

DO RELÓGIO SEM PONTEIROS AO SABOR DOS MORANGOS SILVESTRES: ANGÚSTIA, MEMÓRIA E FINITUDE EM INGMAR BERGMAN¹

Luan Alves dos Santos Ribeiro²

Universidade Federal do ABC (UFABC)

 <https://orcid.org/0000-0001-6024-2042>

E-mail: luan.alvesribeiro@hotmail.com

RESUMO:

Este artigo examina *Morangos Silvestres* (*Smultronstället*, 1957), de Ingmar Bergman, à luz do pensamento de Martin Heidegger, sobretudo em *Ser e Tempo* e *O que é metafísica?* Defende-se que a trajetória de Eberhard Isak Borg não se reduz ao drama psicológico de um homem idoso diante das lembranças, mas pensa cinematograficamente a passagem de uma existência atravessada pela impropriedade (*Uneigentlichkeit*) para uma possível apropriação da finitude. O primeiro sonho, no qual surgem o relógio sem ponteiros, a rua vazia, a carruagem fúnebre e o encontro com o próprio cadáver, é interpretado como experiência de angústia, nadificação do mundo familiar e abertura ao ser-para-a-morte (*Sein-zum-Tode*). Em seguida, analisa-se como essa abertura se desdobra na viagem, nas lembranças, no julgamento onírico, no apelo da consciência e nos gestos finais de Isak, compreendidos como momentos de uma travessia ontológica em que a morte, longe de significar pura aniquilação, pode devolver espessura às possibilidades da existência e reabrir o vínculo com os outros.

PALAVRAS-CHAVE: Ontologia da finitude; Fenomenologia cinematográfica; Angústia; Heidegger; Bergman.

FROM THE CLOCK WITHOUT HANDS TO WILD STRAWBERRIES: ANXIETY, MEMORY, AND FINITUDE IN INGMAR BERGMAN

ABSTRACT:

This article examines Ingmar Bergman's *Wild Strawberries* (*Smultronstället*, 1957) in light of Martin Heidegger's thought, especially in *Being and Time* and *What Is Metaphysics?* It argues that Eberhard Isak Borg's journey cannot be reduced to the psychological drama of an elderly man confronted with memory; rather, it cinematically stages the passage from an existence pervaded by inauthenticity (*Uneigentlichkeit*) to a possible appropriation of finitude. The first dream, in which the clock without hands, the empty street, the funeral carriage, and the encounter with his own corpse appear, is interpreted as an experience of anxiety, the nihilation of the familiar world, and an opening onto being-toward-death. The article then analyzes how this opening unfolds through the journey, acts of remembrance, the dream trial, the call of conscience, and Isak's final gestures, understood as moments of an ontological crossing in which death, far from signifying mere annihilation, can restore density to the possibilities of existence and reopen the bond with others.

KEYWORDS: Ontology of finitude; Cinematic phenomenology; Anxiety; Martin Heidegger; Ingmar Bergman.

¹O presente artigo resulta de desdobramento da pesquisa de doutorado *Considerações sobre ser-finito: a ontologia da finitude tematizada entre o texto filosófico e a arte cinematográfica*, defendida em 2024 junto ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). A pesquisa foi realizada com financiamento do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) e recebeu indicação ao Prêmio CAPES de Tese, edição 2025.

²Doutor(a) em Filosofia pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre – RS, Brasil. Pós-doutorado(a) em Filosofia pela Universidade Federal do ABC (UFABC), São Bernardo do Campo – SP, Brasil.

Introdução

A experiência da finitude, quando arrancada do plano abstrato das generalidades e reconduzida à intimidade irreduzível da primeira pessoa, deixa de ser um dado conceitual para tornar-se abalo. Não se trata mais da morte enquanto destino biológico de um organismo vivo, nem da finitude como tema geral de uma antropologia filosófica, mas da morte como possibilidade que me concerne, que me singulariza e que silenciosamente sustenta cada um dos meus projetos. É nesse horizonte que *Morangos Silvestres* (*Smultronstället*, 1957), de Ingmar Bergman, se oferece como uma meditação cinematográfica sobre o ser do ente que nós mesmos somos. A trajetória de Isak Borg (Victor Sjöström), médico idoso prestes a receber uma homenagem acadêmica por sua carreira, não se limita ao drama psicológico de um homem velho diante de suas lembranças, mas desvela, em linguagem fílmica, a estrutura ontológica de uma existência que, tomada pela angústia, é reconduzida à sua condição de ser-para-a-morte (*Sein zum Tode*).

O presente artigo parte do momento em que a segurança cotidiana de Isak começa a se desfazer. Depois das cenas iniciais, nas quais o personagem se apresenta a partir de seus vínculos familiares, de sua posição pública e de sua solidão afetiva, Bergman nos conduz ao primeiro sonho: ruas desertas, casas em ruínas, um relógio sem ponteiros, a aceleração do coração, uma figura humana desfigurada, uma carruagem sem cocheiro e, por fim, o encontro aterrador de Isak com o próprio cadáver. Essa sequência não será aqui tratada como simples material onírico ou como ilustração psicológica do medo da morte. O que nela se manifesta é algo mais originário: a suspensão da familiaridade com o mundo, a nadificação dos sentidos habituais e a irrupção da angústia como tonalidade afetiva capaz de reconduzir o *Dasein* ao seu ser mais próprio.

A leitura proposta se orienta por um diálogo entre a linguagem cinematográfica de Bergman e a ontologia de Martin Heidegger, sobretudo em *Ser e Tempo* (*Sein und Zeit*, 1927) e em *O que é metafísica?* (*Was ist Metaphysik?*, 1929). Em Heidegger, a morte não é compreendida primeiramente como acontecimento biológico, mas como possibilidade extrema, própria, irremediável e insuperável do ente que existe. Do mesmo modo, a angústia não é tomada como afecção psicológica ou patologia subjetiva, mas como encontrar-se fundamental (*Grundbefindlichkeit*) no qual o mundo perde sua significação ordinária e o ente humano é remetido à sua condição finita. No sonho de Isak, os relógios sem ponteiros suspendem o tempo mensurável; a rua vazia desfaz a familiaridade do espaço; o quase-homem que se desfigura revela uma humanidade esvaziada de presença; a carruagem fúnebre sem condutor anuncia a morte como aquilo que ultrapassa todo cálculo; o cadáver que o agarra no interior do caixão transforma a morte de um conceito geral em possibilidade própria.

Essa abertura, contudo, não se esgota no terror. A angústia, em sentido heideggeriano, não é pura dissolução, embora dissolva a segurança habitual do mundo. Ao nadificar os referenciais cotidianos, ela também pode liberar o *Dasein* para uma compreensão mais própria de si. É nesse ponto que a experiência de Isak deixa de ser apenas queda na escuridão e se torna possibilidade de travessia. A viagem de carro que ele decide realizar após o primeiro sonho, embora tenha como destino exterior a cerimônia acadêmica em Lund, constitui sobretudo um deslocamento interior: uma travessia de rememoração, culpa, escuta e possível resolução. Os morangos silvestres, nesse sentido, não designam apenas um lugar da memória, mas uma abertura em que o passado retorna como possibilidade de compreensão. Aquilo que foi não se limita a ser recordado: volta a interpelar o presente e a iluminar aquilo que ainda pode ser.

Assim, a hipótese deste artigo é que *Morangos Silvestres* pensa cinematograficamente a passagem de uma existência encastelada em sua frieza para uma possível apropriação da finitude. Essa passagem não ocorre pela via de uma decisão soberana da vontade, nem por uma conclusão racional sobre a morte, mas por um conjunto de abalos afetivos, imagéticos e rememorativos que

recondzem Isak ao seu ser mais próprio. A angústia, o nada, a morte, a memória, a culpa e a resolução não são aqui tratados como temas isolados, mas como momentos de uma mesma travessia ontológica: a passagem de si para si mesmo, na qual o personagem, ao ver ruir a fantasia de autossuficiência que sustentava sua existência, pode ainda abrir-se ao vínculo, ao cuidado e à aceitação de sua condição mortal.

A estrutura argumentativa do artigo seguirá dois movimentos complementares. Na primeira parte, intitulada *O relógio sem ponteiros: angústia, nada e ser-para-a-morte*, analisaremos o primeiro sonho de Isak Borg como experiência cinematográfica de nadificação do mundo familiar, articulando-o à distinção heideggeriana entre medo e angústia, à manifestação do nada e à compreensão da morte como possibilidade própria do *Dasein*. Na segunda parte, intitulada *O sabor dos morangos silvestres: memória, culpa e resolução*, investigaremos como a abertura produzida pela angústia se desdobra na viagem, nas rememorações, no segundo sonho, no julgamento, no apelo da consciência e nos gestos finais de Isak, buscando mostrar de que modo a aceitação da finitude pode abrir uma possibilidade tardia de reconciliação consigo, com os outros e com o próprio tempo.

O relógio sem ponteiros: angústia, nada e ser-para-a-morte

A finitude não se anuncia, em *Morangos Silvestres*, como uma tese formulada de antemão, mas como uma experiência que irrompe no interior da imagem. Bergman não conduz Isak Borg ao reconhecimento de sua condição mortal por meio de uma argumentação explícita sobre a brevidade da vida, nem pela exposição discursiva de uma doutrina acerca da morte. O que se manifesta, primeiramente, é um abalo da familiaridade: o mundo perde a segurança de suas coordenadas habituais, o tempo deixa de orientar a existência, os corpos se tornam espectrais e a morte, antes mantida na distância de uma generalidade abstrata, aproxima-se como possibilidade própria e intransferível. A questão ontológica da finitude aparece, assim, não como conceito, mas como atmosfera, estranhamento e vertigem.

O primeiro sonho de Isak ocupa, nesse sentido, uma posição decisiva na economia filosófica do filme. Nele, a existência do velho professor é arrancada do abrigo cotidiano em que ainda podia reconhecer a si mesmo por meio de títulos, funções, hábitos e defesas afetivas. Aquilo que antes compunha a estabilidade de seu mundo começa a se desfazer: a rua torna-se deserta, as casas surgem em ruína, o relógio perde os ponteiros, a figura humana se desmancha em quase-corpo, a carruagem fúnebre avança sem condutor e o cadáver, em vez de permanecer como imagem distante da morte de outro, revela-se como o próprio Isak. A sequência não representa apenas o medo psicológico de morrer. Ela dá forma cinematográfica à nadificação do mundo familiar, isto é, ao momento em que os entes deixam de oferecer a significação ordinária que sustentava a existência em sua tranquilidade cotidiana.

É por essa via que a cena deve ser aproximada da angústia em sentido heideggeriano. Diferentemente do medo, que se dirige a um ente determinado e a uma ameaça localizável, a angústia desvela o ser-no-mundo como tal. Nela, o mundo não aparece simplesmente como perigoso, triste ou ameaçador, mas como desprovido de familiaridade. As coisas permanecem ali, mas já não amparam; os objetos continuam presentes, mas não orientam; o tempo ainda se anuncia, mas já não se deixa medir como antes. O relógio sem ponteiros, nesse horizonte, não é apenas um símbolo visual da passagem do tempo, mas a imagem de uma temporalidade que perdeu sua neutralidade cotidiana e passou a dizer respeito ao próprio existir de Isak. O tempo já não é somente aquilo que se conta; é aquilo que se é.

A partir dessa suspensão da familiaridade, o sonho abre Isak para aquilo que sua existência enrijecida procurava encobrir: a morte como sua possibilidade mais própria. A carruagem sem

cocheiro, o quase-homem que se desfaz e o morto que o puxa para dentro do caixão compõem uma mesma constelação imagética: a morte não está simplesmente diante dele como espetáculo, lembrança ou destino de terceiros, mas o interpela em primeira pessoa. Trata-se de uma convocação silenciosa, anterior à elaboração conceitual, pela qual o personagem é reconduzido à própria condição finita. Nesse instante, o mundo deixa de funcionar como refúgio e torna-se abertura. O sonho não explica a morte; faz com que ela apareça.

Logo após as cenas iniciais, nas quais Isak no seu escritório se apresenta para nós espectadores, temos a cena do primeiro sonho. Nela vemos nosso personagem andando por ruas desertas de onde despontam casas em ruínas. Ele se encontra perdido e o ambiente que o circunda é caracterizado por uma atmosfera de estranheza e desolamento. Eis que no caminho surge de repente um relógio sem ponteiros. Ouvimos as batidas aceleradas de seu coração que como um tambor se dissemina pelo espaço. Presenciamos Isak assombrado. Na busca por um refúgio da aparente loucura, da patente falta de habitualidade, ele retira do seu bolso um velho relógio que, inesperadamente, também está sem ponteiros. As suas expectativas de salvação são frustradas. Até mesmo seu objeto pessoal se tornou irreconhecível.

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

Tal ente desconhecido parecia um homem, um filho de alguém, irmão de outros, talvez marido e pai, mas era apenas um espectro humano, um quase-homem. O que faltaria para que sua humanidade fosse garantida e para que ele fosse efetivamente um humano como os outros? Mediante a sua descorporificação sobraram apenas vestes lançadas no chão, indumentárias sem ao menos um cadáver para ser velado. Será ele um homem que de tão esquecido pelos outros tornou-se alguém que, aparentemente, nunca existiu? Ora, de uma perspectiva agnóstica (circunscrita pelos limites de nossa cognoscibilidade), sem a lembrança conservada por uma comunidade ou por pelo menos algum indivíduo, após a morte e o sepultamento do corpo, cai-se na inexistência e no esquecimento. Só a lembrança do outro mantém os vestígios de uma vida quando ela se vai³. Isak também vivia como um homem, mas algo de próprio também lhe faltava tomando a forma de fantasmas oníricos na existência erma da sua velhice reclusa.

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

Isak se vê, após os relógios sem ponteiros (a constatação da proximidade da morte, da decadência de sua temporalidade), após o quase-homem que se esvai (imagem para o ente humano

³ Heidegger defende, conforme já distinguido no primeiro capítulo, um argumento análogo em *A Origem da Obra de Arte* (*Der Ursprung des Kunstwerks*, 1935-36), ao considerar que para a existência da arte é necessário não só o artista, a obra de arte concreta, mas também uma comunidade que zele por ela. Nesses termos, sem uma comunidade zeladora, a obra reside esquecida, ou seja, na posição de algo que parece que não existiu (pois ninguém se lembra dela), como algo que ainda está para efetivamente existir (esperando uma comunidade zeladora que a guarde). Michel Haar sintetiza tal posicionamento no seu livro *A obra de Arte: ensaio sobre a ontologia das obras*, ao dizer: “[...] toda obra, para existir e para brilhar precisa de uma comunidade humana que a receba e preserve. Sem essa preservação fiel, e deliberada, [...], a obra recai no esquecimento” (Haar, 2007, p. 92).

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

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

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

Cabe-nos salientar que para o pensador do ser os afetos não são compreendidos na acepção subjetiva e psicológica – algo dado na interioridade de um sujeito –, mas como uma estrutura basilar da constituição do próprio mundo, a partir da sua intrínseca codeterminação com o *Dasein*. Ora, o mundo só se dá em referência ao ente que nós mesmos somos de maneira que se constitui, para nós, numa relação. É nessa acepção que o encontrar-se (*Befindlichkeit*) do *Dasein*, o seu situar-se aberto por uma tonalidade afetiva (*Stimmung*), assim como o seu entender (*Verstehen*) e o seu discurso (*Rede*), são os modos de abertura (*Erschlossenheit*) dessa constituição mediante o qual os entes se iluminam em seu ser. O interessante é que, em franca oposição à metafísica, Heidegger busca a chave de compreensão para um entendimento unitário do que é o *Dasein* a partir do afeto da angústia. Ao invés de propor um agregado de partes (entender, encontrar-se e discurso) o seu pensamento busca uma abertura originária que coloque diante dele a sua finitude e não a substancialidade, queremos dizer, a sua existência como vir-a-ser caminhante para a morte. Numa passagem de *Ser e Tempo*, lemos:

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

A resposta à presente questão será dada do seguinte modo: “O fenômeno da angústia está posto na base como um estado-de-ânimo do encontrar-se que satisfaz a tais exigências de método” (Heidegger, 2014d, p. 511). Entretanto, como a angústia pode revelar para o *Dasein* o seu próprio ser finito? Como por uma via não apofântica, tal verdade pode surgir para ele? O que distingue a angústia das demais formas de afetos? Por que tamanha primazia?

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

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

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

Já no que concerne à angústia, o *Dasein* se sente estranho (*unheimlich*), encontra “o nada e o em parte alguma” (Heidegger, 2014d, p. 527), vê-se irremediavelmente isolado dos outros. É importante salientar que a angústia de que fala Heidegger não é a angústia patológica como o mal-estar psíquico que acomete ao sujeito adoecido, mas um raro acontecimento que, estando para além da volição, eclode no *Dasein* de repente e sem motivo. Queremos dizer, não se trata de algo restrito ao âmbito do indivíduo ou de algo sobre o qual se possa ter controle, mas de uma tonalidade afetiva que ultrapassa sua singularidade, revelando um aspecto estrutural de todo e qualquer ente humano (o nada do seu ser, o seu caráter finito de vir a ser)⁴. Assim, assaltando-o,

⁴ Trata-se da distinção entre ôntico, referente ao ente (por exemplo, um ente singular como o próprio Heidegger), e ontológico, referente ao ser (características estruturais inerentes a todo e qualquer ente pertencente aquele modo de ser específico). É assim

a angústia o retira da sua absorção na vida cotidiana do a-gente (*das Man*), do seu decair (*Verfallen*) no público, possibilitando uma abertura mais originária para o seu próprio modo de ser. Todo falatório (*das Gerede*), toda curiosidade (*die Neugier*) e toda ambiguidade (*die Zweideutigkeit*) são reduzidos a pó, lançados numa absoluta falta de significação⁵.

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

Uma distinção bastante esclarecedora feita por Heidegger é a oposição entre o medo e a angústia. O medo possui sempre: (1) aquilo diante do que se tem medo, isso é, o objeto do medo, (2) o medo ele mesmo e (3) o porquê do medo e a sua razão de ser. Um exemplo disso seria: (1) o temível pode ser uma severa tempestade, (2) o afeto, o sentir medo de tal fenômeno climático e (3) o motivo, a possibilidade de perder a minha integridade física ou bens materiais, como a minha casa. O medo traz sempre essa estrutura, sendo um afeto condicionado, claramente ou não, por um objeto e um motivo⁶. Por outro lado, quando nos angustiamos não o fazemos por um ente qualquer, mas pelo nosso ser-no-mundo (*In-der-Welt-sein*) ele mesmo, pela nossa possibilidade de ser desta ou daquela forma (a possibilidade que nos constitui em nosso próprio ser), pelo nada que, como específica transcendência da totalidade dos entes em direção ao âmbito do possível, constitui a nossa finitude como *Dasein*⁷.

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

que a angústia, na sua dimensão ontológica, apesar de sempre ocorrer numa pessoa concreta e datada, ultrapassa esse âmbito revelando a ontologia do *Dasein* como um todo. Nessa acepção, embora no caso de *Morangos Silvestres* tal tonalidade afetiva seja sentida e experienciada por Isak, ela revela algo da estrutura do seu e do nosso modo de ser que compartilhamos a mesma modalidade.

⁵ “O nadificar do nada não é um episódio casual, mas, como remissão (que rejeita) ao ente em sua totalidade em fuga, ele revela este ente sua plena, até então oculta, estranheza como o absolutamente outro – em face do nada” (Heidegger, 1999c, p. 58).

⁶ “A angústia é radicalmente diferente do temor. Nós nos atemorizamos sempre diante deste ou daquele ente determinado que, sob um ou outro aspecto determinado, nos ameaça. O temor de... sempre teme por algo determinado. Pelo fato de o temor ter como propriedade a limitação de seu ‘de’ (*Wovor*) e de seu ‘por’ (*Worum*), o temeroso e o medroso são retidos por aquilo que nos amedronta” (Heidegger, 1999c, p. 56).

⁷ “O diante-de-quê da angústia é o ser-no-mundo como tal. [...] O diante-de-quê da angústia é completamente indeterminado. Essa indeterminidade não só deixa factualmente indecيدido qual o ente do-interior-do-mundo a ameaçar, mas significa que o ente do-interior-do-mundo em geral não é ‘relevante’. Nada do que é utilizável e subsistente no interior-do-mundo tem a função daquilo diante de que a angústia se angustia. A totalidade-do-mundo, é, como tal em geral, sem importância. Afunda-se por inteiro em si mesma. O mundo tem o caráter da total não-significatividade” (Heidegger, 2014d, p. 521).

Para Heidegger, sobre o nada não se pode perguntar o que é, mas apenas buscar entendê-lo a partir de uma relação com ele, de maneira que tal questão “[...] somente pode ser legitimada por uma experiência fundamental” (Heidegger, 1999c, p. 55). Essa experiência é obtida na angústia. O interessante é notar que, segundo a sua posição, o nada precede, ontologicamente, o não e a negação⁸. Ora, se o *Dasein* é vir-a-ser, ente cujo seu próprio ser está em jogo, o âmbito do possível evidencia sempre a possibilidade do sim e do não sobre si mesmo. Um exemplo disso seria ir a este ou aquele lugar, ler este ou aquele livro, relacionar-me com esta ou com aquela pessoa, procurar esta ou aquela profissão *ad infinitum*. Para uma pedra, para um pássaro ou para uma flor (entes substanciais) não há essa região das possibilidades. Desse modo, é da específica ontologia do *Dasein* que advém o nada. Ela nadifica, coloca em xeque o habitual e o consolidado, revelando o seu constitutivo projetar-se para além do que já é. A angústia, nos termos indicados acima, torna, como a sua manifestação fundamental, esse nada patente.

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

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

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

O sabor dos morangos silvestres: memória, culpa e resolução

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

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

No canteiro de morangos silvestres de sua mocidade Isak inicialmente se recorda do seu primeiro amor, a sua prima Sara. Na lembrança, ele a vê colhendo frutos, no mesmo canteiro, por ocasião do aniversário do seu tio Aron. Na cena, Sara beija seu primo Sigbritt, que se tornaria o

⁸ “‘Existe’ o nada apenas porque existe o ‘não’, isto é, a negação? Ou não acontece o contrário? Existe a negação e o ‘não’ apenas porque ‘existe’ o nada? Isto não está decidido; nem mesmo chegou a ser formulado expressamente como questão. Nós afirmamos: o nada é mais originário que o ‘não’ e a negação” (Heidegger, 1999c, p. 54).

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

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

De todo modo, aqui algo se torna evidente. Falamos da essência do ente humano como uma abertura de possibilidades. Somente por isso alguém que outrora tenha se projetado esperançosamente diante de existir (o que a cena faz surgir) pode se tornar amargo e desiludido. O mesmo não poderia ocorrer com uma árvore, com uma penteadeira ou com um animal. Apenas o ente humano provido de um horizonte de significações – de mundo – já desde sempre familiar pode abrir-se desse modo perante si mesmo.

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

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

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

Eis que em um dado momento, a viagem de Isak, Marianne e dos jovens é abruptamente interrompida por um carro vindo na contramão que tomba. O velho Eberhard para o seu

automóvel e todos vão ao encontro do acidente. É assim que conhecemos o indesejável casal Sten Alman (Gunnar Sjöberg) e Berit Alman (Gunnel Broström) e descobrimos que uma briga entre eles desencadeou o ocorrido. Embora ninguém tenha se machucado, o carro após ser desvirado não volta a funcionar. Intensificando ainda mais o mal-estar gerado pelo incidente, o casal também embarca no grande e espaçoso veículo de Isak.

No caminho Sten e Berit se insultam continuamente e demonstram um grande desprezo um pelo outro – algo que apresentam claramente não se constringendo com os demais. É notório que a despeito da repulsa mútua, eles permanecem sendo um casal numa relação há muito tempo desprovida de amor e reconhecimento. Aliás, pelas características acima discriminadas da relação, o casal Alman fará com que o casamento de Isak com a sua falecida esposa seja tematizado no seu segundo pesadelo – sonho que abordaremos logo a seguir. Por fim, como paroxismo das insistentes ofensas, Berit esbofeteia Sten e ambos são expulsos do carro.

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

Novamente, sabendo que o destino de tudo o que floresce é fenecer, o que no espelho se reflete é a imagem da morte como irrefreável ponto de parada do caminho sem chegada da existência. Dizemos sem chegada, pois a existência na sua factualidade (*Faktizität*) não se completa como a fruta madura ou como a lua cheia, mas antes, abruptamente, cessa na contingência da sua própria carne⁹. Isak se percebe sem fuga, jogado numa região em que todo o seu saber, como homem dedicado à ciência, não pode oferecer alívio. O fenômeno fílmico mais uma vez e continuamente descerra desvelamentos originários sobre nós.

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

Ainda na continuidade da cena, o juiz leva Isak para o exato instante em que outrora ele presenciou a infidelidade conjugal da sua esposa. Essa infidelidade é mais assemelhada a um estupro. Ali ele rememora que reagiu de modo frio e indiferente, como se não estivesse vinculado efetivamente com as coisas da vida e como se para ele o seu casamento nada significasse para além

⁹ Lemos, em franca contraposição à ontologia do *Dasein*, os exemplos da lua e da fruta no §48, de “Ser e Tempo” nos seguintes termos: “Pode-se dizer, por exemplo: que à lua enquanto não é lua cheia, falta o último quarto. [A] lua já é na realidade sempre subsistente como um todo” (Heidegger, 2014d, p. 671). “Por exemplo, o fruto não-maduro vai ao encontro de seu amadurecimento. [...] É o fruto ele mesmo que se traz para o maduro e tal trazer caracteriza o seu ser como fruto. [...] O ainda-não do imaturo não significa que algo estranho lhe falta e que, indiferente ao fruto, poderia nele subsistir e subsistir com ele. É ele mesmo que é significado em seu específico modo-de-ser” (Heidegger, 2014d, p. 673).

da mera alcunha social de casal. Isak constata, de modo inelutável, que viveu como um morto-vivo, isolado e frio; uma fortaleza de gelo. Vemos, pelo seu olhar, o espanto de quem reconhece que não viveu propriamente tomando as rédeas pelo seu vir-a-ser de modo satisfatório.

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

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

Heidegger não entende a consciência (*Gewissen*), por exemplo, na acepção teórica como aquela que a partir de abstrações e generalizações conhece os objetos. Assim, o seu apelo não pode ser um chamado à teorização sobre algo, a uma sofisticada ascensão compreensiva a partir da articulação de conceitos. Aliás, no silêncio, os conceitos se perdem no ar e são privados da sua significação plena. Do mesmo modo, a consciência também não é compreendida pelo âmbito moral, como aquela que distingue o bem do mal dando as diretrizes para uma ação justa. Por isso, o seu apelo não pode ser entendido a partir do prisma de uma valoração sobre ações e hábitos, a fim de torná-los melhores e beatificantes. Mais fundamentalmente, isso é, como condição de possibilidade mesma dos modos supracitados, a consciência considerada por Heidegger é reduzida à dimensão originária da abertura para o ser, ligando-se a uma atitude na qual se realiza a remissão do *Dasein* consigo mesmo. Nessa acepção, ela o abre para o apelo de seu poder ser (*sein-können*) próprio, para uma consciência de si não decaída no público¹⁰.

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

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

¹⁰ “A consciência abre e por isso pertence ao âmbito dos fenômenos existenciais [*existenzialen Phänomene*] constitutivos do ser [*Sein*] do ‘a’ [*Da*] como abertura [*Erschlossenheit*]” (Heidegger, 2014d, p. 743).

Perdendo-se na publicidade de a-gente [*das Man*] e em seu falatório, o *Dasein*, ao ouvir a-gente ela mesma, deixa de ouvir o seu próprio si-mesmo. Se o *Dasein* deve poder ser resgatado dessa perda no deixar-de-ouvir – e resgatado sem dúvida por si mesmo – então ele deve primariamente poder encontrar o si mesmo que ele deixou de ouvir ouvindo a-gente. Esse ouvir a-gente deve se romper, isto é, o *Dasein* deve se dar ele mesmo a possibilidade de um ouvir que o interrompa. A possibilidade de tal ruptura reside no ser-intimado sem mediação. O apelo rompe o ouvir de a-gente, no qual o *Dasein* não se ouve, quando, em correspondência com o seu caráter de apelo, ele desperta um ouvir em tudo caracterizado como oposto em relação ao ouvir perdido. Se este é abafado pelo “barulho” da múltipla ambiguidade e sem dar sustentação à curiosidade. Aquilo que, apelando dessa forma, dá a entender é a consciência (Heidegger, 2014d, p.745)¹¹.

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

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

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

Por culpa, Heidegger não entende a culpa moral, o débito por algum delito cometido, mas antes o ser perpassado, o ser constituído por um não. O *Dasein* se encontra desde sempre lançado em um mundo do qual ele não é o fundamento. Do mesmo modo, sendo o ente finito que é ele, tem que decidir sobre si mesmo, de modo que escolher significa dizer ao mesmo tempo sim e não. Queremos dizer, ao dizer sim para a efetivação de uma possibilidade, outras deverão, necessariamente, ser deixadas de lado. Assim, o não se impõe como mais originário por ser inescapável em qualquer escolha ou ação. Apropriar-se dessa nulidade (*Nichtigkeit*) ontológica, é assumir-se no seu mais próprio ser-culpado, é ser “obediente à sua mais-própria possibilidade de existência” (Heidegger, 2014d, p. 789).

Toda a culpa moral se fundamenta, em consonância, nessa nulidade, na possibilidade de ter feito de outra forma, de ter optado por um outro sim se determinando por outros não. É esse fato da estrutura mesma de ser que Bergman cinematicamente nos mostra com a cena do tribunal da consciência, na qual Isak é condenado à culpa pela sua cegueira ontológica. Ele, por exemplo, poderia ter se importado com a sua ex-mulher, agido de outra forma diante do adultério que na

¹¹ “Que a existência possa ser ela própria de um modo autêntico [*eigen*], é comprovado pela consciência. Através do clamor da consciência, chama a consciência por si própria no seu mais autêntico poder-ser, na determinabilidade. Assim se dá ela a entender como sendo culpada” (Pöggeler, 2001, p. 62).

cena da rememoração mais se assemelha a uma relação forçada pelo homem que a puxa violentamente pelos cabelos e obstrui sua boca conduzindo um ato, aparentemente, sem pleno consentimento. Ele poderia ter se vinculado às pessoas, amado o seu filho e a sua nora. Ele poderia ter assumido seu ser mortal e vivido como de fato é, mas não o fez. Essa é sua culpa. Heidegger é claro ao dizer:

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

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

Acrescentando esse novo elemento, a saber, o ser-culpado, que revela a nulidade do *Dasein* para ele mesmo, temos: 1) A angústia como modo fundamental do encontrar-se nadifica o sentido habitual das coisas; 2) A angústia instaura o efêmero reinado do silêncio que como modo mais originário do discurso isola o *Dasein* em si mesmo; 3) O silêncio angustiado e sem possibilidade de fuga conduz o *Dasein* ao entendimento mais próprio de seu ser referente à sua nulidade ontológica; 4) As modalidades próprias dos modos de abertura do encontrar-se, do discurso e do entender possibilitam uma compreensão do ser-para-a-morte, queremos dizer, da morte como possibilidade última e irremediável do ente finito que o *Dasein* é e 5) O *Dasein*, após tal experiência, poderá escolher assumir-se em se ser mais próprio ou ocultar isso para si mesmo (entrada no âmbito da volição). O último ponto se refere ao que Heidegger denomina de ser-resoluto (*Entschlossenheit*): escolher ser a si mesmo, tornando-se aquilo que se é mediante a aceitação da sua inescapável finitude.

Dito de outro modo, aberto pela angústia, isolado no silêncio, remetido à sua nulidade, o *Dasein* pode decidir por assumir-se na sua possibilidade mais fundamental e irremediável, isso é, no seu ser-para-a-morte. Tal ser-resoluto o abre para uma constatação de si mesmo, para um entender sobre si em termos próprios. Adiantando-se nessa possibilidade, projetando-se como ser morrente, o *Dasein* se compreende como aquilo que ele é: um ente aberto para o ser a partir das suas possibilidades finitas e que um dia não poderá mais escolher¹². A nosso ver, conforme veremos, Isak toma tal decisão ao fim da história de *Morangos Silvestres*. Podemos ler:

A morte é a possibilidade da impossibilidade de todo comportar-se para... de todo existir.

¹² “[O] ser originário do *Dasein* relativamente a seu poder-ser é um ser-para-a-morte [*Sein zum Tode*], isto é, para a assinalada possibilidade do *Dasein* que foi caracterizada. O adiantar-se abre essa possibilidade como possibilidade. O ser-resoluto [*Entschlossenheit*], só como adiantar-se, torna-se, portanto, um originário ser para o poder-ser-mais-próprio do *Dasein*. O ‘poder’ do poder-ser-culpado só é entendido pelo ser-resoluto, se este ‘qualifica’ como ser para a morte” (Heidegger, 2014d, p. 835-837).

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

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

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

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

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

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

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

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

suas memórias, cuja narrativa é a que presenciamos como espectadores. Ouvimos os pensamentos: “Surpreendi-me durante a cerimônia pensando nos eventos do dia. Foi então que decidi pensar e escrever tudo que houvera. Notei que nestes eventos tão ligados havia uma casualidade memorável” (Bergman, 1957).

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

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

Na indicada cena, Isak também pede que Agda o chame sem o pronome de tratamento “senhor”, mas apenas pelo nome. Ele se abre afetivamente para ela, busca os laços que por tanto tempo negou, mas ela recusa afirmando que as pessoas poderão pensar mal em ver tamanha intimidade e ridicularizá-los. Vemos Isak saindo da sua frieza e do seu encastelamento em direção ao outro. O tempo que ele mesmo é se abrevia e ele quer, mesmo que tardiamente, escolher a si mesmo como mortal, reconhecendo a sua interdependência com os outros, que constituem junto com ele o seu mundo.

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

Com a saída de Evald vemos um tenro gesto de afeto de Isak com a sua nora. Ele diz abertamente e em claro e bom som que gosta muito dela, sendo retribuído afetivamente. Em paz, ele adormece rememorando saudosamente a sua infância. Ali, como presenciamos na cena do canteiro dos morangos silvestres, ele se refugia num momento em que a vida lhe oferecia esperanças e a alegria lhe era ofertada como o sol nas ordinárias manhãs de verão. A sua rememoração lhe mostra que, como ente finito cuja essência reside no seu vir-a-ser, mesmo no crepúsculo da sua vida há, ainda, a possibilidade de uma mudança cujos movimentos presenciamos no fim do percurso de Isak. Ele, enfim, parece escolher a si mesmo na sua específica ontologia, apropriando-se da sua morte como sua possibilidade mais fundamental e assumindo a sua codependência com os outros que compartilham do seu mundo. Isak se abre às lufadas derradeiras de uma existência que por muito tempo negou assumir como sendo sua. Ele faz isso na busca pelo afeto. Vemos a quebra da fortaleza de gelo que por muito tempo nosso protagonista foi. Isak, enfim, sorri.

Considerações finais

Com a história de Eberhard Isak Borg, *Morangos Silvestres* nos reconduz a questões fundamentais da existência finita. No percurso do personagem, vemos no ôntico a abertura do ontológico: a figura singular de um velho médico, orgulhoso, solitário e afetivamente afastado dos outros, torna visível algo que concerne ao modo de ser do Dasein enquanto tal. Isak vive, inicialmente, como um morto-vivo, protegido por sua posição pública, por sua frieza e pela ilusão silenciosa de autossuficiência. No entanto, os sonhos, a angústia, a memória e o confronto com a culpa fazem ruir essa proteção. Ao deparar-se com a morte não como conceito geral, mas como possibilidade própria, extrema e irremediável, Isak é deslocado de sua dispersão cotidiana e reconduzido à tarefa de assumir-se como ser-finito.

Nesse movimento, a negatividade originária do ser-para-a-morte não conduz à pura destruição, mas à possibilidade de apropriação. A experiência da finitude abre Isak para aquilo que sua existência havia recusado: o vínculo, a escuta, o cuidado e o reconhecimento de sua pertença a um mundo compartilhado. Os pequenos gestos finais, o pedido de desculpas, a aproximação com Marianne, a tentativa de reconciliação com Evald e o sorriso derradeiro não anulam o passado, nem redimem plenamente uma vida inteira, mas indicam cinematograficamente uma transformação possível. Isak desperta da ilusão de imortalidade e se situa onde sempre esteve: como um Dasein entre outros, lançado no co-pertencimento de um mundo e entregue ao tempo finito de suas possibilidades.

Desse modo, Bergman pensa cinematograficamente questões que Heidegger formulou em linguagem filosófica em *Ser e Tempo* e em *O que é metafísica?*. Como ocorre, por outras vias, em *A morte de Ivan Ilitch*, de Tolstói, ou em *Viver*, de Kurosawa, somos confrontados com o espanto de existir como entes destinados ao problema do sentido e frequentemente adormecidos nas formas públicas de encobrimento da morte. O filme não apenas narra a transformação tardia de Isak Borg, mas também interpela o espectador em sua própria finitude. Se tendemos a esquecer a mortalidade para nos conservarmos na segurança do cotidiano, *Morangos Silvestres* recorda que é justamente a aceitação da finitude que pode devolver espessura às nossas possibilidades. Como escreve Ferreira Gullar em *Rainer Maria Rilke e a morte*: “O futuro não está fora de nós / mas dentro / como a morte / que só nos vem ao encontro / depois de amadurecida / em nosso coração” (Gullar, 2010, p. 124).

Referências

- AMARAL, Stephania. *Imagem, memória e finitude em Morangos Silvestres*. São José do Rio Preto: Mosaico (UNESP), 2017.
- AMENDOLA, Giovanni. *Angoscia Esistenziale, Attese di Salvezza e Nostalgia di Dio nella Cinematografia di Ingmar Bergman*. Santiago: Teología y Vida 60/3, 2019.
- ARISTÓTELES. *Metafísica*. São Paulo: Edições Loyola, 2002.
- BERGMAN, Ingmar. *Imagens*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- BERGMAN, Ingmar. *A Lanterna Mágica*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.
- CARROLL, Noël. *Thinking Through Cinema: Film as Philosophy*. Malden: Blackwell, 2006.
- CASEBIER, Allen. *Film and Phenomenology: Toward a Realist Theory of Cinematic Representation*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.
- CONANT, James. The World of a Movie. In: *Making a Difference*. Stockholm: Thales, 2011.
- COOK, Roger. Angels, Fiction and History in Berlin: Wim Wenders' Wings of Desire. *The Germanic Review: Literature, Culture, Theory*, v. 66, n. 1, p. 34–47, 1991.
- DESCARTES, René. *Meditações Metafísicas*. In: *Descartes*. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1996.
- DUQUE, Félix. Sagrada Inutilidad: Lo Sagrado en Heidegger y Hölderlin. *Eikasia: Revista de Filosofía*, [s.l.], v. 2, p. 1-20, 2006.
- GULLAR, Ferreira. *Em Alguma Parte Alguma*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010.
- HAAR, Michel. *A Obra de Arte - Ensaio Sobre a Ontologia das Obras*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2007.
- HAAR, Michel. *Le Tournant de la Détresse*. In: *Cahier de l'Herne - Heidegger*. Paris: Éditions de l'Herne, 1983.
- HEIDEGGER, Martin. Aletheia (Heráclito, Fragmento 16). In: *Ensaaios e Conferências*. Tradução de Marcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Editora Vozes, 2002a.
- HEIDEGGER, Martin. *Os Conceitos Fundamentais da Metafísica: Mundo – Finitude – Solidão*. Tradução de Marco Casanova: Rio de Janeiro: GEN/Forense Universitária, 2015.
- HEIDEGGER, Martin. De uma Conversa sobre a Linguagem entre um Japonês e um Pensador. In: *A Caminho da Linguagem*. Tradução de Emmanuel Carneiro Leão. Petrópolis/Bragança Paulista: Editora Vozes/Editora Universitária São Francisco, 2003.
- HEIDEGGER, Martin. A Essência do Fundamento. In: *Marcas do Caminho*. Tradução de Ernildo Stein. Petrópolis: Editora Vozes, 2008b.
- HEIDEGGER, Martin. A Essência da Verdade. In: *Marcas do Caminho*. Tradução de Ernildo Stein. Petrópolis: Editora Vozes, 2008a.
- HEIDEGGER, Martin. *Fenomenologia da Vida Religiosa*. Tradução de Enio Paulo Giachini, Jairo Ferrandin e Renato Kirchner. Petrópolis/Bragança Paulista: Editora Vozes/Editora Universitária São Francisco, 2014b.
- HEIDEGGER, Martin. Identidade e diferença. In: *Conferências e Escritos Filosóficos*. Tradução de Ernildo Stein. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1999a.
- HEIDEGGER, Martin. Introdução à Metafísica. Tradução de Emmanuel Carneiro Leão. Rio de Janeiro: Editora Tempo Brasileiro, 1999b.
- HEIDEGGER, Martin. Logos (Heráclito, Fragmento 50). In: *Ensaaios e Conferências*. Tradução de Emmanuel Carneiro Leão. Petrópolis: Editora Vozes, 2002c.
- HEIDEGGER, Martin. *Marcas do Caminho*. Tradução de Ernildo Stein. Petrópolis: Editora Vozes, 2008c.
- HEIDEGGER, Martin. *Ontologia (Hermenêutica da Faticidade)*. Tradução de Renato Kirchner: Petrópolis: Editora Vozes, 2013.

- HEIDEGGER, Martin. A Origem da Obra de Arte. In: *Caminhos de Floresta*. Tradução de Irene Borges-Duarte. 3. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2014a.
- HEIDEGGER, Martin. *A Pergunta pela Essência da Linguagem*. Tradução de Maria Adelaide Pacheco e Helga Hooek Quadrado. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008d.
- HEIDEGGER, Martin. *Os Problemas Fundamentais da Fenomenologia*. Tradução de Marco Casanova. Petrópolis: Editora Vozes, 2012a.
- HEIDEGGER, Martin. Questão da Técnica. In: *Ensaio e Conferências*. Tradução de Emmanuel Carneiro Leão. Petrópolis: Editora Vozes, 2002b.
- HEIDEGGER, Martin. *As Questões Fundamentais da Filosofia: Problemas seletos da Lógica*. Tradução de Marco Casanova. São Paulo: Martins Fontes, 2020.
- HEIDEGGER, Martin. O tempo da Imagem do mundo. In: *Caminhos de Floresta*. Tradução de Alexandre Franco de Sá. 3. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2014c.
- HEIDEGGER, Martin. *Platão: Sofista*. Tradução de Marco Casanova. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2012b.
- HEIDEGGER, Martin. O que é Metafísica? In: *Conferências e Escritos Filosóficos*. Tradução de Ernildo Stein. São Paulo: Nova Cultural, 1999c.
- HEIDEGGER, Martin. *Ser e Verdade*. Tradução de Emmanuel Carneiro Leão. Petrópolis/Bragança Paulista: Editora Vozes/Editora Universitária São Francisco, 2012c.
- HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo*. Tradução de Fausto Castilho. Petrópolis: Vozes, 2014d.
- KALIN, Jesse. The Journey: The Seventh Seal and Wild Strawberries. In: *The films of Ingmar Bergman*. Cambridge/Nova York: Cambridge University Press, 2003.
- LIVINGSTON, Paisley. Cinema, Philosophy, Bergman. Oxford: Oxford University Press, 2013.
- MACDOWELL, João. *A gênese da ontologia fundamental de Martin Heidegger: ensaio da caracterização do modo de pensar de Sein und Zeit*. São Paulo: Editora Herder, 1970.
- MORANGOS Silvestres. Direção: Ingmar Bergman. Produção de Allan Ekelund. Suécia: AB Svensk Filmindustri, 1957. 1 DVD.
- PÖGgeler, Otto. *A Via do Pensamento de Martin Heidegger*. Lisboa: Instituto Piaget, 2001.
- STEENE, Birgitta. *Ingmar Bergman: A reference guide*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005.
- STEIN, Ernildo. *Compreensão e finitude*. Ijuí: Editora Inijuí, 2001.
- TECHIO, Jônadas. Cinema como filosofia? Uma introdução ao debate, e uma análise de Rashomon como caso-teste. In: TECHIO, Jônadas; WILLIGES, Flavio (Org.). *Filosofia e Cinema: Uma Antologia*. Pelotas: Editora UFPel, 2020.
- TOLSTÓI, Lev. *A Morte de Ivan Ilitch*. São Paulo: Editora 34, 2009.
- VIVER. Direção: Akira Kurosawa. Produção de Sōjirō Motoki. Japão: Toho Company, 1952. 1 DVD.
- WARTENBERG, Thomas. *Thinking on Screen: Film as philosophy*. Londres/Nova York: Routledge, 2007.

Autor(a) para correspondência / Corresponding author: Luan Alves dos Santos Ribeiro. luan.alvesribeiro@hotmail.com