntei isso minha vida inteira.

K: Foi tão difícil assim?

M: Fomos casados durante 16 anos. Então nos divorciamos. Ele havia encontrado outra mulher, uma idiota chamada Paula. Casei-me com um piloto de planador chato. Um dia, ele foi embora voando, em silêncio. Nunca mais foi encontrado. Por algum motivo, Johan e eu voltamos por vários anos. Então eu descobri que ele estava prestando serviços à outra moça, uma vadia de verdade. Eu fiquei furiosa e magoada, e terminei com ele. Percebi subitamente que eu era a esposa e a amante mais enganada e traída do mundo. Johan era um enganador notório e compulsivo.

K: Quer dizer que o meu avô...

M: Era um mentiroso e tanto e ele escrevia poemas. Uma coletânea foi publicada, mas não fez sucesso.

K: O meu avô escreveu versos?

M: Sim, de fato. Até poemas de amor para mim.

K: Você os guardou?

M: Não.

K: Mas você o amava?

M: Eu era tão terrivelmente ingênua. Hoje em dia acho que não é possível ser tão infantil e incrivelmente sabe-tudo como eu era. Eu acho que o amei, completamente e sem restrições.

K: Você alguma vez suspeitou?

M: Nem por um segundo.

K: O que fez com que viesse para cá assim, subitamente?

M: Eu não sei ao certo.

K: Você ainda o ama, não é? Se tiver que ser completamente honesta Marianne...

M: Ouço as pessoas dizerem coisas como: 'O Johan é assim, e o Johan é assado'. Na maioria, coisas indelicadas. Mas eu não conheço o Johan de quem falam. Sempre achei que ele era bom. Quase bom sem querer. Era tão fácil feri-lo, ele nunca conseguia se defender. Acho que Johan é uma pessoa lamentável. Ele é lamentável.

K: Você está chorando?

M: Sim, um pouco.  
K: Está chorando pelo vovô?  
M: Estou chorando por Johan e Marianne.  
K: Eu entendo.  
M: Isso é loucura. Querida... O que você vai fazer?  
K: Voltar para o Henrik.  
M: Isso é sábio?  
K: Não tem nada a ver com sabedoria.  
M: Vou ficar aqui mais uns dias. Conte-me o que acontece.  
K: Pode ter certeza disso.

### **Comentários (cenas 04 - 08):**

Marianne e Karin encontram-se pela primeira vez.

Karin se desabafa para Marianne e esta, sempre interessada, é só ouvidos (**ocupação e cuidado**).

Karin fala sobre sua difícil convivência com seu pai Henrik, após a morte de sua mãe. Henrik também é seu professor de música. Relata sua violenta discussão com ele. Quando sai da sala e corre pela floresta (vontade de fugir, de jogar tudo para o alto?), rola numa ribanceira até um tronco de árvore estendido junto a um riacho. Andando vagarosamente, se dirige para fora da cena, onde se ouve dois gritos seus. Em seguida, Karin reaparece e senta no tronco e chora (**pausa e silêncio**).

Karin diz a Marianne que pensou em se livrar de seu pai, mas pedindo ajuda a seu avô Johan. Percebe que não tem mais a sua mãe, pois ela se foi. Karin ensaia uma decisão pelos próprios punhos (**escolha e responsabilidade**).

Karin a Marianne: 'Você deve achar que tenho um temperamento forte, mas é exatamente o que não tenho'. Anteriormente (**ver cena 02**), Marianne diz para si mesma: 'Talvez eu devesse ter ignorado esse impulso totalmente irracional [...] Na verdade, não sou nem um pouco



impulsiva'. O que leva a pensar: Marianne se parece com Karin, mas qual exatamente o motivo desta afinidade?

Karin relata a Marianne sobre o relacionamento de seus pais e sobre o amor que Anna dispensava a Kenrik. Também conta que Anna, em seus últimos dias, confessou-lhe que a amava muito. Os olhos de Marianne se enchem de lágrimas. O relato de Karin intima Marianne ao mais íntimo de si, intimidade que se busca, mas que a intimida. No entanto, Marianne ainda não compreende (**pausa e silêncio**).

Na última cena, bem próximas, Karin pergunta a Marianne sobre o seu casamento com Johan. Marianne constata com amargura a sua relação com Johan.

Enfim, neste primeiro encontro, Marianne e Karin puderam compartilhar alguns de seus dilemas mais urgentes, em um clima de aceitação e confiança mútuas (**estar-no-mundo: mundo-com-os-outros - Mitwelt, ocupação e cuidado**).

### **OCUPAÇÃO E CUIDADO**

O *Dasein* é estruturalmente um ente que se ocupa das coisas, de diversas maneiras possíveis, cuida-se satisfatoriamente ou zela-se com descuido, formas ônticas do existir.

Às vezes, o nosso zelar não é adequado e não oferece as condições necessárias para que, aquilo ou aquele que está sendo cuidado, seja ele mesmo na sua forma de ser mais própria. Por exemplo, o julgamento autoritário, é uma maneira de estabelecimento *a priori* do modo de ser de outra pessoa, de encobrir a inerente angústia de se relacionar com o outro, tentativa de evitar o ameaçador de uma relação genuína entre duas pessoas.

O homem existe, cuidando de seu existir, cuidando de existir. Este é seu ser, seu modo de ser fundamental, prioritário entre todos os outros, a base da diferença ontológica entre os homens e os demais entes. Cuidando de existir, os homens, então, tomam para seu cuidado tudo o que pertence à existência: o mundo, as coisas do mundo, os outros homens, si mesmos. Mas este cuidar de ser não é aleatório, nem mesmo cuida-se de qualquer coisa. O cuidar é, ainda que veladamente para a consciência, *seletivo*. Individual e/ou coletivamente, os homens escolhem o que vai estar sob seus cuidados, aproximando-o e afastando-o de sua cercania, de sua cotidianidade, de seu mundo vivido, de sua atenção, de seu interesse (CRITELLI, 1996, p. 120).

Em Heidegger, a expressão cura (cuidado) significa um fenômeno ontológico-existencial básico,

Enquanto totalidade originária de sua estrutura, a cura se acha, do ponto de vista existencial - *a priori*, 'antes' de toda 'atitude' e 'situação' da pre-sença, o que sempre significa dizer que ela se acha *em* toda atitude e situação de fato [...] (1988, p. 258).

Portanto,

Do ponto de vista ôntico, todos os comportamentos e atitudes do homem são 'dotados de cura' e guiados por uma 'dedicação'. A 'generalização' é de ordem *ontológica e a priori*. Ela não significa propriedades ônticas que continuamente aparecem, e sim a constituição ontológica sempre subjacente. Só isso torna ontologicamente possível que esse ente possa ser onticamente interpelado como cura. A condição existencial de possibilidade de 'cuidado com a vida' e 'dedicação' deve ser concebida como cura num sentido originário, ou seja, ontológico (1988, p. 265).

## ESTAR-NO-MUNDO: SER-COM-OS-OUTROS – MITWELT

Existir significa sustentar-se fora de si mesmo. O homem encobre-se e descobre-se aí no mundo, uns com os outros, abertura que o molda em co-formação, realçando um mundo comum. Ser com os outros, tal constituição relacional é originária, relação extensiva de uma consciência a outra, subjetividades que se mesclam, em uma rede complexa de relações contrastantes.

O mundo humano é essencialmente mundo da coexistência. O homem define-se como ser social e o crescimento individual depende, em todos os aspectos, do encontro com os demais [...] Heidegger chama a atenção para o fato de que, mesmo sem a presença do outro, o ser no mundo é ser com os outros. Estar só é estar privado do outro, num modo deficiente da coexistência, que constitui uma das estruturas do ser no mundo. Essa característica fundamental da existência propicia, em retorno, a compreensão da existência alheia [...] O conhecimento do outro, pois, supõe a compreensão da existência como ser da coexistência (AUGRAS, 2004, p. 55 e 56).

[...] a mundanidade é um existencial do ser-aí. Os entes puramente subsistentes, neutros, estão num mundo não-humano, e sua mundanidade é categorial e não existencial. A mundanidade como existencial é um conceito ontológico e significa a estrutura de um momento constitutivo do ser-no-mundo. Mas o ser-aí não é apenas ser-no-mundo junto dos entes intramundanos, através da preocupação. O ser-aí é também ser-com. Ele convive com outros que são 'coexistências' (STEIN, 2002, p. 66).

No dia-a-dia, ser com os outros é também ser como os outros são, inautenticidade, tentativa de fuga de si mesmo, o *Dasein* vela as suas próprias possibilidades.

Boutot (1993) escreve que,

O ser-aí 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, 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 (*Mit-sein*). Na sua banalidade cotidiana, o ser-aí mantém, entretanto, uma relação particular com os outros. Ele está, podemos dizer, monopolizado pelos outros e determina-se sem cessar na relação com eles. De uma maneira geral, o ser-aí, no ser-um-com-o-outro (*das Miteinander-sein*) cotidiano, mantém-se sob a influência do outro e é desapaixonado do seu ser si mesmo [...] (p. 34).

E complementa:

O ser-aí cai sob o que Heidegger chama a ditadura de 'a gente' (*das Man*). O ser-aí não se determina mais por ele próprio, mas a partir daquilo que a gente diz. Ele diverte-se como a gente se diverte, ele julga como a gente julga, ele lê o que a gente lê, etc. O 'a gente' não é nada nem ninguém, e alivia o ser-aí do seu ser. O ente que, na existência cotidiana, está no mundo não é o ser-aí existindo autenticamente em vista dele próprio, mas o ser-aí disperso na gente, aquilo a que Heidegger chama 'a gente-mesmo' (*das Man-Selbst*), modalidade não autêntica do si mesmo. A dispersão do ser-aí na gente é aquilo a que Heidegger chama a 'queda' ou o 'abatimento' (*Verfallen*) do ser-aí. A 'queda' do ser-aí não tem uma significação negativa, mas faz parte da constituição ontológica do ser-aí. O ser-aí, enquanto caído ou vencido, evita o seu próprio poder ser, e refugia-se no falatório, na curiosidade, ou no equívoco (p. 34).

Seja de maneira positiva, negativa ou indiferente, a existência não é só a minha existência, mas também a de outro, comigo compartilhada num *ser-em-comum* (*Mitsein*). Ser-no-mundo, o *Dasein* é igualmente ser com os outros, tendo nisso uma outra via de acesso ao mundo, capaz, no entanto, de subtrair-nos a nós mesmos, de englobar-nos nessa busca de si em que nos empenhamos como um poder estranho, superior, anônimo, impessoal - a gente (*das Man*) - em que nos demitimos, e que a todos se sobrepusesse, sob a máscara do pronome Eu [...] (NUNES, 2004, p. 17).

Quem alguém é não se constitui como um eu individual, pois o *quem* é um *eu coexistente*. Assim, no seu ser-no-mundo, a ação de cada homem, porque desdobrada sobre sua possibilidade originária de *ser-com-os-outros*, não é jamais individual. A produção da vida e de seu eu é uma produção coletiva, digamos assim. Os *outros* com quem o eu convive podem atuar tanto sobre *quem* o eu será, que o eu mesmo pode ser obra dos outros e não de si mesmo (ser do modo *impróprio*) [...] Junto com os outros, o eu terá uma série de modos da existência que não vai dar muita base para que se possa distinguir esse eu dos outros. O proceder do eu será exatamente igual ao proceder dos outros. Todos os meios de comunicação vão influir muito para que todos, de forma igual, vejam e lidem com as coisas como se quer que elas pareçam ser e como se quer que elas sejam manuseadas ou tratadas [...] A *impropriedade* da existência não é depreciativa do caráter de se ser homem, nem uma regra moral que durante a vida se deve tentar superar e eliminar decisivamente. Isto é uma impossibilidade, pois a condição da impropriedade é tão ontológica quanto o compreender, o coexistir [...] É evidente que, ao se mencionar a possibilidade de se construir uma existência imprópria ou inautêntica, está aberta a possibilidade da construção de uma existência *própria* ou *autêntica*, aquela na

qual o *eu* pode recuperar-se de sua impessoalidade, de sua dissolução nos outros, nos modos consagrados de se ser. E isto, porque esse mesmo *eu que jamais é individual, mas plural*, é, também por condição ontológica, *singular* (CRITELLI, 1996, p. 64 e 65).

Além do mais, e isso é decisivo em Bergman:

A circunstância humana é o mais próprio que temos. O demais - as cidades, a paisagem, a história - é muito importante, porém o que verdadeiramente conta para nós, o mais valioso, o que está entretecido com nossos projetos, o que faz parte do eu projetivo que somos, da substância pessoal de nossa vida, é nossa circunstância humana (MARIAS, 1989, p. 398).

E o homem precisa do outro, quer encontrar esta convergência de presenças.

## **SOBRE ANNA**



**Imagem 13**

**Fotografia de Anna**

## Cena 09

Karin: Não pode nunca, nunca mais ser assim.

Henrik: Nunca.

K.: Temos que ter uma conversa séria.

H: Ambos sabemos como tudo funciona. Nada precisa ser resolvido.

K: Estou feliz que seja tão simples assim.

H: Fiquei mortalmente assustado. Não há outra maneira de dizer. Mortalmente assustado. Você entende? Entende?

K: Estou muito cansada. Vou para a cama.

## Cena 10

Henrik: Você está dormindo?

Karin: Não, não estou.



Imagem 14

Henrik (Börje Ahlstedt) com a filha Karin

H: Passei por uma situação semelhante com a Anna, uma vez. Ainda não estávamos casados, mas morávamos juntos. Acho que eu estava um pouco bêbado. Eu despejei um monte de bobagens sobre a porcaria da universidade, meus colegas, as condições

de trabalho, e sobre o meu pai, claro, o velho bastardo. A Anna não disse nada e aquilo me aborreceu ainda mais. Eu me lembro de pensar: 'No que a Anna está pensando ao remendar a sua saia, lá perto da luminária? No que ela está pensando? Bem, provavelmente que o Henrik é insuportável'. E então ela disse: 'Quando você fala assim, eu penso: Esse não é o homem com o qual planejo me casar'. E então ela foi até a estrada e pegou o seu casaco. E eu enlouqueci de medo ou algo assim, enlouqueci. Tentei impedi-la. Ela não se moveu, mas do seu corpo para o meu uma mensagem foi passada. Dizia: 'Estou indo. Estou deixando você'. Então eu disse, com uma voz que não reconheci: 'Ninguém me deixa. Ninguém me deixa. Ninguém se vira e me deixa'. Eu me sentei no chão e pensei: 'Então, está acabado agora'. Fechei meus olhos e pensei: 'A Anna está indo embora e não vai voltar'. Mas então eu ouvi barulhos na cozinha. A Anna estava fazendo café. Mas ela não disse nada. Talvez ela quisesse me deixar sóbrio. Ela não disse mais nada pelo resto da noite, só ficou sentada, costurando. A Anna era bem quieta de qualquer modo. Ela nunca foi de falar muito. Mas não precisávamos falar. Sempre sabíamos... Eu implorei por perdão, como um garotinho à sua mãe: 'Nunca mais vou fazer isso. Era exatamente isso que eu queria dizer para você, mas soa tão ridículo. Qualquer um pode dizer: Sinto muito. Não significa nada'. Então mais nada foi dito naquela noite. Virou uma noite... Uma noite de distância. A Anna dormiu profundamente, mas eu fiquei acordado, escutando-a respirar. Olhei para ela. Havia uma luz de rua do lado de fora da janela. Olhei para ela por muito tempo e imaginei se, bem no fundo, ela sabia o quanto eu havia passado a gostar dela. Com a Anna e eu, nós pertencíamos um ao outro, se você consegue entender. Pertencíamos como..., um milagre. Eu sei que parece exagerado. Mas não há palavra melhor. Eu adormeci quando era quase manhã e quando o despertador soou, nós nos levantamos, tomamos café e conversamos normalmente. Eu fui a uma palestra e Anna foi à biblioteca.

Isso tudo é uma explicação, não é uma desculpa. Não há desculpa. Se você me deixar eu ficarei vazio ou alguma palavra melhor que não existe. Com tempo, você terá a sua liberdade. Irá para o conservatório e terá professores profissionais e uma vida diferente. Será diferente para mim também. Esses meses com você têm sido um estado de graça. Para mim, não para você. Foi generoso de sua parte voltar tão rápido. Eu não sei o que

dizer. Está tão enrolado.

K: Não precisamos falar sobre isso.

H: Às vezes, eu acho que uma punição incrível está me aguardando.

### **Comentários (cenas 09 e 10):**

Karin retorna à casa e quer conversar seriamente com seu pai, porém, Henrik não se mostra disposto. Diante disso, Karin resolve deitar-se.

Henrik e Karin estão deitados na mesma cama.

Henrik relata uma situação semelhante vivida com ele e Anna. Entretanto, não recria seu passado, apenas expõe uma velha situação na tentativa de explicar seu presente caótico, especialmente, o relacionamento com sua filha Karin. Henrik precisa de Karin presa a seu lado, assim como Anna, mas não se dá conta disso. Henrik diz que não há desculpas e que um castigo o aguarda em breve (**temporalidade imprópria, sentimentos de culpa**).

### **TEMPORALIDADE IMPRÓPRIA E SENTIMENTOS DE CULPA**

De repente, um pesar que se impõe e a visita de um insuperável peso, ter que continuar sendo de alguma forma. Encargo que não conhece esquivas e suas inevitáveis implicações.

*Dasein* pode fechar o leque das possibilidades, retalhar desejos, abortar projetos, sobretudo, perder a confiança em si mesmo. Excessivamente ensimesmado, as idéias tornam-se dogmáticas, os sentimentos difusos. Trancado em percepções distorcidas sobre realidades que se transformam, deforma-se, formando para si configurações morbidamente estagnadas. Tropeça pelo caminho por não compreender-se mais,



ocultando paisagens de feições temerosamente inconcebíveis. Acostumado a horizontes que não surpreendem, submetido a padrões envelhecidos de regras e comportamentos, tenta proteger-se na familiaridade de ser sempre assim. Segue o rumo das normas de um velho mundo, em uma época que não mais as reconhece, destituindo-as de qualquer valor. Representa velhas cenas, reinterpreta gestos consolidados, sem qualquer vislumbre de recriação. A tradição não é revisitada, somente um passado saudoso reprisado. Seu discurso não o vincula a símbolos sugestivos e, metido em si mesmo, luta contra os novos chamados do mundo, temendo que lhe abram os olhos.

Buscar a verdade é sempre correr o risco de descobrir o que se detestaria ver. Exige aquela espécie de relacionamento consigo mesmo, e aquela confiança nos valores máximos que permitem ousar arriscar-se à possibilidade de desligar-se das crenças e valores segundo os quais sempre se viveu (MAY, 1972, p. 208).

#### Futuro: o projetar-se impróprio

De dentro dessa impropriedade cega, fugindo de um passado, incapaz de incorporá-lo [...] paralisa o tempo para evitar esse futuro sem contorno, fantasmagórico, ameaça que se configura desde o seu enfraquecido projetar-se. Vive, então, numa temporalidade restrita, fechada num presente que nem se fertiliza de planos nem se deixa fecundar das experiências vividas: ação repetida, sem sentido, pré-dita [...] (DIAS, 1984, p. 237).

#### Passado: o sido impróprio

O que se projeta são velhos futuros já projetados no passado. Compreensão viciada. Futuro encarcerado em antigas e paralisadas possibilidades. Anda-se, então, na direção de corrigir e preencher lacunas. Caminha-se para a frente (frente?) empurrados por trás. Como fugitivos. Mas a dose pode ter sido pesada - no sentido de o estar-aí ter sofrido aquilo que seu modo de ser, em seu amadurecer, ainda não podia enfrentar. E, então, ele tenta se esquecer. Desapropriar-se de seu passado como se esse não lhe pertencesse. Como se fora um filme e ele mero expectador. E tenta ser aquilo que frontalmente contraria o que está, constantemente e a despeito dele, re-colhido: sua mágoa, seu medo; ele escamoteia as fragilidades. *Só se lembra mas não mais re-corda* (grifo nosso) (DIAS, 1984, p. 242).

#### Presente: o atuar impróprio

[...] nas suas formas impróprias, a temporalidade não flui livremente, soltando o homem para um projetar-se suspenso em suas próprias possibilidades, nem lhe permite re-colhimento e convivência fértil com seus sidos. Frequentemente o que vem à frente (mas ali está na expectativa temerosa do desconhecido) e o que ficou atrás (mas ali está no medo aturdido que esquece as possibilidades), tornam-se ameaças cujo enfrentamento é sempre adiado. Assim, a impropriedade [...] é o fundamento da possibilidade de estreitamento de uma existência, reduzida a condutas cuja estereotipia configura, em casos extremos, um mundo mórbido (DIAS, 1984, p. 249).

### Sentimento de culpa ou a culpa imprópria

É assim que frequentemente se desenvolve o modo de ser cuja afinação primária é o 'ser vítima'. Tudo lhe sobrevém. A vida conspira contra si que tudo aguenta, tudo suporta. A 'vítima' tem esse peculiar envolvimento que abre o mundo como uma interminável sucessão de dissabores e onde ela se compreende e se valoriza nesse suportar. Ora, se o viés da problematização é sempre o mesmo, se o movimento tem uma única direção persecutória, a face da situação não pode se alterar (DIAS, 1984, p. 240).

O perigo está no estreitamento contínuo de abertura para o mundo. No trato confuso com seu dia-a-dia, o homem encalha na crise muda e não mais reconhece a sua fala, armadilha sem escapatória, maldição. Espaço acanhado de liberdade, esquiva-se ao embate complexo e repleto de contradições que são próprias da experiência humana. Perda da capacidade de comunicação pessoal e de domínio sobre si, fracassada tentativa de reger a vontade e o destino de outras pessoas.

## MAIS OU MENOS UMA SEMANA DEPOIS, HENRIK VISITA SEU PAI

### Cena 11



Imagem 15

Johan e o filho Henrik

Henrik: Estou interrompendo?

Johan: Então, é você. Faz tempo. Como vai você?

H: Bem, obrigado. Como vai você?

J: Aos 60, tem seis falhas, aos 70, tem sete, e assim por diante. É uma avaliação bem justa. É claro, depende das suas prioridades.

H: Ouvi dizer que sua ex-mulher apareceu.

J: Típico da Marianne. Ela sabia desde o princípio dos tempos que eu odeio improvisações.

H: Talvez eu a veja.

J: Ela está colhendo frutas. Não sei se você ainda vai estar aqui quando ela voltar.

H: Não quero incomodá-lo.

J: Obrigado pela consideração. O que você quer?

H: Preciso de 890.000 coroas. Como um adiantamento de minha herança.



**Imagem 16**

**Henrik**

J: Então precisa de dinheiro outra vez.



**Imagem 17**

**Johan**

H: Eu sei, lhe devo 200.000 coroas.

J: Que você nem começou a pagar. Tenho certeza de que jamais verei esse dinheiro. É interessante que chame aquilo de empréstimo.

H: Se você acha interessante me humilhar, não vamos esquecer que eu não estou pagando aluguel pelo chalé no lago. Estamos morando lá há cinco meses e você não viu um centavo.

J: Mas pôde comprar um carro novo.

H: É emprestado. O dono está viajando. Quando ele voltar, em outubro não terei mais carro.

J: Como vai o livro?

H: Bem, obrigado.

J: Que resposta detalhada.

H: Estou aqui há 10 minutos deixando você me humilhar. Se eu não precisasse do dinheiro teria ido embora há muito tempo.

J: Pode ir agora.

H: Não é para mim. É para Karin.

J: Isso mesmo. Marianne contou que vocês brigaram. Está tentando convencê-la a ficar? Acha que ela vai aceitar o suborno? Eu me pergunto como a Anna agüentou você.

H: Não coloque a Anna no meio disso. Não leve o nome da Anna à sua boca velha e podre.

J: Eu gosto mais de você, ou desgosto menos, quando usa esse tom. Há uma dose saudável de ódio no seu sentimentalismo geral.

H: É o seguinte: Há um celo que posso comprar para a Karin, um Fagnola 1815. É um instrumento excelente, quase como um Guarnieri. Karin tem um talento especial. Ela pode se tornar uma ótima musicista. Estive encarregado da sua educação, mas o seu talento exige mais. É o mesmo com o seu celo. Ela tem um celo alemão aceitável. Mas ela vai fazer o teste para o conservatório.

J: Tem certeza de que é bom? Não seria a primeira vez que seria trapaceado.

H: Tem um certificado de autenticidade e o vendedor é decente.

J: E é por isso que o está vendendo tão barato?

H: Está velho e doente e não pode mais cuidar dele. Ele disse que é perfeito para ela.

J: Que comovente.

H: Papai..., de onde vem toda essa hostilidade?

J: Fale por si mesmo. Quando você tinha 18 ou 19 anos, eu tentei me aproximar de você. Você havia estado muito doente e a sua mãe queria que conversássemos. Eu disse que sabia que havia sido um pai ruim, mas eu queria ser melhor. E você gritou. Sim, gritou: 'Meu pai? Você nunca foi sequer um pai'. E então você disse que podia viver sem os meus esforços forçados. Ódio honesto deve ser respeitado e eu respeito. Mas eu não dou à mínima se você me odiar. Você mal existe. Se você não tivesse a Karin que, graças a Deus, puxou à mãe, você não existiria para mim. Não há hostilidade aqui, eu garanto. Dê-me o nome e o número dessa pessoa do celo e eu darei uma olhada.

H: Aqui está.

J: Obrigado.

H: Qual a sua resposta?

J: Avisarei você. Em tempo.

H: Estou dispensado agora? Estou indo. Posso dizer só uma coisa?

J: Se você realmente precisar.



**Imagem 18**

**Johan e Henrik**

H: A história sobre uma troca de palavras 50 anos atrás não é desculpa. Nem uma mentira.

J: Então é o que você acha.

H: Sim isso mesmo.

J: Pobre Anna. Vai bater em mim agora?

Propositadamente, Henrik derruba com força o abajur que está sobre a mesa. Ao cair, a lâmpada não se apaga, ao contrário, a luminosidade torna-se mais intensa, ofuscando a visão do espectador.

## **Comentários:**

Henrik vai ao encontro de seu pai. Johan está em sua biblioteca folheando o livro 'Fragmentos Filosóficos', obra do filósofo dinamarquês Søren Kierkegaard.

O clima é tenso, antes mesmo de qualquer palavra pronunciada. Ressentimento e ódio mútuos, logo se revelam.

Na tentativa de explicar seu antigo desafeto para com Henrik, Johan fala de seus esforços no passado, mas que foi rejeitado pelo filho. Henrik absolutamente não se convence. Deste encontro, não existe a mínima possibilidade de compreensão e a distância entre os dois se intensifica (**temporalidade imprópria**).

## **BACH**

### **Cena 12**

Marianne: Espero não estar interrompendo.

Henrik: Não, eu acabo de terminar. Eu pratico pela manhã. A organista vai ter um bebê, então a estou substituindo.

M: Achei que fosse violoncelista.

H: Tenho um diploma em órgão. Na minha época, era bom ter um diploma em órgão. Muitas igrejas, muitas orquestras.

M: O que você estava tocando?

H: Um trio sonata de Bach, primeiro movimento.

M: Estava lindo.

H: Esse é um órgão sem igual, de 1728. Ninguém sabe como veio parar aqui, no meio do mato. Umas semanas atrás, Karin e eu fizemos um concerto aqui. Estava quase lotado.



M: Você vai fazer mais concertos?

H: Não há tempo. Karin tem que praticar para o teste e eu tenho que terminar o meu livro.

M: Livro?

H: Sim, estou escrevendo um livro. Paixão Segundo São João, de Bach.

M: Conheci a Karin. Ouvi falar que é talentosa.

H: Ela é considerada excepcional, e não só pelo seu pai.

M: Você é seu professor?

H: Acabou assim. No conservatório, ela terá os melhores professores europeus.

M: Não será difícil deixá-la ir?

H: Sim. Pode dizer que sim.

M: Você é muito ligado à Karin?

H: Sim.

M: Sinto muito.

H: Não, tudo bem.

M: Karin é como Anna.

H: Ela não se parece com ela.

M: Qual é o problema?

H: Quando falo da Anna, eu choro. É o que acontece. Não posso evitar. A Anna se foi há mais de dois anos e ainda dói muito. É assim. A vida tornou-se um ritual. Eu não sei, não existem palavras para descrever. Eu fiquei deficiente. Bem simples. Inválido. A Karin é o que dá sentido à minha vida. E... Bem... Não haveria muito sentido sem ela. Penso muito na morte, hoje em dia. Penso... Um dia estarei caminhando pela trilha na floresta, até o rio. É um dia de outono, nevoento, sem vento. Silêncio absoluto. Então eu vejo alguém no portão, aproximando-se de mim. Ela veste uma saia azul jeans, um casaco azul. Está descalça e seu cabelo está preso em uma trança longa e grossa. E ela caminha em minha direção. Anna caminha em minha direção no portão. E então, percebo que estou morto. E então, a coisa mais estranha acontece. Eu penso: 'É tão fácil assim?' Passamos nossa vida inteira ponderando sobre a morte e o que vem depois. E é tão fácil assim. Na música, consigo uma fagulha. Só uma fagulha. Como em Bach.

M: Eu acho que entendo.

H: Venha à nossa casa para o jantar. Somos bons cozinheiros.

M: Obrigada, eu gostaria.

H: Tenho que ir agora. Temos uma lição. Karin fica irritada se me atraso. Veremos você em breve.

M: Espere, não acho que posso ir.

H: Entendo. O velho ficaria irritado.

M: Não.

H: Por que, realmente, veio aqui?

M: Não sei.

H: Você é advogada, não é?

M: Sim, por quê?

H: Pode me dizer se posso processá-lo?

M: Por que quer fazer isso?

H: Ele tem uma fortuna e não morre. Está provavelmente mumificado pela sua própria sordidez. Eu pedi um adiantamento da minha herança, mas ele me humilhou. Adoraria processá-lo.

M: Não se ele estiver com a mente sã.

H: Ele não é insano dessa maneira.

M: Não, ele não é particularmente insano.

H: Você veio aqui para sugar um pouco de dinheiro? Para uma velha esposa abandonada? Não fique irritada. Claro que eu me pergunto. Você ficou fora de contato por décadas.

M: Não estou aqui para tirar o dinheiro dele.

H: Está transando com ele?

M: Você o odeia tanto para usar esse tom?

H: Perdoe-me por profanar esse lugar e estragar a nossa conversa agradável. Eu o odeio em cada dimensão da palavra. Odeio-o tanto que assistiria contente à sua morte por alguma doença horrível. Eu o visitaria diariamente e assistiria ao seu tormento até o último suspiro. Ele é uma alma deplorável, teoricamente. Vejo surpresa e aversão em seus olhos. Como advogada, devia estar acostumada com o caráter repulsivo e idiota

do mundo. Adeus, Marianne. Você foi gentil em escutar. Às vezes eu acho que não sou muito são. Sinto tanta dor, o tempo todo.

Henrik se dirige à porta de saída da igreja, hesita por um instante e sai. Marianne está sentada no banco da igreja, se levanta e, quando anda lentamente no corredor para sair, surge um feixe de luz, vindo de uma das janelas da igreja, a sua direita. Ela percebe isso, olha para o reflexo na parede a sua esquerda e depois observa diante de si a representação da Santa Ceia. Em detalhe, observa Jesus Cristo e os doze apóstolos, especialmente um, o mais jovem, o único apóstolo sem barba, está agarrado a Jesus. O semblante de Marianne se modifica, parece aliviada, une suas mãos e reza. Ouve-se a música de Bach.

### **Comentários:**

Marianne ouve Henrik.

A princípio a conversa é amistosa. Henrik fala sobre a falta que sente de Anna, sua falecida esposa. Aos poucos, Marianne sente a maneira irônica e hostil com a qual Henrik se refere a Johan. Antes de se despedir, Henrik fala de sua dor pela perda de Anna.

Nota-se que o nome 'Marianne' é composto por dois outros nomes:

'Maria' mais 'Anne (a)'.

À propósito, a Virgem Maria (cheia de graça) é o nome da mãe de Jesus Cristo, aliás, é ela quem acolhe em seu colo (ver a imagem mais famosa da Pietá, de Michelangelo) o filho morto. Anna é a singela personagem que permeia toda a história, onde todos estão invariavelmente ligados, através de sua ausência.

Marianne acolhe a todos e, através dos outros, tenta encontrar a palavra fecunda, ou seja, a verdade que lhe falta (**verdade, culpabilidade**).

Henrik está escrevendo um livro sobre A Paixão Segundo São João, de Bach. Vê-se na igreja,

uma representação da Última Ceia (A Santa Ceia representa a cena da última ceia de Jesus com os apóstolos antes de ser preso e crucificado, como descreve a Bíblia) onde João, o apóstolo mais jovem (o único sem barba), se agarra a Jesus. Johan (João) é o nome do pai de Henrik (**ocupação e cuidado, religiosidade e transcendência**).

## VERDADE

Em Heidegger, o termo Verdade é usado segundo a conceituação grega, 'Aletheia', e não como os romanos a traduziram, como 'Veritas'. Na palavra 'Aletheia', o prefixo 'A' evoca o privativo, o negativo. 'Letheia' significa o esquecido, o escondido. Então, 'Aletheia' é o recordado, o não esquecido, o não escondido, o que sai da latência (*léthe*). De maneira distinta, 'Veritas' significa afirmação de um evento, comprometimento com a segurança (racional) de um fato.

Heidegger encontra um traço desta concepção privativa da verdade como desvelamento na palavra 'aletheia' pela qual os primeiros gregos designavam a verdade. A verdade, enquanto 'aletheia', designa o que foi subtraído ('a' - privativo) à ocultação (ao esquecimento: 'leth'). 'Aletheia' significa desvelamento. Dando como nome à verdade 'aletheia', os primeiros gregos tiveram o pressentimento da essência originariamente privativa da verdade, o que não quer dizer, porém, que eles tenham elaborado expressamente uma tal concepção da verdade (BOUTOT, 1993, p. 55).

A fenomenologia põe em questão exatamente esta espécie de crença metafísica na unicidade da verdade e na busca de uma perspectiva de conhecimento que seja absoluta [...] O pressuposto de que parte a fenomenologia, nesta discussão, é o de que a perspectiva do conhecer e a verdade que este alcança não podem, senão, ser relativas. O reconhecimento da *relatividade da perspectiva* é, simultânea e necessariamente, o reconhecimento da *relatividade da verdade* [...] Do ponto de vista fenomenológico, a relatividade da perspectiva do saber e da verdade do ser abre-se como ponto inseguro, mas próprio do existir (ser). Contrariamente, a tentativa empreendida para a superação desta insegurança é o que instaura o modo do pensar (metafísico) ocidental (CRITELLI, 1996, p. 13).

[...] É a partir do 'fazer-ver' que se determinam o verdadeiro e o falso. Logo, a verdade não é um 'acordo' ou uma 'adequação' mas, como o seu nome grego indica, é *aletheia* desvelamento. O ser verdadeiro é aquilo que se expõe à luz e pode ser 'visto' e, por conseguinte, dito. Correlativamente, ser falso significa ser

deixado na sombra, velado, impossível de ver (PASQUA, 1997, p. 28)

Esta definição da verdade como desvelamento não significa uma rejeição da tradição mas, pelo contrário, a sua apropriação original. Os primeiros filósofos entenderam à partida este sentido primeiro. Mas, só tiveram dela uma compreensão pré-fenomenológica. A verdade era realmente para eles a 'aletheia', ainda que a identificassem, como Aristóteles, com as pragmata. Era 'o que se mostra'. Heráclito testemunha igualmente o uso da verdade neste sentido, definindo-o como 'ser desvelado', ou seja, tirado do seu velamento. Desde a aurora da filosofia, que a verdade tem, assim, o sentido de 'desvelamento' e não o de acordo (PASQUA, 1997, p.110).

A primeira seção de Ser e Tempo é concluída com uma análise sobre a verdade. A partir das estruturas do ser-aí de sua abertura, emerge, pela primeira vez, em Heidegger, a determinação de 'aletheia' como desvelamento [...] Verdade só 'se dá' enquanto e na medida em que existe ser-aí (STEIN, 2002, p. 69).

Sendo ambos, encobrimento e abertura, possibilidades existêntivas, o *Dasein* fáctico, projetante e cadente, é, ao mesmo tempo descobridor e encobridor. Se assim é, ele está tanto na verdade quanto na não-verdade [...] A *aletheia* comporta um des-velamento: o ente descoberto, que se mostra na proposição, é arrancado de suas coberturas. A verdade, então, é um existêntivo. A verdade exige, constrange e dá razão de si mesma; ela tem a força de um pressuposto. E como pressuposto encerra uma exigência feita ao ente para que se revele. O desvelamento, que extrai o ente com a violência de um 'roubo', ocorre porém em função do aberto, ponto de emergência da verdade originária, à custa da decisão, ato de escolha abrindo o *Dasein* no seu poder-ser mais próprio (NUNES, 2004, p. 43).

## **RELIGIOSIDADE E TRANSCENDÊNCIA**

Jon Asp, editor - executivo do site 'Ingmar Bergman Face to Face' (mantido pela 'Ingmar Bergman Foundation'), comenta:

Bergman não se propõe a nos trazer salvação pela fé. Ele próprio dificilmente é um 'crente', em qualquer sentido tradicional. Seria ir longe demais dizer que Bergman é um descrente... No entanto, os fatos são, brevemente, estes: filho de um clérigo, Bergman cresceu em uma família altamente religiosa. Vários de seus filmes lidam com questões religiosas, e os títulos de filmes como O Sétimo Selo (1956), Através de um Espelho (1961) e Face a Face (1975) são citações diretas da Bíblia. Os primeiros filmes de Bergman pintam uma paisagem claramente desolada. Parece não existir salvação, nem neste mundo nem em nenhum outro. Ingmar Bergman sempre deu vazão às suas dúvidas sobre a existência de Deus tanto nos seus filmes quanto em outros lugares, rendendo-lhe o epíteto de 'o protestante ateu'. Depois, ele disse que cria em algo 'maior', mas não em Deus.

Em seguida, cita Bergman:

Eu acredito que o ser humano carrega a sua própria santidade, que se encontra no reino da terra; não há explicações de outro mundo. Então, no meu cinema há remanescentes da minha honesta e infantil devoção, encontrados pacificamente ao lado de uma dura e racional percepção da realidade.

Heidegger concedeu uma entrevista à Revista alemã 'Der Spiegel', a 23 de Setembro de 1966, dizendo:

Spiegel: Evidentemente, o Sr. vê um movimento mundial, estas foram as suas palavras, que traz ou já trouxe consigo o Estado técnico absoluto.

Heidegger: Sim, eu vejo.

Spiegel: Muito bem. Agora se impõe naturalmente a questão: o homem individual, será que ele ainda pode influir neste conjunto de determinações, ou então a filosofai ou ambos, na medida em que a filosofia conduz a determinada ação um ou vários indivíduos?

Heidegger: Caso me seja dado responder brevemente e talvez um pouco massudamente mas a partir de uma longa reflexão: *a filosofia não poderá produzir diretamente nenhuma transformação do estado atual do mundo. E isto não vale apenas para a filosofia mas para todo sentir e para todo empenho simplesmente humano. Só um Deus é que nos pode salvar. Resta-nos uma só possibilidade: preparar, com o pensamento e a poesia, uma disposição para o aparecimento ou para a ausência de Deus no ocaso ou seja para sucumbirmos na vigência do Deus ausente* (grifo nosso) (HEIDEGGER, 1977, p. 80 e 81).

Para o sujeito ateu, a vida é absurda, jamais o homem desfrutará de um encontro redentor, então, a questão da dor de uma consciência que sofre por ser mortal estará, se não resolvida, sobretudo, revolvida, através da coragem de constatar para si mesmo que nada existe além desta vida.

Para o cristão, a vida é graça abençoada, há uma aposta na morte como fronteira, porém, em um mundo onde todas as certezas foram abolidas, existirá este alguém doador que o recepcione na eternidade contemplada de um outro mundo possível?

Não se trata de demonstrar ou provar empiricamente a sobrevivência para além da morte do corpo, certamente isso é impossível, mas é inegável a dimensão sagrada humana, o eterno desejo de continuidade.

Mas o sentido da vida não é um fato. Num mundo ainda sob o signo da morte, em que os valores mais altos são crucificados e a brutalidade triunfa, é ilusão proclamar a harmonia com o universo, como realidade presente. A experiência religiosa, assim, depende de um futuro. Ela se nutre de horizontes utópicos que os olhos não viram e que só podem ser contemplados pela magia da imaginação. Deus e o sentido da vida são ausências, realidades por que se anseia, dádiva da esperança. De fato, talvez seja esta a grande marca da religião: a esperança (ALVES, 1990, p. 128).

Duplo risco: o de crer em algo que não pode ser comprovado pela ciência e o de duvidar de algo pela impossibilidade de obter esta comprovação.

Com efeito, para o pensamento oficial da modernidade, a existência do mistério é intolerável, porque representa o indeterminável, o não-programável, o Estrangeiro ao sistema. O que existe é o ainda-não conhecido. Em sucessivas etapas, o mito passa a ser símbolo de mistificação. O sagrado se torna domínio exclusivo de autoridades especiais. Aos que resistem, aos que persistem em ver 'outra coisa' se nomeia de Louco, de Selvagem, de Traidor. A ser devidamente internado, colonizado, recuperado (ou, se a rebeldia for persistente, lobotomizado, exterminado, eliminado). A dimensão mítica é constitutiva do homem. À medida que a sociedade não abre espaço onde essa dimensão possa se expressar, reprimida, ela aparece, 'por contrabando', pervertida. O mito transforma-se na sua caricatura. No lugar do oráculo, a voz do Partido. No lugar do xamã (os possíveis xamãs estão presos nos hospitais psiquiátricos), um Hitler ou um Stalin (UNGER, 2000, p. 30 e 31).

Heráclito de Éfeso (século VI a.C.) em um de seus fragmentos, diz que 'a morada do homem é o extraordinário'. Uma das ressonâncias que esta palavra de Heráclito desperta é o assinalar o ser humano, como ser que está sempre aberto - quer ele saiba ou não - à possibilidade da transcendência, à possibilidade do sagrado. As palavras transcendência, sagrado, não se referem necessariamente a uma religião instituída, a uma ortodoxia. Falamos do religioso na sua dimensão originária: *religare*, religar; a força espiritual que nos dá condições para que possamos, em meio à dúvida e à perplexidade que nos habitam neste nosso tempo temperado pela sombra, construir uma nova ética, uma nova morada, uma nova identidade (UNGER, 2000, p. 58).

Em princípio, impossibilitados de tecer projetos, debruçados sobre si mesmos, os personagens de Bergman em **Sarabanda**, não desdobram suas possibilidades, fincados em uma única forma de estar no mundo. Há um constante estado de derrelição, desamparo que não encontra apaziguamento, sobretudo, em um poder superior que os oriente.

Entretanto, o sagrado pode surgir do mundo cotidiano, profano, mas em sua acepção originária: *pró*: diante de; *fano*: do latim *fanum*, pequeno templo antigo, lugar consagrado, obtido com sacrifício, que é sacro-ofício, sagrado ofício humano, e sempre através da presença do outro.

Em **Sarabanda**, Karin e Marianne encontram salvação, porque obedecem aos seus próprios mandamentos. Como? Indo de encontro a si mesmas. Etimologicamente, “a palavra obediência vem do latim *ob-audire*; *audire*: escutar, *ob*: um prefixo que significa ‘estar disposto em direção a’. A palavra obediência nos fala, portanto desta possibilidade de estar à escuta do mundo [...] (UNGER, 2000, p. 58)”.

Transcendência, em um sentido vertical, é ação de subir, escalar, transpor uma montanha, e também significa, simultaneamente, atravessar, ultrapassar, superar obstáculos, em um sentido horizontal. Mas, superação de quê? De si mesmo. De que forma? Existindo fora de si mesmo, no mundo.

Em Heidegger,

Trata-se duma transcendência ‘horizontal’, na linha do tempo, e não vertical, na linha do Ser eterno. Assim, o mundo é transcendente, porque ele é o horizonte da temporalidade e é temporalizado pelo *Dasein*. É porque o *Dasein* ek-siste, se temporaliza, que ele transcende o mundo. O mundo é o resultado desta transcendência (PASQUA, 1997, p. 169).

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, que acontece antes de qualquer comportamento*. Não há dúvida, o *ser-aí humano*, enquanto existe ‘espacialmente’, possui, entre outras possibilidades,



também a de um 'ultrapassar' um espaço, uma barreira física ou um precipício. A transcendência, contudo, é a ultrapassagem que possibilita algo tal como existência em geral e, por conseguinte, também um movimentar-'se'-no-espaço (HEIDEGGER, 2000, p. 122).

Heidegger escreve que,

Concebendo, ontologicamente, o 'sujeito' como pre-sença que existe e cujo ser está fundado na temporalidade, deve-se então dizer: mundo é 'subjetivo'. Mas, do ponto de vista transcendente e temporal, este mundo 'subjetivo' é mais 'objetivo' do que qualquer 'objeto' possível (1993, p. 168).

[...] o homem está constantemente fora de si mesmo, é projetando-se e perdendo-se fora de si que ele faz existir o homem e, por outro lado, é perseguindo fins transcendentais que ele pode existir; sendo o homem esta superação e não se apoderando dos objetos senão em referência a esta superação, ele vive no coração, no centro desta superação. Não há outro universo senão o universo humano, o universo da subjetividade humana. É a esta ligação da transcendência, como estimulante do homem - não no sentido de que Deus é transcendente, mas no sentido de superação - e da subjetividade, no sentido de que o homem não está fechado em si mesmo mas presente sempre num universo humano [...] (SARTRE, 1978, p. 21).

## **UMA OFERTA**

### **Cena 13**

Johan: Karin.

Karin: Olá, vovô.

J: Bem, este é o meu escritório.

K: Não venho aqui há anos.

J: Anna e você vinham aqui às vezes, quando estavam no chalé.

K: Você costumava fumar charutos.

J: Ah? Sim, você está certa. Eu larguei depois de ler uma biografia de Freud. Ele sofreu 33 operações por câncer na boca. E ainda assim não pôde largar os charutos.

K: Mas você está bem?

J: A menos que você veja a idade como uma doença.

K: (aprecia uma fotografia de Anna) Esta é uma bela de mamãe.

J: Eu a vi em algum lugar. Mandeí ampliar e aqui está.

K: Penso em mamãe todos os dias. E sonho com ela à noite. Achei que a tristeza fosse desaparecer. Mas não. Mas não dói como doía no começo. Agora está aqui. Como parte de mim. Eu não quero ficar sem.

J: Posso dizer-lhe que sinto sua falta dolorosamente. Não nos víamos com frequência por causa da situação entre Henrik e eu. A Anna tentou e tentou. Mas o Henrik e eu jamais pudemos... Bem, você sabe.

K: Você queria falar comigo?

J: Sim, sente-se.

K: Ontem à noite, a Srta. Nilsson apareceu pessoalmente com uma carta para mim. O papai não devia...

J: Absolutamente certo.

K: Ele está em Uppsala com sua orquestra.

J: Tenho uma carta aqui que chegou uns dias atrás, e diz respeito a você. Ouviu falar em Ivan Chablov?

K: Maestro chefe em São Petersburgo.

J: Ele esteve em turnê aqui, recentemente.

K: Com a Filarmônica. Fantástico!

J: Eu o conheço da época que passei em Leningrado. A carta é dele.

‘Johan, meu caro amigo e irmão. Perdoe-me por escrever a você no meu inglês imprestável e alemão ruim. Mas a minha fabulosa secretária acaba de dar à luz a gêmeos. Mas acho importante escrever para você meu caro amigo. E a razão é a seguinte. Em uma noite livre, visitei um concerto para músicos bem jovens. Devo dizer que fiquei surpreso e feliz. Uma moça bem jovem tocou celo lá. Ela tocou um solo de Zoltán Kodály. E fiquei surpreso com o talento incomum daquela jovem, sua maturidade, sua habilidade e coragem.

K: E essa agora.

J: 'O responsável pela escola me disse seu nome e que seu pai era seu professor principal. Entrei em contato com o pai. Ele me rejeitou, de forma pouco educada, ou melhor, com arrogância. Eu sabia que você, meu caro Johan, era o avô dessa garota e essa é a razão pela qual escrevo a você agora. A técnica da jovem é bastante arriscada, parcialmente deficiente e pode, em um futuro próximo, chegar a conseqüências catastróficas. Eu sou, como pode saber, professor convidado na Academia Sibelius, em Helsinki, uma das melhores escolas da Europa. Tenho ótimo contato com o presidente e com os professores. E podemos, após o teste obrigatório, dar a essa jovem e talentosa violoncelista lições de grande qualidade que a sua neta muito talentosa merece. Por favor, dê-me sua resposta assim que possível. Uma abraço, Ivan'.

J: Bem, Karin, o que você acha? Talvez eu deva acrescentar que eu, é claro, tomarei conta de suas despesas enquanto você precisar. Falei com a pessoa sobre o caso e lhe fiz uma boa oferta, melhor do que ele havia pedido. Então, se quiser, está ao seu alcance. Presumindo, é claro que você aceitará a generosa oferta de Chablov.

K: Eu não sei o que dizer. Estou sem palavras.

J: Eu entendo que essa carta a coloca em uma situação complicada. Escreverei para ele e direi que está...

K: Sem palavras.

J: Mas que a sua decisão afetará outros.

K: Outros?

J: Bem, seu pai, para ser exato. Preciso descansar. Adeus, Karin.

K: Obrigada pela conversa.

J: Marianne costumava dizer que eu era um péssimo juiz de caráter. Que eu não compreendia emoções.



**Imagem 19**

**Johan e a neta Karin**

K: Ela disse isso?

J: Mas até eu entendo isso, que a sua mãe viveu nesta terra para torná-la menos insuportável. A escuridão ficou mais escura e a luz mais fraca quando a Anna morreu.

K: É difícil para o Henrik. Viver.

J: Independentemente. Você é como a sua mãe. E estou ligado a você, Carrie. Tchau, Karin.

K: Tchau, vovô.

**Comentários:**

Karin visita seu avô.

Johan lhe conta sobre uma carta que recebeu de um amigo, um eminente maestro, propondo estudos na Academia Sibelius, em Helsinki. Johan se mostra totalmente disposto, para que sua neta aceite esta proposta. Karin fica sem palavras.

E o que esta oferta quer dizer? Que Johan quer afastar Karin de Henrik?

Johan diz ainda que a presença de Anna tornava a vida nesta terra menos insuportável. Henrik pensa da mesma forma e Karin também (**ocupação e cuidado**).

## **A CARTA DE ANNA**

### **Cena 14**

Marianne: Para Henrik, de Anna?

Karin: Encontrei esta carta em um livro.

M: Dia 18 de Maio. Anna...

K: Ela a escreveu uma semana antes de morrer. Eu gostaria que você a lesse.

M: Não consigo entender a letra de Anna. Você terá que ler.

K: Vou tentar.

M: Aqui, tome um pouco do meu uísque.

K: Mamãe havia descoberto uns dias antes que não viveria muito mais. Ela escreveu uma carta, pois o Henrik ficou gripado e não pôde visitá-la. Diz:

'Você não poder me visitar deve ser um alívio para nós dois. Entendemos um ao outro muito bem. Você abre a porta. Eu faço um esforço. Você faz um esforço. Mas ainda posso ver no seu rosto como estou doente.

M: Esta é a parte difícil.

K: Ela escreve sobre o papai e eu.

M: E isso é doloroso?

K: Sim, é.

M: Quando você estava com ela no hospital falaram sobre o que ela escreveu?

K: Não, nunca.

M: O que ela escreveu?

K: 'Caríssimo Henrik, tenho que lhe dizer algo sobre o qual nunca conversamos. Eu queria falar com você sobre a Karin, mas nunca foi necessário. Eu sempre estive por perto. Quando fiquei doente, já não estava mais por perto. É claro que estava, mas fui posta de lado. Você e eu nos amávamos. Eu estava segura com nosso amor. Você entende. Mas nenhum amor é tão forte que possa agüentar algo tão devastador quanto a minha doença. Eu vejo que você ama a Karin, mas também que a está amarrando a você. É bom que tenha sido seu professor, mas há um limite. Quando eu me for, esse limite ficará obscuro. Eu sei que a Karin ama você, mas você não deve usar o amor dela. Você vai magoá-la. Pode ser uma ferida permanente. É por isso que peço que a liberte. Não deixe tirar vantagem das suas afinidades. Não tire vantagem dela através do seu autodenominado papel como professor. Caríssimo Henrik. Você é tão sensível, tão atencioso, tão amável. Eu sei disso sem dúvida, após todos os nossos anos juntos. Mas você deve ficar alerta para o perigo de cercar a Karin com o amor que ficará sem abrigo, quando eu me for'.

K: Há mais..., mas eu não quero mais ler. Não consigo. Dói demais! Consigo ouvir a voz da minha mãe!

M: Karin..., por que você veio falar comigo?

K: Você está bastante envolvida.

M: Sim, pode-se dizer que sim.

K: E você sabe dos planos do vovô.

M: Ele me contou.

K: Não espero que você me dê bons conselhos, mas preciso pensar alto. Digo a mim mesma que as coisas ficarão mais claras assim.

M: Vá em frente e fale.

K: A mamãe viu.

M: Sim. Acho que sim.

K: E tudo para que ela alertou aconteceu. Não posso aceitar a oferta do vovô.

M: Não pode?

K: Não, não posso.

M: Mas por que não?

K: Se eu abandonar o Henrik, ele vai morrer! Se eu o deixar, ele vai morrer, tenho certeza disso Marianne. Ele nem tem mais a sua orquestra. Ele pode ficar como músico, mas o condado está se reorganizando e o papai não vai mais fazer parte da administração, então ele vai largar. Não posso deixá-lo. Às vezes, fico tão cansada dele! Sei de toda a história sobre o meu futuro. Mas a mamãe está morta agora e o Henrik não consegue lidar com a sua vida. Como acha que vou poder viver com a culpa se algo acontecer com o papai? O meu futuro e o do Henrik estão entrelaçados, por enquanto.

M: Ao menos você diz 'por enquanto'.

K: Só para me consolar, só isso.

M: Quero que saiba que eu não concordo.

K: Não, tenho certeza.

M: O amor da Anna.

K: Esta carta é o que é o amor. Não é?

M: Eu não sei.

### **Comentários:**

Karin encontra uma carta de Anna para Henrik em um livro, trata-se de assunto sobre o relacionamento entre Henrik e Karin. Henrik omitiu esta carta de Karin. Na carta, Anna questiona o amor de Henrik, enfatizando o caráter destrutivo desta ligação com sua filha.

Karin acha mesmo difícil deixar o pai sozinho, ao mesmo tempo, está cansada dele.

Marianne ouve Karin, afinal, Karin diz que ela está bastante envolvida. Qual o envolvimento de Marianne? Ainda não se sabe.

Karin precisa se decidir sobre seu futuro (**escolha e responsabilidade, verdade**).

## SARABANDA

### Cena 15

Karin: Já está de volta?

Henrik: Não havia muito que fazer em Uppsala.

K: Olá, papai.

H: Olá, pequena Carrie.

K: O que é essa partitura? Cello Suites, de Bach. Está louco.

H: Apenas ouça. Anderberg sugeriu que você e eu déssemos um concerto em novembro.

K: Isso é difícil demais para mim.

H: Tocaremos juntos.

K: Como assim, juntos?

H: Como um diálogo, um de frente para o outro. Você toca as partes que puder e eu toco as difíceis. Especialmente o prelúdio. Será fantástico!

K: Que partes eu posso tocar? É loucura.

H: As sarabandas, por exemplo.

K: Leva-se uma vida inteira para dominá-las.

H: Temos três meses.

K: E o meu teste?

H: Está quase pronta. E estudantes são liberados para tocar em concertos. Eu falei com o Börtz. Será bom para nós dois, agora que não estou ocupado com a orquestra. Nem serei mais o primeiro violoncelista de concerto.

K: Papai. Você deve estar furioso.

H: Talvez. Mas agora terei mais tempo para você. Posso ajudá-la mais.





**Imagem 20**

**Karin e o pai Henrik**

K: Certo. Claro.

H: Isso não soou particularmente encorajador. Ei, pequena doce Carrie. Sinto que algum tipo de discussão está por vir. O que é, Carrie?

K: Eu não sei. Quero dizer, eu acho que sei, mas não sei como...

H: Eu sei que falou com o seu avô.

K: Sim.

H: Não falou?

K: Sim, eu falei com o vovô.

H: E com a cadela. Quero dizer, Marianne?

K: Sim.

H: Entendo. Foi tudo armado.

K: Eu tenho que me decidir.

H: Achei que já havia decidido.

K: Não, você decidiu.

H: É verdade? Quero dizer, é isso que tem pensado?

K: Papai, não me preocupei em pensar. Achei que o papai soubesse o que era melhor para mim.



**Imagem 21**

**Karin e Henrik**

Karin e Henrik se beijam, em seguida Karin se afasta.

Henrik prossegue: Talvez você já tenha tomado alguma decisão. Tomou? Vai aceitar a oferta do seu avô?

Karin levanta-se e pega uma carta, entrega-a a Henrik.

H: Você leu isso?

K: Li.

H: Leu a carta da sua mãe para mim?

K: É sobre mim.

H: Mas era para mim. E você leu. Como se não fosse nada. E acha que não há problema porque é sobre você?

K: Se você vai agir assim, não adianta conversar.

H: Desculpe, desculpe. Eu pedi desculpas, droga!

K: Desculpas pelo quê?

H: Vamos ensaiar ou havia mais alguma coisa?

K: Papai..., vai ser doloroso.

H: Para você ou para mim? Pode parecer estúpido, mas o seu tom me assusta.

K: Eu me decidi. Pela primeira vez na minha vida, é a minha própria decisão.

H: Mas você está triste?

K: Sim, estou triste. Se você tivesse me dito que tinha aquela carta da mamãe, se tivesse me deixado ler a carta, poderíamos ter... Você nunca me contou... Devia ter dito... Bem, agora é assim.

H: O que é assim?

K: Vou para Hamburgo com a Emma, na semana que vem. Ela e eu vamos para uma escola para jovens músicos de orquestra. Em outubro, Claudio Abbado virá e iremos para Munique. É para jovens músicos de toda a Europa. Não pode ter mais de 22 anos. Abbado vai trabalhar conosco por seis semanas e faremos quatro concertos. A Emma gravou um vídeo. Ela mandou para o comitê de admissão, só por diversão. Estávamos tocando Brahms. Emma e eu recebemos uma carta dizendo que fomos aceitas nessa escola. Que somos bem-vindas. E isso... Isso é exatamente o que eu quero fazer. É exatamente o que eu decidi fazer.

H: E o conservatório? Quanto tempo leva o curso de Hamburgo?

K: Dois anos. E depois haverá um estágio pago em uma orquestra alemã ou austríaca. Três anos.

H: Como planeja pagar por isso?

K: Tenho a minha herança.

H: Tem pensado muito nisso.

K: Eu disse à Emma que era inútil. Que você já havia tomado a decisão.

H: Deus. Eu... Meu Deus.

K: Mas papai... Eu não quero. Não acredito em mim mesma como solista. Quero tocar em uma orquestra. Ser parte de um esforço comum. Não quero sentar em um palco, sozinha e exposta. Não quero que outras pessoas me digam que não sou boa o suficiente. Quero decidir o meu próprio futuro. Quero viver uma vida simples. Quero estar em casa. Quero viver uma vida simples. Não como uma pobre substituta da mamãe sob sua aprovação pelo que não sou. Isso tem que parar. E agora acabou.

H: Ao menos, dê a isso o final perfeito.

K: O que quer dizer?

H: Você não gostaria de tocar a quinta sarabanda? A que você sabe.

K: Agora?

H: Sim, por favor.

### **Comentários:**

Henrik retorna de Uppsala.

Karin vai ao seu encontro.

Henrik, como de costume, já tem a programação da vida futura de Karin. Karin tem algo a dizer, mas não consegue falar. Henrik tenta adiar o inevitável, e adiar é considerar-se eterno, fazer de conta que ainda dá tempo. Porém, não poder conceder, pegar tudo para si, quer dizer: não consigo ser! Henrik sente que haverá uma nova discussão.

Karin diz que tomou uma decisão, ou seja, entregando-se e se dirigindo para algo. Temendo pelo pior, Henrik se aproxima de Karin, trocam carícias e se beijam. Karin se afasta e anuncia o inevitável: vai partir para Munique, em uma escola para músicos jovens, na companhia de uma amiga (nota-se que Karin não aceitou a proposta de Johan). Karin diz que quer levar uma vida simples e não ser apenas uma cópia de sua mãe (**escolha e responsabilidade, ocupação e cuidado**).

Karin se abre para um mundo vasto e desconhecido, repleto de imprevistos.

Para Karin e para Henrik, é hora de gerir as angústias.

Consternado, Henrik faz seu último pedido a Karin: tocar a quinta sarabanda.

## **MOMENTO CRUCIAL**

### **Cena 16**

Marianne: Sim, ele está aqui. Obrigada.

Johan: Posso perguntar quem era?

M: Era do hospital. Henrik tentou cometer suicídio. Com pílulas. Depois cortou os braços e a garganta com uma gilete. Ele está na UTI. Ligue para este número e chame a enfermeira Ingegerd. Ele foi encontrado na última hora. Uma tal de Sra. Berg estava passando pelo chalé e viu uma pessoa nua no chão. A porta estava destrancada. Ela tentou despertá-lo, mas ele estava inconsciente. E sangrando. A ambulância demorou 20 minutos.

J: Que droga.

M: Eu devia ligar para a Karin, mas ela está a caminho de Hamburgo.

J: O Henrik consistentemente falha em tudo. Não consegue nem se matar. Diga algo, droga.

M: Você quer uma resposta para isso?

J: Qualquer coisa. Diga o que se passa na sua cabeça, ao menos uma vez. Não consegue.

M: Às vezes age como um personagem esquecido de um filme antigo ruim. Você não é real.

J: Não me diga.

M: Agora mesmo... Não, vamos parar.

J: Não, você está pegando o embalo.

M: De onde você tirou todo esse desprezo? Não me lembro de você assim.

J: Desprezo?

K: Sim.

J: Não sei. Se eu desprezo alguém, é a mim mesmo. Eu não sei. Nunca pensei dessa maneira.

M: E aquele pobre garoto.

J: Garoto? Ah, Henrik. Ele deve ter percebido que era muito parecido comigo. Eu nunca gostei dele. Era tão ridículo, obeso e submisso. Ele me cercou com um tipo de amor grudento. Eu admito que ignorei aquele amor. Ele era tão devoto quanto um cão. Eu queria chutá-lo. Simbolicamente, é claro! O que vai acontecer agora?

M: O que isso vai fazer com a Karin? Ela vai se culpar.

J: Ele devia ter pensado nisso. Você acha que ela vai voltar para casa?

M: Não sei.

J: Você vai falar com ela, não vai.

M: Se a encontrarmos.

J: Contratarei você como minha agente. Quanto você cobra? Dinheiro não é problema. Contanto que você tranque a culpa dela em um cofre. E se ela voltar para casa? Ela é tão apegada àquele bastardo miserável. Seria uma catástrofe.

M: Sim, acho que sim.

J: O que posso dizer? Eu era tão apegado à Anna. Foi tão pavoroso quando ela foi tirada de nós. Para mim também. Mesmo que eu tenha estado só à margem da tragédia. É incompreensível que o Henrik tenha recebido o privilégio de amar a Anna. E que ela o tenha amado.

Você está sorrindo aquele sorriso irônico.

M: Não. Não estou sorrindo nem um pouco. Estou tentando não chorar.

J: Você não tem motivo para chorar.

M: Tenho..., mas não vou explicar.

## **Comentários:**

Marianne atende ao telefone. Recebe a inesperada notícia de que Henrik tentou o suicídio, ingerindo pílulas e depois cortando a garganta com uma gilete (**inautenticidade, sujeição e má-fé**).

Johan se assusta, mas mantém o tom de ironia e desprezo em relação a seu filho, afinal, 'ele falha em tudo... nem mesmo consegue se matar' (**inautenticidade, sujeição e má-fé**). Marianne o questiona em relação a isso e Johan confessa que nunca aceitou o amor de Henrik. Johan não compreende como 'Henrik tenha tido o privilégio de amar Anna'. Marianne diz que tem motivo para chorar e que não daria explicações sobre isso.

## **A HORA ANTES DO AMANHECER**

### **Cena 17**

Johan: Marianne. Marianne! Desculpe acordá-la.



**Imagem 22**

**Johan**

Marianne: Tudo bem. Eu volto a dormir. Qual é o problema? Johan?

J: Eu não sei. Acho que é um tipo de ansiedade.

M: Ansiedade? Como assim? Agora entendo. Você está triste.

J: Não estou triste, eu... É pior. É uma ansiedade infernal. É maior do que eu. Está tentando sair de mim através de todos os orifícios: meus olhos, meu ânus. É como uma diarreia mental gigante. Sou pequeno demais para a minha ansiedade.

M: Tem medo da morte, Johan?

J: Acima de tudo, eu só gostaria de gritar. O que você faz com um bebê chorão que não aceita o seu conforto?

M: Venha deitar-se comigo.

J: Não há espaço.

M: Dormimos em camas mais estreitas.



J: Não vamos conseguir dormir.

M: Como se fizesse alguma diferença nos últimos dias.

J: Tenho que tirar minha camiseta. Está molhada da minha indisposição.

M: Vá em frente.

J: Você também tem que tirar a sua.

M: Tenho? Está bem. Agora venha, Johan. Venha cá. Pronto deite-se.

J: Boa noite, Marianne.

M: Boa noite.

J: Pode finalmente explicar porque subitamente você apareceu aqui?

M: Achei que estivesse me chamando.

J: Nunca chamei ninguém.

M: Entrou na minha cabeça.

J: Que estranho.

M: Eu entendo que você não entenda.

J: Quanto tempo você vai ficar?

M: Tenho um caso no dia 27.

J: De novembro?

M: Outubro.

J: Boa noite outra vez.

M: Boa noite.

### **Comentários:**

Antes do amanhecer, Johan vai ao quarto de Marianne. Ela o deixa entrar.

Johan tem uma crise de ansiedade, muito mais que uma simples tristeza.

Marianne pergunta a Johan se ele tem medo da morte. Evidência sombria? Verdade camuflada? Johan não responde e diz que queria gritar (**inautenticidade, sujeição e má-fé**).

Marianne pede para que ele se deite na cama, junto a ela. Johan pergunta novamente sobre o

motivo da vinda de Marianne, ela responde que achou que ele a estivesse chamando. Ele não entende e ela compreende que Johan não a entenda.

## **EPÍLOGO**

### **Cena 18**

Marianne: Talvez esteja perguntando como acabou? Fiquei com o Johan até o começo de outubro. Nosso tempo juntos foi agradavelmente relaxante. Falamos pouco de assuntos mais sensíveis. Na última noite, comemoramos. Nada extravagante, mas o suficiente. Prometemos manter contato. Até sonhamos com uma viagem a Florença, na primavera seguinte. A viagem não aconteceu, é claro. Mas falamos ao telefone aos domingos. Então, um dia, a Srta. Nilsson atendeu. Ela disse que o Johan não podia atender telefonemas, mas que ele escreveria. Eu perguntei se ele estava bem e ela disse que sim, pelo que parecia, mas que estava um pouco cansado e que escreveria. Claro que nunca recebi uma carta. Eu escrevi, mas não recebi resposta. Um silêncio recaiu-se.

As coisas sempre ficam comigo. Em ordem. Tudo no seu lugar. Talvez eu seja um pouco solitária, não sei. Às vezes penso na Anna. Eu me pergunto como ela lidou com sua vida. Como falava..., como se movia..., seu olhar..., o sorriso quase invisível. Os sentimentos de Anna. O amor de Anna.

Bem. Aconteceu algo comigo que pode estar relacionado com isso. Quando eu voltei visitei minha filha Martha no hospício.

## Cena 19

Não há diálogos. Marianne entra no quarto, sua filha Martha está sentada na cama. Marianne pega uma cadeira e se senta na frente dela. Martha está usando óculos e está de olhos fechados. Marianne a toca no rosto.



**Imagem 23**

**Martha e a mãe Marianne**

Quando Marianne lhe tira os óculos, Martha leva um susto e levanta seus braços até a altura do rosto.



**Imagem 24**

**Martha e Marianne**

Abre lentamente os olhos e observa sua mãe.



### **Imagens 25**

#### **Martha e Marianne**

As duas trocam olhares,  
até que Martha, novamente, fecha os olhos.

### **Cena 20**

Marianne: Mas pensei no fato enigmático de que..., pela primeira vez em nossa vida juntas..., eu percebi..., senti..., que estava tocando na minha filha. Minha criança. Emocionada, Marianne chora e leva sua mão ao rosto.

### **Comentários:**

Como no início, olhando para a câmera, Marianne chama o espectador para dentro do filme. Convite que anuncia uma abertura. Qual? Ao compartilhamento de intimidades. Eu e tu, cada um precisa do cuidado alheio, para (quem sabe?) saber um pouco de si (**angústia e autenticidade, verdade**).

## ANGÚSTIA, AUTENTICIDADE E O SER-AÍ RESOLUTO

Marianne procura um sentido de algo que ainda não compreende. Nesta busca, entra em contato com outras pessoas e propõe outro olhar, capaz de provocar rupturas com o familiar modo de estar no mundo, professa um tipo raro de encontro, pouco habitual, contido na experiência simbólica.

A função de 'ponte' do símbolo pode ser apreciada com maior clareza quando recordamos que *símbolo* provém de duas palavras gregas, 'com' e 'lançar'. Significa literalmente 'aproximar unindo', 'reunir o que foi separado'. Portanto, a função do símbolo é reunir os diferentes aspectos da experiência, como o consciente e o inconsciente, o individual e o social, o passado histórico e o presente imediato (MAY, 1981, p. 56).

E, quem provar do que é bem-dito, será abençoado. Ser acolhido com benevolência, esta a verdadeira dimensão da graça. Através da palavra fecunda, funda-se uma nova fala, dizer esquecido no mundo impessoal do cotidiano. Ao contrário, na extrema impossibilidade de fomentar um espaço possível, de ser reconhecido, pode-se chegar ao suicídio. Então, é preciso cuidar desta fala, para que não se transforme em diálogo - diabólico.

É interessante notar que, "o antônimo de **simbólico** é **diabólico**, 'o que separa, rasgando, dilacerando'. As funções 'diabólicas' são, pois, separar, alienar, romper relações, em contraste com o que reúne, liga, vincula (MAY, 1981, p. 56)".

A incompreensão de Henrik transforma-se em discurso maldito, interdito pela perda da fé, pelo domínio de uma escuta que não recria sentidos. Já não restam dúvidas, somente a constatação do término de qualquer possibilidade, negação total do devir. Amaldiçoado e absorvido pela experiência diabólica, regido pelo acaso.

Pode-se dizer que, as experiências simbólicas se aproximam das experiências

demoníacas e não das diabólicas. Etimologicamente, o prefixo **di(a)**, do grego **diá**, quer exprimir separação, rompimento de relações. Pelo contrário, o prefixo **demon**, do grego **daímon**, quer dizer 'deus', 'deusa', 'divindade', de modo que,

a). nas crenças da antiguidade e no politeísmo (religião em que há pluralidade de deuses # monoteísmo), gênio inspirador, bom ou mau, que presidia o caráter e o destino de cada indivíduo b). nas religiões judaica e cristã, anjo mau que, tendo-se rebelado contra Deus, foi precipitado no inferno e procura a perdição da humanidade (Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa).

O demônio oferece orientação individual em situações particulares. Demoníaco foi traduzido para o latim como *genii* (ou *jinni*). Trata-se de um conceito da religião romana donde advém nosso vocábulo 'genius' e que anteriormente significava divindade tutelar, o espírito que presidia sobre o destino da pessoa e mais tarde tornava-se um dote ou talento mental. Como 'genius' (da raiz latina *genere*) significa gerar, procriar, o demoníaco é a voz dos processos geradores no íntimo do indivíduo (MAY, 1978, p. 139).

Diante desta perspectiva, o discurso demoníaco é, ao mesmo tempo, simbólico, onde o prefixo **sin**, do grego **syn**, quer sugerir reunião de sentidos, ação conjunta, aproximar unindo, ligar e vincular o que foi separado. Diabólico sugere um afastamento da capacidade humana de criar formas significativas.

O psiquiatra inglês Ronald Laing (1927 - 1982), chama de insegurança ontológica primária, a esta ausência quase total ou parcial de sentir-se existencialmente vivo.

O indivíduo nas circunstâncias ordinárias da vida poderá sentir-se mais irreal que real; literalmente falando, mais morto que vivo; precariamente diferenciado do restante do mundo, de modo que sua identidade e autonomia estejam sempre postas em dúvida. Talvez lhe falte a experiência de sua própria continuidade temporal. Talvez não possua um senso dominante de consistência ou coesão pessoal. Talvez se sinta mais insubstancial que substancial e incapaz de aceitar que aquilo que o constitui seja genuíno, bom, valioso. E talvez sinta seu eu parcialmente divorciado do corpo (1991, p. 44).

Henrik não contribui para que Karin seja ela mesma, portanto, em liberdade.

Laing sugere que,

[...] Se a pessoa sente a outra como um livre agente, fica aberta à possibilidade de sentir a si mesma como um *objeto* de sua experiência e, portanto, de ver esvair-se a própria subjetividade. Fica-se ameaçado pela possibilidade de tornar-se não mais que uma coisa no mundo do outro, sem qualquer vida própria, sem um ser pessoal. *Em termos de tal ansiedade, o próprio ato de sentir o outro como pessoa é considerado virtualmente suicida* (grifo nosso) (1991, p. 50).

De alguma forma, com a chegada de Marianne, um cenário propício é formado para o surgimento do rompimento das relações impessoais, gerando situações de intimidade que incomodam.

A linguagem torna possível o pertencer humano a um mundo comum, mundo este da co-existência. Deste diálogo com o outro, cria-se um duplo movimento, de extravio e resgate com aquilo que lhe é mais próprio. Entretanto, quando a possibilidade de comunhão fracassa, os monstros podem emergir e comandar o destino dos homens.

A necessidade de Marianne visitar Johan é também pretexto introdutório para o surgimento das mazelas daquela família que ela mesma desconhece. Karin pressente que o pior está por vir. Melhor adaptado à situação, Johan, entretanto, é vítima de si mesmo, pois seu aparente equilíbrio emocional, logo se desagrega. Apavorado e tentando defender-se de seus próprios dilemas, Johan pede ajuda a Marianne. E os fantasmas acordam e dominam a situação.

Johan e Henrik, impedidos de imprimir uma ordem simbólica, na desordem diabólica daquilo que digeriam. Ingredientes afetivos em ordem caótica, produzindo-se antes mesmo da organização do pensar. De repente, um pesar que se impõe e a visita de um insuperável peso: ter que continuar sendo de alguma forma. Encargo que não conhece esquivas e suas inevitáveis implicações.

Karin decide experimentar, e isto significa, sair do perímetro e construir seu próprio

traçado na vida.

[...] Esse apropriar-se do mundo no sentido de vir-a-ser e realizar-se a si mesmo é o que chamamos *decidir-se*. Quer afete uma ação particular, quer afete a 'vida inteira', a decisão pressupõe um subir ou elevar-se *acima* da situação humana particular, logo, *acima* do âmbito das coisas experimentadas e examinadas. [...] Na ascensão não se trata mais, por conseguinte, do mero aprender, conhecer, saber no sentido da *experiência*, mas da 'tomada de posição' que se efetua no decidir-se, no sentido da *auto realização* ou do *amadurecimento* (BINSWANGER, 1977, p. 17).

Após a tomada de posição de Karin, Henrik tenta o suicídio. Ir ao encontro da própria morte na tentativa de evitar a sua presença inexorável? Um aguardar que desespera? O peso da vida como uma despedida contínua de tudo, angústia que não se contém. Alívio que não encontra-se em parte alguma, saída na forma de um consumir-se, morte que se busca, antecipada.

As experiências - limites de solidão e alheamento demonstram o fracasso dessa convivência eu - outro. Na experiência de solidão, a morte se insinua, como um refúgio e uma posse, um direito dado a partir de uma finitude que se estreita, apontando um fim eminente. O eu se ensimesma como propriedade, onde a exclusividade impede o 'compartilhamento'. O apelo do outro cessa de atingir-me, como se bastasse à dor da cisão. Eu me apodero, então, da vida, na experiência solitária, e a aniquilo. Ela se torna minha, tanto quanto a morte. Não faz, portanto, diferença, viver ou morrer. Sou eu que decido, sem conseqüências (DICHTCHEKENIAN, 1988, p. 44).

A angústia está em estreita relação com o aperto, com a repentina exposição à amplitude e ao estranho. [...] Palavras como *ungeheuer* (enorme) e *unheimlich* (sinistro) indicam isso. *Geheuer* quer dizer 'em casa' (*daheim*). A negação é *ungeheuer*, quer dizer, estranho e sinistro. Assim, dizemos: eu não estou me sentindo em casa (*geheuer*), e: isso não me parece familiar (*geheuer*). O *Ungeheure* é, completamente, uma afirmação afetiva para o inabrangivelmente grande e amplo, para o vazio, para a distância e o estranho que rouba o fôlego da pessoa para o superar as dificuldades da vida, o domiciliar-se neste mundo daqui (GADAMER, 2006, p. 156).

[...] Não se trata apenas de uma impossibilidade de progredir no sentido da experiência, mas de um entalamento ou de um aprisionamento num determinado nível ou degrau da problemática humana. A 'hierarquização' tão flexível da problemática humana é, aqui, ignorada em sua essência e reduzida a ou absolutizada em um determinado 'problema', em um determinado ideal, em uma determinada ideologia. Na medida em que aqui ainda se fazem 'experiências' de um modo qualquer, elas não são mais avaliadas e aproveitadas como tais. Pois o 'valor' está aqui fixado de uma vez por todas



(BINSWANGER, 1977, p. 19).

A extravagância significa, por conseguinte, *absolutização* de uma *decisão* qualquer. Semelhante absolutização, por sua vez, só é possível depois que o ser-aí se exilou 'desesperado' do berço e da eternidade do amor e da amizade. [...] Mais ainda, semelhante absolutização só é possível depois que o ser-aí se isolou do trato e do comércio com os outros e da possibilidade de aí encontrar promoção e lições contínuas. Tendo-se retraído para o mero trato e comércio consigo mesmo, também isso 'vai morrendo' até se imobilizar no olhar fixado no problema, ideal ou 'nada da angústia', como que petrificado em uma cabeça de Medusa, em demência (BINSWANGER, 1977, p. 20).

O limiar de uma época: a perda de sentido no homem contemporâneo. E o sentimento de insignificância fecha o leque das possibilidades, retalha desejos, aborta projetos. Henrik, perde a confiança (ilusória) de si mesmo. Excessivamente ensimesmado, as idéias tornam-se dogmáticas, as emoções difusas. Trancado em seu mundo caduco, deforma-se, formando para si configurações morbidamente estagnadas. Tropeça pelo caminho por não compreender-se mais, ocultando paisagens de feições temerosamente inconcebíveis. Acomodado e acostumado a horizontes que não surpreendem, submetido a padrões envelhecidos de regras e comportamentos, tenta se proteger na familiaridade de ser sempre assim. Segue o rumo das normas de um velho mundo, em uma época que não mais as reconhece. Representa velhas cenas, rerepresenta gestos consolidados, sem qualquer vislumbre de recriação. A tradição não é revisitada, somente um passado saudoso reprisado. Seu discurso não o vincula a símbolos sugestivos e, metido em si mesmo, luta contra os novos chamados de um novo mundo, temendo que lhe abram os olhos.

[...] Buscar a verdade é sempre correr o risco de descobrir o que se detestaria ver. Exige aquela espécie de relacionamento consigo mesmo, e aquela confiança nos valores máximos que permitem ousar arriscar-se à possibilidade de desligar-se das crenças e valores segundo os quais sempre se viveu (MAY, 1972, p. 208).

Seria possível a superação deste estado de alma? Teria ele condições de reger a sua vida, se tivesse encontrado a palavra fecunda? Como não conseguiu dar cabo de sua

vida, que destino o aguarda?

O perigo está no estreitamento contínuo de abertura para o mundo. No trato confuso com seu dia-a-dia, Henrik encalha na crise muda e não mais reconhece a sua fala, armadilha sem escapatória, maldição. Espaço acanhado de liberdade, esquiva-se do enfrentamento, aliás, embate que é próprio da experiência humana. Perda da capacidade de comunicação pessoal e de domínio sobre si, fracassada tentativa de reger a vontade e o destino de outras pessoas, para...

“[...] depois soçobrar neste último sítio de encontros  
onde juntos tateamos  
todos à fala esquivos  
reunidos na praia do túrgido rio  
sem nada ver [...]  
(ELIOT, 1981, p. 119 e 120)”.

Para Henrik, a possibilidade de propriamente buscar-se na angústia sai de cena, empenho perverso para nunca mais avizinhá-la.

[...] Ao invés de ir até a profundidade de sua angústia, o ansioso tagarela, degrada-se e foge. E no entanto a angústia era a sua oportunidade [...] Mas que desperdício, se ele se esquiva: sofre da mesma maneira, humilha-se, torna-se estúpido, falso, superficial. A angústia evitada faz de um homem um jesuíta agitado, mas em vão (BATAILLE, 1992, p. 41).

Aquele que não obtém êxito em tomar com coragem sua ansiedade sobre si próprio, pode obter êxito em evitar a situação extrema do desespero escapando para a neurose. Ele continua se afirmando, porém, numa escala limitada. *Neurose é o meio de evitar o não-ser evitando o ser* (TILLICH, 1992, p. 51).

Marianne e Karin, não se fincam nela, mas deixam surgir seus contornos de abertura e promessas de recriação. Atravessam as blindagens espessas e tocam o que teima em se esconder.

Henrik e Johan submetem-se a um modo de ser programado, porém, Marianne e Karin insistem, insistência do 'pequeno homem' em querer partilhar a estranha sensação de serem elas mesmas, em um mundo despersonalizado que uniformiza condutas e expectativas humanas.

De fato, a fala autêntica é obstruída pela compreensão e pela interpretação pública, através de uma linguagem mediadora que não é de ninguém. Todavia, a prontidão para a angústia interrompe temporariamente este movimento de sujeição.

Os modos de sujeição no cotidiano são articulados através de uma absorção no mundo, onde o ser existente humano, encontra-se imediatamente e sempre já caído-de-si-mesmo, enquanto si-mesmo-próprio. *Dasein*, abandonado à sua própria força, ninguém que sirva de alicerce a seu projeto.

Ao contrário do fenômeno do medo, que possui um ente intramundano determinado, a disposição da angústia não vê de onde o ameaçador se aproxima. Heidegger diz que,

Aquilo com que a angústia se angustia é o 'nada' que não se revela 'em parte alguma'. Fenomenalmente, a impertinência do nada e do em parte alguma intramundano significa que *a angústia se angustia com o mundo como tal*. A total insignificância que se anuncia no nada e no em parte alguma não significa ausência de mundo. Significa que o ente intramundano em si mesmo tem tão pouca importância que, em razão dessa *insignificância* do intramundano, somente o mundo se impõe em sua mundanidade. O que se estreita não é isso ou aquilo, também não é a totalidade do que é simplesmente dado no sentido de uma soma e sim a *possibilidade* de tudo que está à mão, isto é, do próprio mundo (1988, p. 250 e 251).

Portanto,

Na pre-sença, a angústia revela o ser para o poder-ser mais próprio, ou seja, o *ser-livre para* a liberdade de assumir e escolher a si mesmo. A angústia arrasta a pre-sença para o *ser-livre para...* (propensio in...), para a propriedade de seu ser enquanto possibilidade de ser aquilo que já sempre é. A pre-sença como ser-no-mundo entrega-se, ao mesmo tempo, à responsabilidade desse ser (1988, p. 252).

*“O não sentir-se em casa deve ser compreendido, existencial e ontologicamente, como o fenômeno mais originário (HEIDEGGER, 1988, p. 254)”. Como então, o Dasein poderia sair de uma manifestação de angústia dolorosa (ôntica), já que sua condição fundamental lhe é inescapável?*

### **O ser-aí resoluto**

O estar-aí está continuamente se sujeitando e se diluindo no âmbito da impropriedade. Momentaneamente, ele pode romper este círculo sedutor de acomodação e de alienação, e se enraizar, projetando-se como um poder-ser, pois existe adiante de si, lançado no mundo. Como? Através da angústia, que é uma abertura e um envolvimento ao desconhecido, em direção a si mesmo. A angústia existencial difere da angústia patológica, que se estrutura através de processos mórbidos de existência. Como escreve o filósofo André Comte-Sponville, “A angústia existencial não é uma doença; a neurose de angústia não é uma filosofia (2000, p. 21)”.

Em um momento inicial, a angústia existencial limita a ação, o agir humano, as convicções são abaladas, pois os sinais conhecidos que serviam de guia deixam de sinalizar. Causadora de desamparo, o estar-aí teme o que não mais se pode controlar, o indeterminado, porém pode não se deter somente aí, no temor ou no medo que paralisam. Nesta região, existe a promessa de algo vir-a-ser, o que poderá ser, mas que ainda não é. Ser a-gente-mesmo (o mesmo que, imersos no impróprio) para poder-ser-próprio, ação de rompimento possível para um estado resoluto que não significa apenas o cumprimento de tarefas quando se chega a uma conclusão favorável. Caracteriza-se como um estado de decisão, abertura fecunda onde a ação é retomada. Esta passagem para outras possibilidades configura-se como uma disposição para ouvir o chamado, a vocação, a voz da consciência. Não há qualquer conotação valorativa nesta consciência que é capaz de reapropriar-se na forma de um apelo a si mesmo. Mas de onde vem este chamamento? Pela culpabilidade (ontológica), que não se confunde com sentimentos de culpa (ônticos), que é a culpa imprópria, mas no

sentido de ausência, incompletude. Não-ser-ainda, estar em débito, em dívida consigo mesmo, pendência, vazio que solicita algo. Esta voz que chama, é um clamor que invoca o que é essencial e que se realiza não por um preenchimento de conteúdos racionais ou de informações, ao contrário, o recado se dá na escuta que abrange o silêncio, um calar que surpreende, suspendendo momentaneamente o estardalhaço cotidiano e as imposições do mundo circundante.

De quem é a voz dessa consciência? A voz é do si-mesmo próprio, constituído pela possibilidade de não mais estar-aí, isto é, pela diferença ontológica. A quem se dirige a voz da consciência que responsabiliza? Ao si-mesmo mundano, cotidiano, esquecido da diferença. Como fala essa voz? O seu dizer não é verbal, pois tem o caráter de um golpe ou pancada. Nem por isso, ela é manifestação de um poder estranho ao existir humano ou de qualquer heteronomia (LOPARIC, 2003, p.45).

Existindo como um 'eu-mesmo', condição impermanente, o estar-aí se aproxima do que lhe é mais próprio e retoma a possibilidade do espanto. O mundo próprio (Eigenwelt) é a reflexão a respeito do sentido de existir para cada pessoa, jornada singular, pois o que 'eu' sinto, não é 'o que todo mundo sente'. Com o destino agarrado em suas próprias mãos, a sensação de controle sobre si e o mundo diminuem, angustia-se pela estranheza de criar o seu próprio traçado.

Existe a possibilidade de um encontro como um 'nós', momento não permanente, instável, compartilhado com (um) outro ou desdobrado como (um) outro de si mesmo, favorecendo o caminho para um estado de resolução. Neste estado também provisório, o estar-aí se regozija, acolhe as sementes necessárias para o surgimento de raízes que fecundarão movimentos futuros.

Cotidianamente, está-se no mundo na forma da esquiva defensiva, aliás, um movimento básico. Por exemplo, a manipulação e o auto-engano, manifestações ônticas, estão ligadas a uma noção enganosa de verdade e de felicidade, que podem

durar uma vida. *Dasein* projeta-se em um fechamento e, nesta afinação, compreende impropriamente o mundo. No entanto, a sujeição pode ser interrompida pela indisposição provocada pela angústia.

[...] O compreender cotidiano nem sempre se move em panoramas prontos, mas é também capaz de articular novos e de detalhar os antigos. [...] O compreender que recorta criativamente desde o mundo, seu próprio sentido, suspenso em suas próprias possibilidades, é o compreender próprio (DIAS, 1984, p. 163).

O *Dasein* existe afastado de si, sempre compreendendo isto ou aquilo, desta ou daquela maneira, entendimento que lhe é vago; entretanto, a angústia quebra a segurança de estar assim, junto e como os outros, compreensão sempre envolvida porque revolvida, responsável por novamente buscar-se. Existir que se encaminha como um a-fim-de-si-mesmo próprio. Compreender que não significa a mera reflexão sobre algo, antes, condição ontológica a partir da sujeição.

Nesta abordagem na questão da propriedade e impropriedade do pensamento heideggeriano retomada em nossas condições atuais, em que a possibilidade do diferente e do novo mostra-se praticamente nula em função da exaustão vivida por nossa civilização ocidental, aponta a dificuldade extra-enfrentada para encontrar à propriedade.

A incomunicabilidade configura-se dificuldade de relacionamento com o outro, além do mais, há o crescente impedimento de comunicação genuína consigo mesmo. Pensadores e artistas do século XIX anteciparam o clima hostil que surgiria como um perigo iminente contra o ser no século posterior. De um simples incômodo ao acontecimento mais brutal, são diversas as fórmulas e tentativas de subterfúgio, na intenção de evitar um confronto. Apesar do bombardeamento de informações, o homem ressentente-se por compreender-se ainda mais só. Em geral, a forma de zelar-se é restritiva, sendo mesmo um descuido de si. Quando o peso da diversidade se impõe,

tornando insustentável, ou melhor, insuportável esta 'leveza de ser', angustia-se frente à variedade daquilo que se apresenta. No estado de ânimo depressivo inexistente esta gama de opções e, ao recolher-se à interioridade, são retidas apenas as sensações de impossibilidade. A consciência de compromisso com o próprio destino acanha-se. A familiaridade das situações é uma tentação acolhedora, mas quando o mesmo traçado é escolhido, a amplitude do existir é encolhida. As conseqüências são imprevisíveis, desde a mera indiferença de si e dos outros, sem maiores implicações, até a apatia crônica, que o lançaria, quem sabe, a sintonizar-se ao que se degenera, como espectros a serem cultivados e retomados à revelia. Quando o acontecer humano é dolorosamente excessivo e continuamente imobilizador, prejudica a ação do homem e a formação de seu destino.

Muitas vezes, afogado no impróprio, confundindo-se todo nele, pode o estar-aí se tornar prisioneiro de padrões fechados e restrições que cada vez mais o afastam de si mesmo, do espaço aberto do possível. A agravante é que esse estreitamento é sedutor, porque alivia o estar-aí de estar entregue a si mesmo, decidindo suas possibilidades e produzindo sentidos [...] Mas o estar-aí é assim como uma dobradiça azeitada: pertence ao seu existir cotidiano o abrir e o fechar que lhe vem dos seus modos de encontrar-se no mundo (DIAS, 1984, p. 175).

Afinal, mesmo nestas circunstâncias históricas e contingenciais adversas, nossa condição humana é plausível em ser contemplada não apenas no sentido da sujeição a inautenticidade, o que, aliás, é sobremaneira tentador e freqüente, mas também na possibilidade da autenticidade.

Existir significa sustentar-se fora de si mesmo. A liberdade humana é insistente, existindo, o ser humano projeta-se para fora, encobre-se e descobre-se aí no mundo, uns com os outros. Tal constituição relacional é originária, relação intencional de uma consciência a outra, subjetividades que se mesclam, em uma rede complexa de relações contrastantes. A liberdade é insurrecta, pode sobrepor-se aos valores e dogmas vigentes, abrindo assim um horizonte onde o real possa ser compartilhado sob outros delineamentos.

Difícil o afastamento de um mundo conhecido, no qual sempre se esteve inserido e onde nele se reconhece. Sentir-se 'fora de casa' é também estar 'fora do lugar', situação espacial geradora de angústia. E o homem pode indagar-se: posso sustentar-me lá adiante, em outro lugar que não o meu, até então protegido na familiaridade cotidiana de um mundo reconhecível? Nunca se sabe exatamente se o melhor é ir ou ficar. Sendo assim, a responsabilidade (ter-que-ser) surge como imposição fundamental.

Rara vez, quando o homem habita a multiplicidade, é possível uma trama de vivências em outras direções. Trançando assim a realidade, empreende-se um caminho rumo à cura na procura (leia-se aqui 'pró-cura'), onde se evidencia a enorme inclinação humana para reinterpretar o mundo. O caminho da cura, que é também zelo (cuidado), entendido como um ocupar-se original, é a retomada do caminho que busca a palavra fecunda, restituindo o que há de mais essencial. Reinventar a vida requer um esforço cuidadoso e corajoso, porque neste contínuo vir-a-ser o homem salta para o desconhecido, desejando (re) encontrar-se lá adiante.

A angústia desvela ao Dasein '*onde ele se encontra*'. Torna-o estranho a si próprio. Esta estranheza significa que o Dasein não está em sua casa, ao mesmo tempo, o seu ser-em consiste em habitar junto de. Assim, o Dasein habita o mundo sem estar em sua casa. O ser do Da-sein 'ek-siste' insistindo no mundo [...] É, portanto, possível perceber que o objecto da fuga do Dasein angustiado não é o ente intramundano, mas o desenraizamento, a estranheza, a 'ek-sistência'. Apesar da aparência de tranqüilidade e de familiaridade com que vive a sua vida quotidiana, é de facto a estranheza que constitui originalmente o Dasein [...] (PASQUA, 1997, p. 98 e 99).

[...] Estamos tentando recuperar os vestígios da Ilusão [...] Contra o extermínio do mal, da morte, da ilusão, contra este Crime Perfeito, devemos lutar pela imperfeição criminosa do mundo. Contra este paraíso artificial de tecnicidade e virtualidade, contra a tentativa de construir um mundo totalmente positivo, racional, e verdadeiro, precisamos resgatar os vestígios da opacidade e do mistério definitivos do mundo ilusório (BAUDRILLARD, 2001, p. 80 e 81).

'Mas onde está o perigo, cresce também o poder salvador'. Isto se aplica hoje – com a advertência de que, como o gênio do mal da modernidade transformou nosso destino, a frase de Hölderlin precisa ser invertida: quanto mais o poder salvador cresce, maior é o perigo. Pois já não somos mais as vítimas de um



excesso de destino e perigo, de ilusão e morte. Somos vítimas de uma falta de destino, de uma falta de ilusão e, conseqüentemente, de um excesso de realidade, segurança e eficiência. O que nos ameaça é o excesso de proteção e positividade, a 'salvação' incondicional desempenhada pelas nossas tecnologias. Mas parece que algo resiste a esta tendência irresistível, algo irreduzível (BAUDRILLARD, 2001, p. 87).

Tentativa ilusória de salvação por se eximir da tarefa de ser o projeto responsável e livre de si mesmo. Sem poder, sem culpa, relegado a condição de vítima, o outro sempre culpado e responsável pelo destino alheio, nunca 'eu'.

Johan se afasta de Marianne, definitivamente. Um silêncio de morte recai-se entre ambos.

Henrik tenta o suicídio, sem sucesso. O que será dele após tão doloroso acontecimento?

Karin se lança na aventura da vida, agora, na vida que ela escolheu.

Marianne pensa no amor de Anna (aliás, o amor de Anna permeia toda a história), de como ela cuidou de sua vida e dos outros.

Marianne ouve a todos, Johan, Karin e Henrik, sempre acolhedora e solícita. Tenta ouvir as mensagens de Anna, a falecida mulher de Henrik, que nunca conheceu. Entretanto, Marianne não é impecável, está em dívida consigo mesma. Mas ela se perdoa, e perdoar é dar uma nova chance a si própria. Como fez isto? Tentando mergulhar no insondável.

Pode-se dizer que, o filósofo francês Gaston Bachelard (1884 - 1962), escreve sobre a compreensão deste salto qualitativo de Marianne, através do 'ontólogo da vida humana submarina', Philippe Victor Diolé (1908):

Ele viveu longa, deliciosamente, as experiências do mergulho na água profunda. O Oceano transformou-se para ele num 'espaço'. A quarenta metros de profundidade ele encontrou 'o absoluto da profundidade', uma profundidade que não se mede mais [...] Por suas experiências de mergulho, Diolé entrou realmente no volume da água [...] E estamos tão longe da terra, da vida terrestre, que essa dimensão da água traz o signo do ilimitado. Procurar o alto, o baixo, a direita ou a esquerda num mundo tão bem unificado por sua substância é pensar, não é viver – é pensar como outrora na vida terrestre, não é viver no mundo novo conquistado no mergulho [...] Basta sonhar com a profundidade pura, com a profundidade que não tem necessidade de medida para ser (BACHELARD, 2003, p. 208 - 210).

Seria tarde para Martha? Martha fecha seus olhos, uma maneira de salvação contra o terror do nada do mundo (não-ser).

Pela primeira vez, Marianne tocou no fundo de si mesma, no fundo de seu coração, de seu Ser. Marianne emociona-se e chora. Como escreve Rollo May, "A angústia é o estado do ser humano na luta contra aquilo que iria destruir seu ser (1988, p. 35)". E ainda: "A angústia é a experiência da ameaça de iminência do não-ser (1988, p. 120)".

Em Heidegger,

O ser-para-a-morte é antecipação do poder-ser de um ente cujo modo de ser é, em si mesmo, um antecipar. Ao desentranhar numa antecipação esse poder-ser, a pre-sença se abre para si mesma, no tocante à sua extrema possibilidade. Projetar-se para seu poder-ser mais próprio significa, contudo; poder se compreender no ser de um ente assim desentranhado: existir. A antecipação comprova-se como possibilidade de compreender seu poder-ser *mais próprio* e extremo, ou seja, enquanto possibilidade de *existir em sentido próprio*. A sua constituição ontológica deve se fazer visível com a elaboração da estrutura concreta da antecipação da morte (1993, p. 46).

Quanto mais se aproximar (antecipando) o ser-para-o-fim irrevogável, tão distante na vida cotidiana impessoal, aumenta a possibilidade de compreensão mais própria de existir em um sentido autêntico.

Afinal, esclarece Heidegger,

Quanto mais se compreender e desentranhar essa possibilidade, tanto mais puramente a compreensão penetra na *possibilidade como a possibilidade da impossibilidade da existência* [...] A morte é a possibilidade *mais própria* da presença. O ser para essa possibilidade abre à pre-sença o seu poder-ser *mais próprio*, em que sempre está em jogo o próprio ser da pre-sença (1993, p. 46 e 47).

## CONSIDERAÇÕES E CONCLUSÕES

O esforço da Fenomenologia não é a elaboração de mais uma teoria que possa abranger toda a realidade, os tempos atuais confirmam isso: o declínio de um império estritamente racional. Desta constatação surge um declive, uma depressão, o desencantamento da inauguração de novas teorias de conhecimento. Vindo de um mundo ordinário, afinal, de onde sempre o homem esteve lançado, ouve-se uma voz uníssona: os sinais deixaram de sinalizar, os dedos indicadores falharam, nem mesmo os deuses foram capazes de ajudar, promessas desfeitas, desilusão. Onde estarão os bem aventurados guias?

A maior contribuição de conhecimento do século XX foi o conhecimento dos limites do conhecimento. A maior certeza que nos foi dada é a da indestrutibilidade das incertezas, não somente na ação, mas também no conhecimento. 'Um único ponto quase certo no naufrágio (das antigas certezas absolutas): o ponto de interrogação', diz o poeta Salah Stétié (MORIN, 2001, p. 55).

E ainda corre-se o risco da impossibilidade de nomeação, pois, “[...] o que posso nomear não pode, na realidade, me ferir. A impotência para nomear é um bom sintoma de distúrbio (BARTHES, 1984, p. 80)”. Portanto, tentou-se dar contornos aos fenômenos humanos para identificá-los e resgatar o óbvio diluído em falasões, distrações provocadas e receios de antemão.

Vale ressaltar, o que Morin chamou de ‘contribuição da cultura das humanidades’, aliás, um esforço constante neste trabalho:

A contribuição da cultura das humanidades para o estudo da condição humana continua sendo fundamental. [...] O romance e o cinema oferecem-nos o que é invisível nas ciências humanas; [...] São o romance e o filme que põem à mostra as relações do ser humano com o outro, com a sociedade, com o mundo. [...] E o milagre de um grande romance, como de um grande filme, é revelar a universalidade da condição humana, ao mergulhar na singularidade de destinos individuais localizados no tempo e no espaço. [...] A poesia, que faz parte da literatura e, ao mesmo tempo, é mais que a literatura, leva-nos à dimensão poética da existência humana. [...] Pelo poder da linguagem, a poesia nos põe em comunicação com o mistério, que está além do dizível. [...] Trata-se, enfim, de demonstrar que, em toda grande obra, de literatura, de cinema, de poesia, de música, de pintura, de escultura, há um pensamento profundo sobre a condição humana. [...] Enfim, a Filosofia, se retomar sua vocação reflexiva sobre todos os aspectos do saber e dos conhecimentos, poderia, deveria fazer convergir a pluralidade de seus pontos de vista sobre a condição humana (2001, p. 43 - 46).

Buscou-se, através do filme **Sarabanda**, uma aproximação do fenômeno da angústia, testemunhado por Heidegger e demais estudiosos da área humana. Sobretudo, ajudaram a repensar o homem e a reconhecê-lo de uma forma relevante, ao contrário da cultura atual, que tenta aplainá-lo, escamoteando aspectos fundamentais da experiência do existir.

A investigação da angústia se deu em um horizonte ontológico, a partir das manifestações ônticas dos personagens bergmanianos. Mostrou-se que este é um traço humano e que seria imprudente rechaçá-lo. Quando não compreendida, causa cisões que impedem de-cisões a serem tomadas, porém a própria angústia quando minimamente assimilada, requisita o homem a ver o que ninguém viu ainda.

Viu-se que, um tipo de expressão de angústia pode restringir a liberdade e o horizonte de possibilidades se estreita, mas cuja manifestação não é a mesma da depressão, pois na sua configuração mais extrema, significa a desistência de tudo.

Pode-se ainda levantar outra questão: há um privilégio da liberdade humana ou de um determinismo que a subjuga?

Heidegger reconhece [...] o poder do passado sobre a vida humana; essa deve todo o seu conteúdo fatural à *herança* que recebeu na hora de nascer e ao longo do seu acontecer no mundo. O ser-no-mundo é o seu passado. Assim mesmo, a nossa vida, no que diz respeito aos nossos modos de ser-no-mundo, não é *determinada* pela história. Isso porque o poder do passado se funda, em virtude da forma circular do *Dasein*, no modo como o ser-o-aí se abre para o futuro. À luz do êxtase do futuro, o acontecimento humano pode decidir entre *dois caminhos* de vida: limitar-se a repetir as escolhas já feitas das possibilidades (permanecer na repetição monótona do decaimento) ou escolher a escolha dessas possibilidades (confirmar ou modificar os comportamentos herdados) (LOPARIC, 2003, p. 117).

Não existe exclusividade: o homem está duplamente destinado, quer dizer, a inerência da angústia faz parte do seu Ser (determinismo), como abertura para o mundo, e ele terá que se haver com ela (liberdade), como bem mostrou o cineasta sueco e o pensador alemão.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVES, Rubem Azevedo. *Conversas com Quem Gosta de Ensinar*. 23ª Ed. São Paulo: Cortez, 1989.

\_\_\_\_\_. *O Poeta, o Guerreiro, o Profeta*. 2ª Ed. Petrópolis: Vozes, 1993.

\_\_\_\_\_. *O que é Religião*. 13ª Ed. São Paulo: Brasiliense, 1990.

ANCHORENA, Teresa de. 'Uma Entrevista com Fernando Botero', in *Galeria - Revista de Arte*, número 33, ano 9. São Paulo: AREA Editorial, 1998.

ANDRADE, Carlos Drummond de. 'Fim da Casa Paterna', in *Boitempo II*. Rio de Janeiro: Record, 1986.

AUGRAS, Monique Rose-Aimée. *O Ser da Compreensão: fenomenologia da situação de diagnóstico*. 11ª Ed. Petrópolis: Vozes, 2004.

BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*, trad. Antonio de Pádua Danesi, 6ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*, trad. Julio Castanon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

BATAILLE, Georges. *A Experiência Interior*, trad. Celso Libânio Coutinho, Magali Montagné e Antonio Ceschin. São Paulo: Ática, 1992.

BAUDRILLARD, Jean. *A Ilusão Vital*, trad. Luciana Trigo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001

BERGMAN, Ernest Ingmar. *Imagens*, trad. Alexandre Pastor. 2ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

\_\_\_\_\_. *Lanterna Mágica*, trad. Alexandre Pastor. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.

BINSWANGER, Ludwig. *Três Formas de Existência Malograda: extravagância, excentricidade, amaneiramento*, trad. Guido A. de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1977.

BJÖRKMAN, Stig. *O Cinema Segundo Bergman: entrevistas concedidas a Stig Bjorkman, Torsten Manns e Jona Sima*, trad. Lia Zatz. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

BOSS, Medard. *Angústia, Culpa e Libertação: ensaios de psicanálise existencial*, trad. Barbara Spanoudis. 3ª Ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1981.

BOUTOT, Alain. *Introdução à Filosofia de Heidegger*, trad. Francisco Gonçalves. Lisboa: Europa-América, 1993.

BRUCKNER, Pascal. *A Tentação da Inocência*, trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

CAEIRO, Alberto. Poemas Inconjuntos, in Fernando Pessoa, *Obra Poética*. 3ª Ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998.

COMPANY, Juan Miguel. *Ingmar Bergman*. 4ª Ed. Madrid: Cátedra, 2007.

COMTE-SPONVILLE, André. *Bom Dia, Angústia!*, trad. Maria Ermantina Galvão G. Pereira, 2ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.



CRITELLI, Dulce Mara. *Analítica do Sentido: uma aproximação e interpretação do real de orientação fenomenológica*. São Paulo: EDUC - Brasiliense, 1996.

\_\_\_\_\_. 'Para Recuperar a Educação: uma aproximação à ontologia heideggeriana', in Martin Heidegger, *Todos nós... Ninguém: um enfoque fenomenológico do social*, trad. Dulce Mara Critelli. São Paulo: Moraes, 1981.

DELEUZE, Gilles. 'O Ato da Criação', in *Jornal Folha de São Paulo*, trad. José Marcos Macedo. Caderno MAIS, Domingo, 27.06.1999, páginas 4-5 a 5-5.

DIAS, Elsa Oliveira. *Psicologia e Instituição*. Trabalho inédito (mimeografado). São Paulo, 1986.

\_\_\_\_\_. *Ser e Tempo em Augusto Matraga: veredas de hora e vez*. Trabalho inédito. Dissertação de tese de mestrado (mimeografado). PUC de São Paulo, 1984.

DICHTCHEKENIAN, Maria Fernanda S. F. B. (org.) 'Alienação e Solidão: caminho existencial', in *Vida e Morte: ensaios fenomenológicos*. São Paulo: Companhia Ilimitada, 1988.

ELIOT, Thomas Stearns. *Poesia*, trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

FERREIRA, Vergílio. *Escrever*. Lisboa: Bertrand, 2001.

GADAMER, Hans-Georg. *O Caráter Oculto da Saúde*, trad. Antônio Luz Costa. Petrópolis: Vozes, 2006.

GILES, Thomas Ransom. *História do Existencialismo e da Fenomenologia*. 2ª Ed. São

Paulo: EPU, 2003.

HEIDEGGER, Martin. 'Heidegger e a Política. O Caso de 1933', trad. Emmanuel Carneiro Leão, in *Martin Heidegger*. Rio de Janeiro: *Revista Tempo Brasileiro*, número 50, 1977.

\_\_\_\_\_. 'Identidade e Diferença', in *Martin Heidegger: Conferências e Escritos Filosóficos - Coleção: Os Pensadores*, trad. Ernildo Stein. São Paulo: Nova Cultural, 2000.

\_\_\_\_\_. 'Que é Metafísica?', in *Martin Heidegger: Conferências e Escritos Filosóficos - Coleção: Os Pensadores*, trad. Ernildo Stein. São Paulo: Nova Cultural, 2000.

\_\_\_\_\_. *Ser e Tempo - parte 1*, trad. Márcia de Sá Cavalcanti. Petrópolis: Vozes, 1988.

\_\_\_\_\_. *Ser e Tempo - parte 2*, trad. Márcia de Sá Cavalcanti. Petrópolis: Vozes, 1993.

\_\_\_\_\_. 'Sobre a Essência do Fundamento', trad. Ernildo Stein, in *Martin Heidegger: Conferências e Escritos Filosóficos - Coleção: Os Pensadores*, trad. Ernildo Stein. São Paulo: Nova Cultural, 2000.

INWOOD, Michael. *Dicionário Heidegger*, trad. Luísa Buarque de Holanda. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

LAING, Ronald D. *O Eu Dividido: estudo existencial da sanidade e da loucura*, trad. Áurea Brito Weissenberg, 6ª Ed. Petrópolis: Vozes, 1991.

LE BRETON, David. *Do Silêncio*, trad. Luís M. Couceiro Feio. Lisboa: Instituto Piaget,

1999.

LOPARIC, Zeljko. *Sobre a Responsabilidade*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.

MARÍAS, Julián. *A Felicidade Humana*, trad. Diva Ribeiro de Toledo Piza. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1989.

MAY, Rollo. *A Descoberta do Ser: estudos sobre a psicologia existencial*, trad. Claudio G. Somogyi. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

\_\_\_\_\_. *Eros e Repressão: amor e vontade*, trad. Áurea Brito Weissenberg. 2ª Ed. Petrópolis: Vozes, 1978.

\_\_\_\_\_. *O Homem à Procura de Si Mesmo*, trad. Áurea Brito Weissenberg. 2ª Ed. Petrópolis: Vozes, 1972.

\_\_\_\_\_. *Poder e Inocência: uma análise das fontes da violência*, trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Ciências do Homem e Fenomenologia*, trad. Salma T. Muchail. São Paulo: Saraiva, 1973.

\_\_\_\_\_. *Fenomenologia da Percepção*, trad. Reginaldo di Piero. São Paulo: Freitas Bastos, 1971.

MORIN, Edgar. *A Cabeça Bem-Feita: repensar a reforma, reformar o pensamento*, trad. Eloá Jacobina. 3ª Ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

NUNES, Benedito. *Heidegger & Ser e Tempo*. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

PASQUA, Hervé. *Introdução à Leitura do Ser e Tempo de Martin Heidegger*, trad. Joana Chaves. Lisboa: Instituto Piaget, 1997.

POMPÉIA, João Augusto. 'Arte e Existência', in *Revista da Associação Brasileira de Daseinsanalyse*, número 8. São Paulo: 1997.

RILKE, Rainer Maria. *Cartas a um Jovem Poeta*, trad. Paulo Rónai. 12ª Ed. Porto Alegre: Globo, 1984.

SANTIAGO, Silviano. 'Introdução - Cotidiano e Humor: o pequeno homem', in Jacques Prévert, *Poemas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

SARTRE, Jean-Paul. 'O Existencialismo é um Humanismo', in *Coleção: Os Pensadores*, trad. Vergílio Ferreira. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

SPANOUDIS, Solon. 'Apresentação: A Todos que Procuram o Próprio Caminho', in Martin Heidegger, *Todos nós... Ninguém: um enfoque fenomenológico do social*, trad. Dulce Mara Critelli. São Paulo: Moraes, 1981.

STEIN, Ernildo Jacob. *Introdução ao Pensamento de Martin Heidegger*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.

TABUCCHI, Antonio. *Os três últimos dias de Fernando Pessoa - um delírio*, trad. Roberta Barni. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o Tempo*, trad. Jefferson Luiz Camargo. 2ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

TILLICH, Paul. *A Coragem de Ser*, trad. Eglê Malheiros. 5ª Ed. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

UNGER, Nancy Mangabeira. *O Encantamento do Humano: ecologia e espiritualidade*. 2ª Ed. São Paulo: Loyola, 2000.

XAVIER, Ismail. *A Experiência do Cinema: antologia*. 4ª Ed. São Paulo: Graal, 2008.

## ENDEREÇOS ELETRÔNICOS

Ingmar Bergman Face to Face. Disponível em: <http://www.ingmarbergman.se/>. Acesso em: 17/02/09.

Portal Oboé. Disponível em:

[http://www.oboe.com.br/portal/publicacoes\\_revista.asp?cod=158](http://www.oboe.com.br/portal/publicacoes_revista.asp?cod=158). Acesso em: 27/01/09.

Revista Época. Disponível em: <http://revistaepoca.globo.com/Epoca/0,6993,EPT93499216662,00.HTML>. Acesso em: 27/01/09.

Site da Sociedade Brasileira de Psicanálise Winnicottiana - coordenação geral Zeljko Loparic (Sociedade Brasileira de Fenomenologia). Disponível em:

[http://www.centrowinnicott.com.br/grupofpp/modules/mastop\\_publish/?tac=Heidegger\\_e\\_m\\_Portugu%EAs](http://www.centrowinnicott.com.br/grupofpp/modules/mastop_publish/?tac=Heidegger_e_m_Portugu%EAs). Acesso em: 17/02/09.

## **ANEXOS**

# ANEXO 1

## INGMAR BERGMAN

### OBRA CINEMATOGRAFICA

Entre 1946 a 2003, dirigiu 57 filmes, para o cinema e para a televisão:

1. *Saraband* (2003)
2. *In the Presence of a Clown* (1997)
3. *Harald & Harald* (1996)
4. *Karin's Face* (1986)
5. *The Blessed Ones* (1986)
6. *Document Fanny and Alexander* (1986)
7. *After the Rehearsal* (1984)
8. *School for Wives* (1983)
9. *Fanny and Alexander* (1982)
10. *From the Life of the Marionettes* (1980)
11. *Fårö Document 1979* (1979)
12. *Autumn Sonata* (1978)
13. *The Serpent's Egg* (1977)
14. *Face to Face* (1976)
15. *The Magic Flute* (1975)
16. *Scenes from a Marriage* (1973)
17. *Cries and Whispers* (1973)
18. *The Touch* (1971)
19. *Fårö Document* (1970)
20. *A Passion* (1969)
21. *The Ritual* (1969)
22. *Shame* (1968)



23. *Hour of the Wolf* (1968)
24. *Stimulantia* (Episode "Daniel") (1967)
25. *Persona* (1966)
26. *All These Women* (1964)
27. *The Silence* (1963)
28. *A Dream Play* (1963)
29. *Winter Light* (1963)
30. *Through a Glass Darkly* (1961)
31. *The Devil's Eye* (1960)
32. *The Virgin Spring* (1960)
33. *Storm* (1960)
34. *The Magician* (1958)
35. *Rabies* (1958)
36. *Brink of Life* (1958)
37. *The Venetian* (1958)
38. *Wild Strawberries* (1957)
39. *Mr. Sleeman Is Coming* (1957)
40. *The Seventh Seal* (1957)
41. *Smiles of a Summer Night* (1955)
42. *Dreams* (1955)
43. *A Lesson in Love* (1954)
44. *Sawdust and Tinsel* (1953)
45. *Summer with Monika* (1953)
46. *Waiting Women* (1952)
47. *Bris Soap Commercials* (1951)
48. *Summer Interlude* (1951)
49. *High Tension* (1950)
50. *To Joy* (1950)
51. *Thirst* (1949)
52. *Prison* (1949)
53. *Harbour City* (1948)

- 54. *Music in Darkness* (1948)
- 55. *Ship to India* (1947)
- 56. *It Rains on our Love* (1946)
- 57. *Crisis* (1946)

## **PREMIAÇÕES E NOMEAÇÕES**

Ganhou três Oscars na categoria de Melhor Filme em Língua Estrangeira, para 'A Fonte da Donzela', 'Através de Um Espelho' e 'Fanny e Alexander'.

Recebeu três nomeações ao Oscar, na categoria de Melhor Realizador, por 'Gritos e Sussurros' (1972), 'Face a Face' (1976) e 'Fanny e Alexander' (1982).

Recebeu cinco nomeações ao Oscar, na categoria de Melhor Argumento Original, por 'Morangos Silvestres' (1957), 'Através de um Espelho' (1961), 'Gritos e Sussurros' (1972), 'Sonata de Outono' (1978) e 'Fanny e Alexander' (1982).

Recebeu uma nomeação ao Oscar, na categoria de Melhor Filme, por 'Gritos e Sussurros' (1972).

Ganhou, em 1971, o Prêmio Irving G. Thalberg, concedido pela Academia de Artes e Ciências Cinematográficas.

Recebeu uma nomeação ao Globo de Ouro, na categoria de Melhor Realizador, por 'Fanny e Alexander' (1982).

Recebeu três nomeações ao César, na categoria de Melhor Filme Estrangeiro, por 'A Flauta Mágica' (1974), 'Sonata de Outono' (1978) e 'Fanny e Alexander' (1982). Venceu em 1982.

Recebeu uma nomeação ao BAFTA, na categoria de Melhor Filme, por 'O Rosto'

(1958).

Recebeu uma nomeação ao BAFTA, na categoria de Melhor Filme Estrangeiro, por 'Fanny e Alexander' (1982).

Ganhou o Prêmio do Júri, no Festival de Cannes, por 'O Sétimo Selo' (1957).

Ganhou o Prêmio de Melhor Realizador, no Festival de Cannes, por 'No Limiar da Vida' (1957).

Ganhou o Prêmio Especial de Melhor Humor Poético, no Festival de Cannes, por 'Sorrisos de uma Noite de Amor' (1955).

Ganhou uma Menção Especial, no Festival de Cannes, por 'A Fonte da Donzela' (1959).

Ganhou, em 1997, a Palma das Palmas, concedida pelos organizadores do Festival de Cannes.

Ganhou, em 1998, o Prêmio Ecumênico do Júri, concedido pelo Festival de Cannes em homenagem a sua carreira no cinema.

Ganhou duas vezes o Leão de Ouro, no Festival de Veneza, por 'Música na Noite' (1948) e 'O Rosto' (1958).

Ganhou o Prêmio Especial do Júri, no Festival de Veneza, por 'O Rosto' (1958).

Ganhou o Prêmio FIPRESCI, no Festival de Veneza, por 'Fanny e Alexander' (1982).

Ganhou, em 1971, um Leão de Ouro em homenagem a sua carreira no cinema.

Ganhou o Urso de Ouro, no Festival de Berlim, por 'Morangos Silvestres' (1957).

Ganhou o Prêmio OCIC, no Festival de Berlim, por 'Através de um Espelho' (1961).

Ganhou quatro vezes o Prêmio Bodil de Melhor Filme Europeu, por 'Sorrisos de uma Noite de Amor' (1955), 'Morangos Silvestres' (1957), 'Gritos e Sussurros' (1972) e 'Sonata de Outono' (1978).

## **OBRA TEATRAL**

Entre 1938 a 2004, encenou 191 peças para o teatro, para o radio e para a televisão, entre elas, destacam-se os seguintes autores:

August **Strindberg** (1849 - 1912), William **Shakespeare** (1564 - 1616), Jean-Baptiste Poquelin – conhecido como **Molière** (1622 - 1673), Henrik Johan **Ibsen** (1828 - 1906), Eugene **O' Neill** (1888 - 1953), Anton Pavlovich **Tchekhov** (1860 - 1904), Tennessee **Williams** (1911 - 1983).

A relação completa de seus trabalhos para o teatro:

1. *Rosmersholm* (2004)
2. *The Pelican / Death Island* (2003)
3. *Ghosts* (2002)
4. *John Gabriel Borkman* (2001)
5. *Mary Stuart* (2000)
6. *The Ghost Sonata* (2000)
7. *Storm Weather* (1999)
8. *The Image Makers* (1998)
9. *The Bacchae* (1996)
10. *Harald & Harald* (1996)

11. *Yvonne, Princess of Burgundy* (1995)
12. *The Misanthrope* (1995)
13. *The Winter's Tale* (1994)
14. *Goldberg Variations* (1994)
15. *The Time and the Room* (1993)
16. *The Last Gasp* (1993)
17. *The Bacchae* (1991)
18. *Peer Gynt* (1991)
19. *A Spiritual Matter* (1990)
20. *A Doll's House* (1989)
21. *Madame de Sade* (1989)
22. *Long Day's Journey into Night* (1988)
23. *Hamlet* (1986)
24. *A Dream Play* (1986)
25. *Miss Julie* (1985)
26. *John Gabriel Borkman* (1985)
27. *A Hearsay* (1984)
28. *Aus dem Leben der Regenwürmer / The Dance of the Rainsnakes* (1984)
29. *King Lear* (1984)
30. *Dom Juan* (1983)
31. *Nora / Julie / Scenes from a Marriage* (1981)
32. *Yvonne, Princess of Burgundy* (1980)
33. *Hedda Gabler* (1979)
34. *Tartuffe* (1979)
35. *Three Sisters* (1978)
36. *A Dream Play* (1977)
37. *Twelfth Night, or What You Will* (1975)
38. *To Damascus* (1974)
39. *The Misanthrope* (1973)
40. *The Ghost Sonata* (1973)
41. *The Wild Duck* (1972)

42. *Show* (1971)
43. *Hedda Gabler* (1970)
44. *The Dream Play* (1970)
45. *Woyzeck* (1969)
46. *Six Characters in Search of an Author* (1967)
47. *School for Wives / The Criticism of the School for Wives* (1966)
48. *The Investigation* (1966)
49. *Tiny Alice* (1965)
50. *Don Juan* (1965)
51. *Hedda Gabler* (1964)
52. *Three Knives from Wei* (1964)
53. *The Legend* (1963)
54. *Who's Afraid of Virginia Woolf?* (1963)
55. *The Rake's Progress* (1961)
56. *Playing with Fire* (1961)
57. *The Seagull* (1961)
58. *The First Warning* (1960)
59. *The People of Värmland* (1958)
60. *He Who Nothing Owns* (1958)
61. *Ur-Faust* (1958)
62. *The Legend* (1958)
63. *The Misanthrope* (1957)
64. *Counterfeiters* (1957)
65. *The Prisoner* (1957)
66. *Peer Gynt* (1957)
67. *Erik XIV* (1956)
68. *Cat on a Hot Tin Roof* (1956)
69. *The Tunnel* (1956)
70. *Everyman* (1956)
71. *Vox humana* (1956)
72. *Portrait of a Madonna* (1956)

73. *The Poor Bride* (1956)
74. *Grandma and Our Lord* (1956)
75. *Leah and Rachel* (1955)
76. *The Monk Strolls in the Meadow* (1955)
77. *The Ball* (1955)
78. *Wood Painting* (1955)
79. *The Tea House of the August Moon* (1955)
80. *Don Juan* (1955)
81. *The Apple-Tree Table* (1954)
82. *Twilight Games* (1954)
83. *The Merry Widow* (1954)
84. *Wood Painting* (1954)
85. *The Ghost Sonata* (1954)
86. *The Castle* (1953)
87. *Six Characters in Search of an Author* (1953)
88. *The Dutchman* (1953)
89. *A Caprice* (1953)
90. *Unto My Fear* (1953)
91. *The Restless Heart* (1952)
92. *The Crown Bride* (1952)
93. *The Day Ends Early* (1952)
94. *Easter* (1952)
95. *Blood Wedding* (1952)
96. *Murder at Barjärna* (1952)
97. *Crimes and Crimes* (1952)
98. *The Guiltburden of the Night* (1952)
99. *The People of Värmland* (1951)
100. *The Rose Tattoo* (1951)
101. *Summer* (1951)
102. *The Country Girl* (1951)
103. *The City* (1951)

104. *Light in the Schack* (1951)
105. *A Shadow / Medea* (1950)
106. *The Three-Penny Opera* (1950)
107. *Divine Words* (1950)
108. *Come Up Empty* (1949)
109. *A Streetcar Named Desire* (1949)
110. *The Restless Heart* (1949)
111. *Macbeth* (1948)
112. *Mother Love* (1948)
113. *Thieves Carnival* (1948)
114. *Lodolezzi Sings* (1948)
115. *Dancing on the Pier* (1948)
116. *Playing with Fire* (1947)
117. *Unto my Fear* (1947)
118. *The Waves* (1947)
119. *Magic* (1947)
120. *The Dutchman* (1947)
121. *The Day Ends Early* (1947)
122. *Summer* (1946)
123. *Caligula* (1946)
124. *Rachel and the Cinema Doorman* (1946)
125. *Requiem* (1946)
126. *The Pelican* (1945)
127. *Rabies* (1945)
128. *Jacobowsky and the Colonel* (1945)
129. *Reduce Morals* (1945)
130. *The Legend* (1945)
131. *Kriss-Krass-Filibom: New Year's Cabaret* (1945)
132. *The Tinder Box* (1944)
133. *Macbeth* (1944)
134. *When the Devil Makes an Offer* (1944)



135. *The Ascheberg Widow at Wittskövle (1944)*
136. *Little Red Riding Hood (1944)*
137. *The Gambling Hall / Mr. Sleeman Cometh (1944)*
138. *The Hotel Room (1944)*
139. *The Fun Fair (1943)*
140. *Niels Ebbesen (1943)*
141. *En däjlig rosa / A beautiful rose (1943)*
142. *Geography and Love (1943)*
143. *Just Before Awakening (1943)*
144. *U-boat 39 (1943)*
145. *When the Devil Makes an Offer (1943)*
146. *A Midsummer Night's Dream (1942)*
147. *Death of Punch (1942)*
148. *Beppo the Clown (1942)*
149. *Little Red Riding Hood (1942)*
150. *Sniggel Snuggel / The Three Stupidities (1942)*
151. *Blue Bird (1941)*
152. *A Midsummer Night's Dream (1941)*
153. *A Ghost Sonata (1941)*
154. *The Tinder Box (1941)*
155. *The Father (1941)*
156. *Swan white (1940)*
157. *The Merchant of Venice (1940)*
158. *The Melody that Disappeared (1940)*
159. *The Pelican (1940)*
160. *Return (1940)*
161. *The Hour Glass / The Pot of Broth (1940)*
162. *Macbeth (1940)*
163. *The Black Glove (1940)*
164. *In Bethlehem (1940)*
165. *He Who Lived His Life Over Again (1939)*

166. *Christmas / Advent (1939)*
167. *Autumn Rhapsody / The Romantics (1939)*
168. *Evening Cabaret For the Entire Family (1939)*
169. *Lucky Per's Journey (1939)*
170. *The Hangman / The Golden Chariot (1939)*
171. *Outward Bound (1938)*

## ANEXO 2

### OBRAS DE HEIDEGGER EM PORTUGUÊS

Compilado por Caesar Souza - PUC RS

- < **(1969a) *Que é metafísica?*** [1929]. Trad. Ernildo Stein. São Paulo: Duas Cidades, 1969. Reeditado em *Conferências e escritos filosóficos*. Trad. Ernildo Stein. SP: Abril Cultural, 1973; 1979. (Os Pensadores).
- < **(1969b) *Caminho do campo*** [1953]. Trad. Ernildo Stein. São Paulo: Duas Cidades, 1969.
- < **(1969c) *Introdução à metafísica*** [1953]. Trad. Emmanuel Carneiro Leão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969.
- < **(1969d) *Da experiência do pensar*** [1954]. Trad. Maria do Carmo. Porto Alegre: Ed. Globo, 1969.
- < **(1969e) *O que é isto – a filosofia?*** [1956]. Trad. José Henrique Santos. Univ. Minas Gerais. 1969. Reeditado em *Conferências e escritos Filosóficos*. Trad. Ernildo Stein. São Paulo: Abril Cultural, 1973; 1979. (Os Pensadores).
- < **(1969f) *Sobre o problema do ser*** [1956]. Trad. Ernildo Stein. São Paulo: Duas Cidades, 1969.
- < **(1970a) *Sobre a essência da verdade*** [1943]. Trad. Ernildo Stein. São Paulo: Duas Cidades, 1970; Reeditado em *Conferências e escritos filosóficos*. Trad. Ernildo Stein. São Paulo: Abril Cultural, 1973; 1979. (Os Pensadores). Trad. Carlos Morujão, Porto: Porto Editora, 1995.
- < **(1970b) *A tese de Kant sobre o ser*** [1963]. Trad. Ernildo Stein. São Paulo: Duas Cidades, 1970. Reeditado em *Conferências e escritos filosóficos*. Trad. Ernildo Stein. São Paulo: Abril Cultural, 1973; 1979. (Os Pensadores).
- < **(1971) *Sobre a essência do fundamento*** [1929]. Trad. Ernildo Stein. São Paulo: Duas Cidades, 1971; Reeditado em *Conferências e escritos filosóficos*. Trad. Ernildo Stein. São Paulo: Abril Cultural, 1973; 1979. (Os Pensadores) / ***A essência do fundamento***. Trad. Artur Morão, Lisboa: Edições 70, 1988.

- < **(1973a) Carta sobre o “Humanismo”** [1947]. In: *Conferências e escritos filosóficos*. Trad. Ernildo Stein. São Paulo: Abril Cultural, 1973; 1979. (Os Pensadores) (Cf. Ed. Tempo Brasileiro).
- < **(1973b) A sentença de Anaximandro** [1950]. In: *Crítica moderna – Pré-Socráticos*. Trad. Ernildo Stein. São Paulo: Abril Cultural, 1973; 1979. (Os Pensadores).
- < **(1973c) Identidade e diferença** [1957]. In: *Conferências e escritos filosóficos*. Trad. Ernildo Stein. São Paulo: Abril Cultural, 1973; 1979. (Os Pensadores).
- < **(1973d) Hegel e os gregos** [1960]. In: *Conferências e escritos filosóficos*. Trad. Ernildo Stein. São Paulo: Abril Cultural, 1973; 1979. (Os Pensadores).
- < **(1973e) Meu caminho para a fenomenologia** [1963]. In: *Conferências e escritos filosóficos*. Trad. Ernildo Stein. São Paulo: Abril Cultural, 1973; 1979. (Os Pensadores).
- < **(1973f) O fim da filosofia e a tarefa do pensamento** [1966]. In: *Conferências e escritos filosóficos*. Trad. Ernildo Stein. São Paulo: Abril Cultural, 1973; 1979. (Os Pensadores).
- < **(1973g) Tempo e ser** [1968]. In: *Conferências e escritos filosóficos*. Trad. Ernildo Stein. São Paulo: Abril Cultural, 1973; 1979. (Os Pensadores).
- < **(1988) Ser e tempo** [1927]. Trad. Márcia de Sá Cavalcante. Petrópolis: Ed. Vozes, 1988, v. 1; 1989, v. 2.
- < **(1990) A origem da obra de arte** [1950]. Trad. Maria da Conceição Costa. Lisboa: Edições 70, 1990.
- < **(1992) Que é uma coisa? Doutrina de Kant dos princípios transcendentais** [1962]. Trad. Carlos Morujão, Lisboa: Edições 70, 1992.
- < **(1997) A auto-afirmação da universidade alemã** [1934]. Trad. Fausto Castilho, Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura, 1997. (Edição Bilingüe).
- < **(1998) Heráclito: origem do pensamento ocidental** [1970]. Trad. Márcia de Sá Cavalcante. Rio de Janeiro: Relumê Dumará, 1998.
- < **(1999a) Língua de tradição e língua técnica** [1962]. Trad. Mário Botas, Lisboa: Vega, 1999.
- < **(1999b) O princípio do fundamento** [1957]. Trad. Jorge Telles Menezes, Lisboa: Instituto Piaget, D. L. 1999.
- < **(2000a) Serenidade** [1959]. Trad. Maria Madalena Andrade, Olga Santos, Lisboa:

Instituto Piaget, D. L. 2000.

< **(2000b) Nietzsche – metafísica e nihilismo** [1999]. Trad. Marco Antonio C. Nova. Rio de Janeiro: Relumê Dumará, 2000.

< **(2001) Seminários de Zollikon** [1987]. (Editado por Medard Boss). Trad. Gabriela Arnhold, Maria de Fátima de Almeida Prado, São Paulo: EDUC / Rio de Janeiro: Vozes, 2001.

< **(2002) Ensaios e conferências** [1954]. Trad. Emmanuel Carneiro Leão, Gilvan Fogel, Márcia de Sá Cavalcante Schuback, Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 2002.

< **A Questão da técnica** [Cf. Trad. Marco Aurélio Werle. In: Cad. Trad. USP – Dep. de Filosofia. n. 2, 1997]

< **Ciência e meditação**

< **A superação da metafísica**

< **Quem é o Zarathustra de Nietzsche?**

< **Que significa pensar?**

< **Construir, habitar, pensar**

< **A coisa**

< **Poeticamente habita o homem...**

< **Logos** [Cf. Crítica Moderna. Trad. Ernildo Stein. São Paulo: Abril Cultural, 1979. (Os Pensadores – Pré-Socráticos)]

< **Moirá**

< **Aletheia**