

IMAGEM, MEMÓRIA E FINITUDE
EM *MORANGOS SILVESTRES*, DE INGMAR BERGMAN

Stephania AMARAL Silva Belo¹

RESUMO:A partir dos movimentos sonhar, despertar, recordar, perder e morrer, foram abordadas as temáticas velhice, memória, medo e perspectiva da finitude em uma das mais significativas obras do cinema escandinavo, *Morangos Silvestres* (1957), dirigida pelo sueco Ingmar Bergman, filme que inaugurou o gênero *road movie* existencial. Na trama, o protagonista Isak Borg realiza uma viagem de carro em processo de despedida e reformulação de si mesmo, diante da dor e do prazer da revisão de seu passado.

PALVRAS-CHAVE: Ingmar Bergman; *Morangos Silvestres*.

Morangos Silvestres se insere em uma recorrência interessante no cinema, especialmente ao longo da década de 1950, de filmes que trabalham a velhice, as recordações de toda uma vida e o medo da iminência da morte. Entre essas longas-metragens podemos destacar os japoneses *Viver* (1952), de Akira Kurosawa, *Era uma Vez em Tóquio* (1953), de Yasujirô Ozu e o mais recente *A Partida* (2008), de Yôjirô Takita. Charles Chaplin trabalhou o tema mórbido em *Luzes da Ribalta* (1952). Na Itália temos o clássico do neorrealismo *Umberto D.* (1952), de Vittorio De Sica e na França uma jovem se vê arrasada com a proximidade prematura do fim da sua vida em *Cléo das 5 às 7* (1962), da

¹ Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais – CEFET/MG, Bacharelado em Letras – Tecnologias da Edição, orientação Prof. Dr. Luiz Carlos Gonçalves Lopes. Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil.

IMAGEM, MEMÓRIA E FINITUDE EM *MORANGOS SILVESTRES*, DE INGMAR BERGMAN
diretora Agnès Varda. A temática é abordada também em outras épocas e sob outras perspectivas.

O próprio Bergman retomou o assunto mais tarde em *O Sétimo Selo* (1957), *A Fonte da Donzela* (1960), *Luz de Inverno* (1963) e *Saraband* (2003). É ainda possível citar como exemplos de temáticas semelhantes os filmes *Fome de Viver* (1983), de Tony Scott; *Uma História Real* (1999), de David Lynch; *Peixe Grande e Suas Histórias Maravilhosas* (2003), de Tim Burton; *O Curioso Caso de Benjamin Button* (2008), de David Fincher, além da animação *UP: Altas Aventuras* (2009), da Pixar. Tal curiosidade abre margem para a realização de ricos trabalhos sobre o tema, aparentemente ainda pouco explorado em meios acadêmicos.

Nos primeiros capítulos de *Imagens*, compilação de fotos de bastidores e entrevistas, sobre a experiência de revisão de *Morangos Silvestres* (1957), Ingmar Bergman (1918–2007) ressalta sua admiração pelo ator e, também director, Victor Sjöström (1879–1960), cujo longa *A Carruagem Fantasma* (1921) muito influenciou sua obra, e confessa ainda como sentiu que o filme não lhe pertencia mais:

Victor Sjöström se apoderou de meu texto, investindo nele todas as suas experiências: seu próprio sofrimento, sua misantropia, sua alheação, sua brutalidade, sua dor, seu medo, sua solidão, sua frieza, seu calor humano, sua mordacidade, seu tédio (BERGMAN, 2010, p. 24).

O filme do cineasta sueco inaugurou o *road movie* existencial, gênero que pode ser percebido na trajetória física do protagonista Isak Borg que, durante uma viagem de carro de Estocolmo a Lund em prol de uma premiação pela carreira como médico, faz uma revisão de sua existência por meio da memória e do sonho, enquanto lida com a perspectiva da finitude em sua velhice.

Stephania AMARAL, S. B.

O cenário inicial que nos introduz à história de *Morangos Silvestres* é o escritório do protagonista, Dr. Borg (Victor Sjöström), de onde ele escreve acompanhado apenas por sua cadela, deitada a seu lado no tapete do gabinete, desde já uma imagem metafórica da solidão e do vazio. Nos diários de Borg são expostas algumas notas que passam a funcionar como marcadores temporais, manifestas através da voz ou narração em *off*, recurso diegético explorado especialmente em filmes no estilo policial *noir* para guiar quem acompanha o percurso e o desenrolar da trama. Assim, Borg se apresenta a quem assiste ao filme a partir de suas percepções íntimas, “confidenciando, num solilóquio cuja voz só o espectador escuta, os traços mais definidores de sua personalidade e os motivos que o levaram a se afastar de todas as práticas de vida social” (CAÑIZAL, 2001, p.163), como as seguintes:

Nossa relação com as pessoas consiste em discutir com elas e criticá-las. Foi isso que me afastou, por vontade própria, de toda minha vida social e tornou minha velhice solitária. Sempre trabalhei muito, sou grato por isso. Comecei a trabalhar para sobreviver... e acabei amando a ciência. Tenho um filho que também é médico e mora em Lund. Ele foi casado durante anos, mas não teve filhos. Minha mãe ainda vive e, apesar da idade, é uma pessoa ativa. Minha esposa, Karin, morreu há muitos anos. Tenho o privilégio de ter uma boa empregada. Talvez deva acrescentar que sou um velho meticuloso... o que às vezes tornou a vida penosa, tanto para mim quanto para os que convivem comigo. Meu nome é Eberhard Isak Borg, e tenho 78 anos. Amanhã, receberei o Título Honorário na Catedral de Lund¹.

¹*Morangos Silvestres*, 1957.

São mostradas, na sala de estudos, várias fotos da família de Borg. Para Susan Sontag, tais vestígios espectrais equivalem a uma presença simbólica: “um álbum de fotos de família é, em geral, um álbum sobre a família ampliada – e, muitas vezes, tudo o que dela resta” (2004, p.10). Assim, as fotografias ali estão para lembrar a Borg a ausência material de seus familiares, e nesse sentido reforçam como o aposentado se encontra solitário. Entre os supostos motivos que levam Borg a escrever sobre sua vida, podemos imaginar o medo da morte e a vontade de deixar um relato póstumo, tornando suas vivências acessíveis a possíveis leitores e, de certa forma, imortalizando a lembrança de seu passado a partir delas. Suas experiências são compartilhadas com as folhas de papel, mas como espectadores virtuais, nos tornamos cúmplices indiretos do testemunho que ali toma forma.

Após tal panorama acerca da situação de Borg, e próximo ao que Bergman faria mais tarde em *Persona* (1966), em seus primeiros minutos, o filme já apresenta uma simbiose com o mundo surreal. A seguinte narração introduz a uma cena onírica e fantasiosa: “Sonhei que, durante minha caminhada matinal, eu me perdi numa parte desconhecida da cidade com ruas desertas e casas em ruínas”. Uma trilha sonora melancólica conduz a esse primeiro sonho, extremamente silencioso, em que fortes imagens se destacam. O ambiente onírico, embalado por uma sonoplastia perturbadora de passos, badaladas e batimentos cardíacos que vão acelerando com o suspense, tem um ritmo lento, contemplativo. Notamos, por meio do distanciamento da câmera e a conseqüente profundidade de campo, o quanto o personagem está desolado, perdido: “O velho médico fica diante de um relógio sem ponteiros e, logo abaixo deste, uma armação de óculos com dois olhos, sendo um aberto e outro vazado. Isak puxa seu relógio de bolso e se dá conta de que também não tem ponteiros” (JÚNIOR, 2013, p.7).

Na rua deserta, Borg avista e chama pelo ombro um homem, cujo rosto é desfigurado e o corpo logo se desmantela no chão, tornando-se a primeira imagem da morte no filme. Se aproxima um cortejo fúnebre em uma carruagem – guiada não por uma presença humana, apenas por cavalos – e não há ninguém para se importar com o velório, fato que reforça como Borg está extremamente solitário. Um ataúde cai no chão e ao se aproximar, o morto segura sua mão e “o professor percebe que quem está no caixão é ele mesmo. O ancião tenta desvencilhar-se do defunto e não consegue” (JÚNIOR, 2013, p.7). Desperto do primeiro pesadelo, Borg levanta antes da hora prevista e, em súbito ímpeto e disposição para agir, como que direcionado por um pressentimento funesto não verbalizado, informa a sua criada Agda (Julian Kindahl), praticamente um membro da família, que vai viajar para Lund de carro, e não mais de avião. Apesar de não serem casados, Borg e Agda mantém uma relação carregada de implicâncias e discutem acerca da decisão. Até essemomento, desconhecemos as reais intenções de Borg em relação a essa escolha (e nos perguntamos se ele já as percebe).

O barulho acorda Marianne (Ingrid Thulin), nora de Borg, que pergunta se pode partir na viagem com ele. Nesse ponto, o longa torna-se um dos primeiros *road movies* (ou “filmes de estrada”) de que se tem notícia na história do cinema, escolha acertada e justificada pela trajetória também moral dos personagens. Pensamentos como “deveria receber o título de idiota honorário” revelam como Borg tem uma péssima noção de si mesmo, sendo assim seu próprio inimigo hostil. Durante a viagem, Marianne corrobora a autoimagem devastada de Borg, lembrando-o sobre comentários cruéis e desinteressados a respeito de seus problemas matrimoniais com Evald (Gunnar Björnstrand). Assim, apesar do clima tenso, a longa conversa é repleta de honestidade cortante, mas extremo respeito e espaço garantido para risos.

As árvores e suas folhas trepidantes no céu enuviado ressaltam a velocidade do veículo. Borg desvia da rota para mostrar a Marianne a casa onde passava as férias de verão com a família na infância. Enquanto ela se retira para um mergulho, ele se vê novamente sozinho e localiza a antiga habitação, em seguida substituída pelo *frame* de como era no passado, e rememora em *off*: “Não sei como isso aconteceu, mas a luz do dia clareou mais ainda as imagens das minhas lembranças que passavam perante meus olhos com toda a força da realidade”. Através dos olhos de Borg, sem poder confiar exatamente no que seria realidade, manifestação de sua memória distorcida ou fragmentos intermitentes de seu sono, somos apresentados a uma jovem, Sara (Bibi Andersson) – que não o ouve e continua colhendo morangos silvestres na relva – sendo cortejada pelo primo Sigfrid (Per Sjöstrand), irmão de Borg, que a beija e a faz chorar de culpa pela infidelidade cometida. O protagonista adentra a casa e se aproxima da cozinha para observar o almoço em clima de festa. Enquanto atravessa os ambientes do passado etéreo e invisível, como um fantasma, Borg ocupa vivo o lugar do vazio, da morte e da solidão. O bigodudo tio Aron (Yngve Nordwall, que interpreta um idoso terminal apesar de ter apenas 49 anos), quase surdo com seu amplificador de som gigantesco – o mais próximo de um aparelho auditivo da época, visando ouvir um pouco melhor – constitui um dos mais eficazes alívios cômicos da película, respiro necessário diante da tensão construída. A moça logo é alvo de deboche pelas meninas gêmeas (“Sara está corando”) e se retira para se lamentar na escada acompanhada por uma prima de confiança – porém temos o privilégio de ouvir, a partir da memória imaginada por Isak, aquilo que ela acredita serem suas secretas confidências.

IMAGEM, MEMÓRIA E FINITUDE EM *MORANGOS SILVESTRES*, DE INGMAR BERGMAN

Tendo evocado todas essas imagens, ainda em voz *off*, Borg sublinha que “um sentimento de vazio e tristeza invadiu meu coração. Mas a voz de menina me trouxe de volta dos meus sonhos”, assim ele desperta ao escutar a voz de uma garota também chamada Sara (novamente vivida por Bibi Andersson). Conquistada a carona que ela almejava, surgem Anders e Victor de surpresa, para se juntar às aventuras da trupe viajante, em uma típica piada cartunesca. Em seguida, o carro capota após quase colidir com outro, mas todos estão bem. Um casal também se une ao time, já que o veículo deles não voltou a funcionar após o acidente, assim o automóvel fica ainda mais cheio e um humor incômodo se instaura. O inconveniente engenheiro Alman (Gunnar Sjöberg) culpa a esposa Berit (Gunnel Broström) pelo ocorrido e a humilha até fazê-la chorar e chegar a agredi-lo. Envergonhada, ela pede desculpas (pois lidar com a constante e funesta culpa é outra recorrência bergmaniana) e, expulsos por Marianne, os dois são obrigados a se retirar do carro. Assim como os três jovens constituem um espelho divertido do triângulo amoroso entre Borg, Sara e seu irmão, o casal que aparece na estrada funciona como uma espécie de reflexo do que se tornou a vida conjugal de Borg, anos mais tarde. A juventude representada no filme, para Mussi,

é um encontro de gerações, uma representação do seu passado, do que poderia ter sido e não foi. Durante um almoço, Anders toca violão e canta: Quando tal beleza se manifesta em cada veio da criação como deve ser bom ser a primavera imortal (MUSSI, 2012, p.64).

Logo mais, eles fazem uma parada no posto de abastecimento coordenado por um homem (interpretado por Max von Sydow) e por uma mulher grávida. O casal reconhece o importante médico da cidade e não o deixam pagar pela gasolina, por gratidão ao lembrar da

IMAGEM, MEMÓRIA E FINITUDE EM *MORANGOS SILVESTRES*, DE INGMAR BERGMAN
bondade dele no passado. Esse é um dos primeiros indícios marcantes do bom caráter do velho, que ao longo da viagem, desconstrói a imagem inicial de mesquinho e rabugento, então reforçada durante as conversas iniciais, no carro, com a nora Marianne. A próxima pausa é para o almoço, momento lúdico em que os dois rapazes disputam entre si a atenção de Sara, enquanto um deles toca uma canção religiosa no violão, e discutem sobre a existência divina, um dos temas centrais de Bergman.

Quando perguntado se acredita em Deus, Borg, cético homem da ciência distanciado da religiosidade, ignora o questionamento ao declamar mais versos de um poema enquanto aproveita sua taça de vinho, se revelando mundano, dionisíaco. Durante um breve momento ele olha para a câmera, realizando, assim, uma sutil quebra de quarta parede, ou seja, interagindo de certo modo com quem o assiste, seu cúmplice direto: “Durante o almoço, eu me abri e contei aos jovens sobre meus anos de médico na cidade. Parece que adoraram minhas histórias e não acho que riram por educação”. A singela e potente expressão de Borg “Uma tempestade virá”, acompanhada pela trilha sonora de terror, revela a situação de vulnerabilidade premonitória em que o senhor se encontra no processo de rever suas atitudes e sofrimentos, além do receio de não ser merecedor do título que está prestes a conquistar.

Neste trilhar rumo ao passado, o tempo torna-se aliado, uma possibilidade de criar um presente e futuro diferentes, mesmo que breves. Isak sabe que o tempo não lhe trará respostas, nem soluções às questões vazias, perdidas nos seus devaneios e sonhos (MUSSI, 2012, p.64).

Stephania AMARAL, S. B.

Desamparo, fraqueza e solidão são outros sentimentos relacionados à apreensão pela proximidade da morte, abordada de forma díspar na figura do homem medieval em *O Sétimo Selo* (1957), de Bergman.

Após a refeição, Borg pede licença para visitar sua mãe (Naima Wifstrand), senhora que nos é apresentada firme e forte em pé – e não deitada de cama, como era de se esperar ao estarmos cientes de sua idade de 96 anos – esbanjando vigor e vitalidade em contraste ao estado quase decrépito e bem menos enérgico de seu filho. Depois da resistência inicial de contato, confundindo-a com a esposa de Borg, e do estranhamento pelo fato de a moça não estar acompanhada pelo marido, a Sra. Borg solicita à Marianne que lhe entregue uma caixa (que não por acaso lembra um pequeno caixão), cheia de relíquias como fotos antigas, cadernos, livros ilustrados, brinquedos, uma boneca bizarra e um diário de 1887, artigos carregados de memória afetiva que pertenceram aos filhos e netos dela. Borg se vê intrigado com um dos objetos que encontra, um relógio (de pulso) sem ponteiros, remetendo diretamente ao aparato que vislumbrou em seu sonho. A imagem do relógio, objeto vazio e incompleto, pode ser lida como uma incerteza em relação à medida e ao controle do tempo, que desde a juventude de Borg passou fugaz e agora parece se aproximar da finita condição humana, unida à sensação de que algo está faltando. Para Didi-Huberman,

a inquietude retira do objeto toda a sua perfeição e toda a sua plenitude. A suspeita de algo que falta ser visto se impõe doravante no exercício de nosso olhar agora atento à dimensão literalmente privada, portanto obscura, esvaziada, do objeto (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 118-119).

Em *Lanterna Mágica*, conforme citado por Mussi, revelando uma fascinação por esses aparelhos precisos, “Bergman descreve o cenário da casa de sua avó, dando especial destaque aos intrigantes relógios, representantes do tempo finito e seu aviso de uma morte próxima” (2012, p. 31).

De volta mais uma vez ao automóvel, a chuva é vista no parabrisas. Borg dorme novamente, entre os devaneios explicativos pelos fragmentos de diário: “Dormi, mas fui atormentado por sonhos e imagens que me pareciam tangíveis e humilhantes. Havia algo muito forte nessas imagens que penetrou em minha mente” (*Morangos Silvestres*, Ingmar Bergman). Os cortes rápidos de cenas breves como uma revoada de pássaros¹ – e uma cestinha de morangos silvestres caída na grama, introduzem à atmosfera pesada do novo sonho de Borg, iniciado por um diálogo vergonhoso com Sara. Na conversa em sonho, um dos conflitos de Borg é justamente o que a menina lhe aponta: “Pensou saber tanto, mas não sabe de nada”. Por ser médico, naturalmente lhe é cobrado que entenda a natureza das mazelas humanas, mas a dor que sente transcende sua epistemologia, ou seja, seus conhecimentos científicos absorvidos durante toda uma vida acadêmica e profissional. Mussi lança luz sobre tal dor de Borg, que se vê humilhado quando Sara aponta um pequeno espelho para seu rosto:

Isak é surpreendido, através desta Sara do passado e de seu espelho devastador, com a representação da angústia de toda sua existência. Foi preciso tomar os olhos de Sara, os olhos do outro para, mais que ver, sentir e viver a dor das perdas, das frases mal faladas, do que poderia ter sido feito e não foi. E resta pouco tempo, a velhice faz com que a urgência de reparos

¹ que ao contrário do que afirma erroneamente Edilson Baltazar Barreira em seu artigo, não teria como referenciar *Os Pássaros* (1963), de Alfred Hitchcock, pois é evidente que o filme só seria realizado na década seguinte.

Stephania AMARAL, S. B.

fique maior e nunca se saberá quando a chama da vela irá se apagar. Através do espelho do outro, o Prof. Borg finalmente se vê com todas as suas imperfeições, falhas e culpas acumuladas ao longo da vida (2012, p. 67).

Na passagem, a pesquisadora reforça como Borg se vê acuado pelo espelho apontado por Sara, objeto refletor da velhice estampada em seu rosto, em contraste com a beleza, a juventude e a crueldade da moça. Na cantiga de ninar com que a jovem embala um bebê no mesmo sonho, há um nítido contraste entre a forma ríspida e humilhante como ela acabara de tratar o velho, e o carinho com a novidade promissora, na forma de uma criança que mal pode compreendê-la: “Pobre bebezinho. Precisa dormir agora. Não tenha medo do vento. Não tenha medo dos pássaros nem dos abutres. Não tenha medo das ondas do mar. Estou aqui com você”. A outra moça, a Sara contemporânea, pelo contrário, o trata com respeito e admiração, a despeito do que ele fantasia em seus conflitos e sonhos perturbadores, evidenciando o amadurecimento de Isak na realidade ficcional. O pesadelo torna-se cada vez mais complexo e cheio de camadas em ambientes ora internos ora externos que desembocam de forma fluida, natural, mas arquitetonicamente improvável, uns dentro dos outros.

Borg se aproxima do berço da criança no jardim. Um contorno de chifres é sugestivamente desenhado por galhos. Ele entra na casa vizinha e através da janela avista Sara tocando piano para seu irmão, depois o casal celebra o romance em um jantar de gala. Nuvens do temporal que enfim chegou são espelhadas na janela. Borg apoia a mão na porta de madeira, quando percebe que a furou por um prego e está sangrando. A cena, mais tarde também trabalhada em um close de *Persona*, de Bergman, parece fazer uma alusão sofisticada às mãos de Jesus ensanguentadas pelo prego cravado pelos traidores. Além disso,

Stephania AMARAL, S. B.

o sangue remete à vida, ao fato de que não se sai ileso e sem feridas profundas de um sonho, que aqui se torna tátil, físico, carnal. Visto que, “o objeto, o sujeito e o ato de ver jamais se detêm no que é visível” (1998, p. 76), em *O que vemos, o que nos olha*, Didi-Huberman prevê essetipo de situação como “ao mesmo tempo cômica – beirando o burlesco (...) – e intimamente trágica, já que concerne à nossa obsedante impossibilidade de tocar o ausente” (1998, p.242) e explica que:

O ato de *ver* só se pensa e só se experimenta em última instância numa experiência do *tocar* (...) como se o ato de ver acabasse sempre pela experimentação tátil de um obstáculo erguido diante de nós, obstáculo talvez perfurado, feito de vazios. Devemos fechar os olhos para ver quando o ato de *ver* nos remete, nos abre a um *vazio* que nos olha, nos concerne e, em certo sentido, nos constitui (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.30).

No prolongamento do longo sonho, Alman, o então caroneiro pedante, ressurge como senhor moralista impecável em um perfeito retalho do cotidiano. As sombras disformes dos dois homens são refletidas nas poças d’água no chão, formando um segundo efeito de espelhamento. Alman abre várias portas destrancadas e fechadas, conduzindo Borg por um longo corredor até uma sala de tribunal, que abre com uma chave. Na arquibancada, figuras sérias e imóveis, apesar de familiares, fitam Borg com expressão facial gélida. Alman pede ao doutor que identifique a amostra da bactéria no microscópio, no qual ele só vê o reflexo de seu olho, refletindo seu temido egocentrismo. O desfecho continua severo e perturbador, mesclando ao longa elementos dos gêneros drama, suspense e até terror. Borg tampouco consegue traduzir as palavras escritas no quadro-negro “Inke tan magrov stak

Stephania AMARAL, S. B.

farsin los kret fajne kaserte mjetron presete”, cuja frase (em língua inexistente) revela o primeiro dever de um médico, pedir perdão.

Não conseguindo “quebrar o gelo” (com o perdão do trocadilho involuntário com seu nome) ao fazer piada acerca de seus deslizes diante dos demais que se mantêm sisudos, Borg inaugura o riso nervoso – com efeito distanciado do hilário – que se repetirá na sequência do presente sonho. Sedento e desesperado, ele ataca vorazmente a moringa com água. Sua paciente (a mesma atriz que interpreta a caroneira esposa de Alman), que ele julgou estar morta, começa a gargalhar e o então desconhecido que no universo do sonho ganhou poderes de juiz lhe condena com o veredito da incompetência. Alman o leva para o jardim, de onde ouve risos e avista de longe um homem e uma mulher. A sonoplastia da cena é a sinistra risada de sua amada infiel (já falecida, mas que retorna à vida no sonho), som sarcástico que não diverte, mas horroriza. Neste momento do clímax, nosso herói é obrigado a encarar a traição, desenterrando suas profundas inseguranças e fantasmas do passado. Aqui a fronteira entre o real e o onírico se torna embaçada: Serão as imagens apresentadas pelos sonhos realidades lembradas ou temores subconscientes? A iminência da morte, consciência que atormenta Borg durante sua jornada, é representada pelo terror da congelante e eterna solidão, fantasma sempre presente. Nesse sonho, Borg vive

o derradeiro momento do juízo final, a prestação de contas pelos seus inúmeros delitos: incompetência, indiferença, egoísmo, falta de consideração, o pensamento de ser Deus e a frieza na alma. A acusação é implacável, não há clemência, o veredito é: a solidão (MUSSI, 2012, p. 69).

Didi-Huberman explica o porquê das lembradas imagens com teor sinestésico serem tão dolorosas:

Nisto, pois, a imagem arde (...). Arde pela dor da qual provém e que procura todo aquele que dedica tempo para que se importe. Finalmente, a imagem arde pela memória, quer dizer que de todo modo arde, quando já não é mais que cinza: uma forma de dizer sua essencial vocação para a sobrevivência, apesar de tudo (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 216).

Porém, a dor de Borg é intensificada na duração de seu sonho. Sua versão desperta ainda se mantém firme, apesar da inquietação provocada pela perturbação onírica, lembrando a tradução involuntária e paradoxal da “fortaleza de gelo”¹ em seu nome. Assim, para Didi-Huberman, a análise freudiana torna tangível a “intensidade singular das imagens do sonho através da disjunção do afeto e da representação”, e assim compreendemos “por que uma cena terrível, a morte de um ser querido, por exemplo, pode afigurar-se nos absolutamente ‘neutra’ ou ‘desafetada’ num sonho...” (1998, p.218). Quando Borg finalmente acorda, tem seu rosto desperto sobreposto ao do sonhador pelo efeito de montagem. A nora, agora, se mostra interessada, tendo perdoado e compreendido melhor o sogro durante o percurso.

A frase “estou morto, apesar de vivo”, dita por Borg, desperta memórias traumáticas em Marianne, que em uma tarde chuvosa no

¹ Bergman comentou em uma entrevista o nome que escolheu para o protagonista Isak Borg: “Como a maioria das afirmações que se fazem aos meios de comunicação, tal explicação é uma mentira do tipo que vai bem na série de manobras espertalhonas usadas em entrevistas. Isak Borg = I B = Is (gelo) e Borg (fortaleza). Foi simples e prático. Eu criara um personagem que se assemelhava a meu pai, mas que no fundo era eu, inteiramente” (BERGMAN, 2010, p. 20).

IMAGEM, MEMÓRIA E FINITUDE EM *MORANGOS SILVESTRES*, DE INGMAR BERGMAN
carro, conta ao marido Evald que está esperando um filho seu,
recebendo uma reação nada acolhedora. A vida por vir (também

manifesta pelo exemplo da moça grávida vista no posto) cria mais um contraste com a morte iminente. Aproveitando a morbidez do sogro, a nora, então, compara pai e filho e teme pelo futuro, colocando-nos diante de sua melancolia e de suas preocupações:

“Quando vi sua mãe senti muito medo, eu pensei, esta é sua mãe, uma velha como o gelo, de certa forma, mais assustadora do que a própria morte. Então pensei no filho que carrego. Pensei, não existe nada além do frio da morte e da solidão”¹.

Para balancear com mais alegria a cena seguinte, os três jovens ressurgem com um buquê de margaridas colhidas especialmente para homenagear Borg, como outrora os morangos foram selecionados para o tio Aron. Se aproxima o momento da solenidade e todos estão ansiosos para contemplá-lo em sua conquista gloriosa. Depois da breve cerimônia, que transcorre perfeitamente, sem surpresas sensacionalistas, em seu quarto, ao abrir a janela, Borg presencia uma serenata de despedida executada pelos jovens, tem conversas carinhosas com seu filho, sua governanta, sua nora, e com Sara (em sua imaginação). E temos uma última chance de ler seus pensamentos: “Decidi pensar e escrever tudo que houvera. Notei que nestes eventos tão ligados havia uma casualidade memorável”.

Nesse ponto, percebemos a possibilidade do filme que se passou diante de nossos olhos ser uma junção da memória de Borg de sua viagem, incluindo seus sonhos e misturando sua memória com uma imaginação sobre o passado. Em algumas cenas, visto que o jovem Borg não estava presente, como era possível para o senhor lembrar da situação com riqueza de detalhes? Trata-se, dessa forma, de uma recriação com base nos acontecimentos, como lhe contaram, ou com ele

¹*Morangos Silvestres*, 1957.

IMAGEM, MEMÓRIA E FINITUDE EM *MORANGOS SILVESTRES*, DE INGMAR BERGMAN gostaria ou temia que tivesse acontecido, mas não como, de fato, ocorreu.

Deitado, com uma expressão serena, Borg descansa em paz, gerando a dúvida maniqueísta se ele dormiu ou morreu. O ator Victor Sjöström faleceu pouco depois de atuar no filme, sendo esta uma coincidência cheia de significado, sua última imagem imortalizada nas telas¹. Apesar da atmosfera carregada e sombria, o longa é encerrado de modo esperançoso após as despedidas calorosas dos novos amigos e da família de Borg. Jeanne Marie Gagnebin defende tal “trabalho de elaboração e de luto em relação ao passado” e que, “certamente, lembra dos mortos, por piedade e fidelidade, mas também por amor e atenção aos vivos” (2006, p. 105).

Em meio aos vislumbres de uma época remota, que na narrativa funcionam mais como lembranças vívidas do que como sonhos, o narrador perambula onisciente pelos lugares físicos de seu passado, aos olhos e ouvidos do espectador, ainda que retorne ocasionalmente à realidade cronológica, entrecortada a todo momento. Didi-Huberman em *A Imagem Malícia*, julga ser necessário “alargar, abrir a história a novos modelos de temporalidade: modelos capazes de fazer justiça aos anacronismos da própria memória” (2015, p.110).

Desse modo, o inconsciente interfere nos processos oníricos, criando novos modelos temporais para comportar as memórias anacrônicas, que parecem dissociadas da história linear do sujeito. Nesse sentido, Mussi resume a vivência de Borg no filme, que viaja entre tempos ficcionais e mergulha no inconsciente a partir de seus

¹ A relação de Bergman com os pais parece estar claramente ligada à última lembrança de Borg: “A cena final de *Morangos Silvestres* contém uma forte dose de saudade e nostalgia: Sara toma a mão de Isak Borg levando-o para uma clareira da floresta, na qual bate sol. Do outro lado do canal ele pode divisar seus pais, que lhe acenam (...). Por toda essa história perpassa um só motivo, apresentado sob múltiplas e variadas formas: a insuficiência no jogo da vida, a pobreza, o vazio, a ausência de perdão. Ainda hoje não posso avaliar, e naquela altura muito menos, como eu estava implorando a meus pais: vejam, compreendam e, se possível, me perdoem” (BERGMAN, 2010, p. 20-22).

IMAGEM, MEMÓRIA E FINITUDE EM *MORANGOS SILVESTRES*, DE INGMAR BERGMAN devaneios e *flashbacks*, percebendo que seu temperamento áspero impede o envolvimento afetivo com os mais próximos, protegido, por um lado, do sofrimento, mas por outro, isolado: “A constatação da velhice e solidão trazem a perspectiva da morte, levando-o a repensar sua vida durante o percurso que faz até Lund” (2012, p.61). Ao longo de tal percurso, a subjetividade e a objetividade da vida de Isak se misturam de maneira honesta e verossímil, fazendo dele um personagem complexo, nada plano, que permanece em busca do sentido de sua existência. O professor está longe de atingir um ideal de perfeição, porém não está velho demais para continuar se surpreendendo com seu aprendizado, antes que seja, de fato, tarde demais. Eduardo Peñuela Cañizal, no artigo intitulado *O outro lado do sonho em Morangos Silvestres*, descreve a sequência do primeiro momento onírico vivenciado pelo protagonista Borg, ao apontar e detalhar aspectos relevantes para a compreensão dos sonhos, das metáforas e das imagens do filme de Bergman, inicialmente ao interpretar a aparição do relógio sem ponteiros, “objeto em que se desenham dois olhos enormes, confinados na armadura de uns óculos também enormes”:

No âmbito da denotação, essa imagem significa tempo paralisado. (...) Por questões de sinonímia, morte e eternidade são termos que guardam uma estreita relação de parentesco semântico. Mas, na ocorrência em que o relógio aparece, também pode significar incerteza e, sendo assim, o leitor conhecedor das ideias de Freud se convence, com relativa facilidade, de que um sonho possui sempre um valor polissêmico inesgotável (...) As configurações metafóricas são a porta de entrada ao universo dos sentidos latentes, raiz de toda significação onírica. Por isso, as imagens dessa sequência se impregnam, de plurissignificações, maneira eficaz utilizada pelo cineasta para construir o simulacro onírico (CAÑIZAL, 2001, p.162).

O autor relaciona a angústia, o vazio e o desamparo percebidos no sonho de Borg a metáforas que exprimem a conotação da morte, a partir da observação de

um vazio que transmite a sensação de que a cidade inteira foi abandonada: o único acompanhante desse transeunte solitário é sua própria sombra. É como se o corpo da personagem emprestasse seu concurso à formação de uma paisagem onírica onde tudo é desolador (CAÑIZAL, 2001, p.165).

A partir desses indícios, das imagens que “causam estranhamento e, conseqüentemente, geram ambigüidade”, uma interpretação paradoxal é desenhada, ao passo que nada no sonho parece ambíguo, pois

a idade da personagem pressupõe a proximidade da morte, o medo e o desassossego que ela desperta são quase óbvios, fato que resulta surpreendente para um cineasta da complexidade de Bergman (CAÑIZAL, 2001, p.166).

Aliada a essa sinestesia do vazio preenchido por mistério, o filósofo Didi-Huberman, a partir da “situação de quem se acha face a face com um túmulo” (1998, p. 37) estabelece uma análise sobre a sensação de se deparar com a própria morte, enfrentada por Borgem seu primeiro sonho:

Stephania AMARAL, S. B.

Por um lado, há aquilo que vejo do túmulo, ou seja, *a evidência de um volume* (...). Por outro lado, há aquilo, direi novamente, que me olha: e o que me olha em tal situação não tem mais nada de evidente, uma vez que se trata ao contrário de uma espécie de *esvaziamento*. Um esvaziamento que de modo nenhum concerne mais ao mundo do artefato ou do simulacro, um esvaziamento que aí, diante de mim, diz respeito ao inevitável por excelência, a saber: o destino do corpo semelhante ao meu, esvaziado de sua vida, de sua fala, de seus movimentos, esvaziado de seu poder de levantar os olhos para mim. E que no entanto me olha num certo sentido – o sentido inelutável da perda posto aqui a trabalhar (...). É a angústia de olhar o fundo – o *lugar* – do que me olha, a angústia de ser lançado à questão de saber (na verdade, de não saber) o que vem a ser meu próprio corpo, entre sua capacidade de fazer volume e sua capacidade de se oferecer ao vazio, de se abrir (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 37-38).

Para Greiner, “o corpo não é um meio por onde a informação simplesmente passa, pois toda informação que chega entra em negociação com as que já estão” (2005, p. 131). Desse modo, o observador Borg, que confronta um túmulo em seu sonho, não sai imune a tal visão, contrapondo a evidência visível do volume que se apresenta a seus olhos ao esvaziamento do corpo morto. Incapaz de suas funções biológicas e de realizar movimento, o cadáver gera um impacto em relação ao próprio corpo vivo do sujeito que o contempla, que percebe sensorialmente a real certeza futura de “trocar de lugar” com o ser inanimado.

Didi-Huberman, em seu *Sobrevivência dos vaga-lumes*, defende que “Até mesmo os sonhos, esses enigmas ocultos no mais profundo, podem chegar até nós – em pedaços, evidentemente, por lampejos intermitentes” (2011, p. 133). Isso condiz com a fragmentação mostrada no filme, em que sonhos são entrecortados em meio a momentos de realidade vivenciável, enquanto aludem, paradoxalmente, à iminência da morte. Deste modo, mesmo enquanto Borg está desperto, a memória de seus sonhos permanece muitas vezes viva e se mistura a seu cotidiano consciente, já que não há despertar sem o *sonho* do qual despertamos. O sonho no momento do despertar torna-se, então, o “refugo” da atividade consciente.

Tal choque com o corpo morto – percebido por Borg em seu sonho – pode ser justificado pela ideia de que “uma sepultura eterniza a morte para os vivos” (Didi-Huberman, 1998, p. 83). Dessa forma, há a evocação de uma perturbadora imagem de um duplo que nos “olha”, nos devolvendo o olhar “sempre de maneira “singular” (*einmalig*), única e impressionante, mas cuja singularidade se torna “estranha” (*sondenbar*) pela virtualidade, mais inquietante ainda, de um poder de repetição e de uma “vida” do objeto independente da nossa” (Didi-Huberman, 1998, p.229). Logo, a memória se dá não no sentido da apreensão de uma lembrança, mas como uma perda, pois o lembrado não é fiel à materialidade do passado, e nos traz de volta ao presente, única instância temporal sobre a qual o sujeito tem algum controle.

Ainda sobre a perda, o pensador constata que o ato de *ver* passa da superficial sensação de posse (*ter*), criticada por Walter Benjamin, que “compreendia a memória não como a posse do rememorado – um *ter*, uma coleção de coisas passadas” (Didi-Huberman, 1998, p.174) a uma compreensão ontológica, ligada ao *ser*, quando a visão presente remete à *perda*, quando ela nos olha, levando a uma melancolia antecipada a respeito de algo que logo será perdido no futuro. Assim, a modalidade do visível torna-se inelutável, voltada a uma questão de *ser*

Stephania AMARAL, S. B.

– quando ver é sentir que algo inelutavelmente nos escapa, isto é, quando ver é *perder* (Didi-Huberman, 1998, p. 33-34). Sendo ilimitado o acontecimento lembrado, não se prende à fidelidade do ocorrido, impossível de ocorrer novamente da mesma forma, exclusiva do passado. A auto imagem de Borg inscreve o homem que ele é no presente em suas memórias, interagindo ou não com os personagens de seu passado que, ao contrário dele, permanecem imunes das marcas do tempo, presos a suas imagens e lugares de épocas remotas. A respeito da superação da aterrorizante figura da morte, no livro *Imagens*, Bergman percebe que:

O que me dava tanto pavor, o enigmático, o Além, não existe. Tudo é deste mundo. Tudo existe dentro de nós, tudo se passa dentro de nós, nos infiltramos uns nos outros e nos libertamos uns dos outros (BERGMAN, 2010, p. 239).

Morangos Silvestres contempla um dia na vida de Borg, que compreende metáforas de todas as etapas de uma existência completa, desde a infância até os momentos derradeiros da terceira idade. O caixão é a metonímia da morte, distante e solitária em sua forma, que passa a olhar o observador na medida em que o perturba em sonho, mesmo permanecendo intocável em sua materialidade, distanciamento próximo de uma coisa que de sua solidão soberana, “nos olha, é então que ficamos no limiar de dois movimentos contraditórios: entre *ver* e *perder*, entre perceber oticamente a forma e sentir tatilmente que ela nos escapa” (Didi-Huberman, 1998, p. 226). Tal paradoxo mora na presença do corpo como esvaziamento futuro do ser.

IMAGEM, MEMÓRIA E FINITUDE EM *MORANGOS SILVESTRES*, DE INGMAR BERGMAN

Apesar da temática mórbida, na trama há espaço para situações de um humor peculiar, hora nervoso, e mais raro alívio cômico. Surgem personagens jovens para proporcionar contrastar com a idade avançada de Borg, em conflito inicial com a nora. O tempo fictício da realidade se torna agradável, porém em sonho o personagem principal é confrontado com seus demônios do passado, seja os relativos à vida afetiva quanto às suas inseguranças como profissional, além do enfrentamento da chegada iminente da própria morte. A percepção que lhe é revelada em sonho transborda em suas atitudes durante o tempo acordado. Dessa forma, na trama costurada por Bergman em seu filme, realidade, sonho e memória se misturam, constituindo um estudo de personagem verossímil e um tratado aprofundado sobre a vida e a morte.

AMARAL, S. Imagem, memória e finitude em *Morangos Silvestres*, de Ingmar Bergman. **Mosaico**. São José do Rio Preto, v. 16, n. 1, p. 59-83, 2017.

IMAGE, MEMORY AND FINITUDE IN *WILD STRAWBERRIES*, BY INGMAR BERGMAN

ABSTRACT: The thematic of old age, memory, fear and perspective of finitude, were approached from the dreaming awakening, remembering, losing and dying movements, in one of the most significant works of Scandinavian cinema, *Wild Strawberries* (1957), directed by the film-maker Ingmar Bergman. This film inaugurated the existential road movie genre, presenting a journey by its protagonist Isak Borg, in the process of farewell and reformulation of himself, in the face of the pain and pleasure of revising his past.

KEYWORDS: Ingmar Bergman; *Wild Strawberries*.

Referências bibliográficas

ARECCO, S. *Ingmar Bergman: Segreti e Magie*. Genova: Le Mani, 2000, p.118.
In: JÚNIOR, E.B.B. *A morte no imaginário coletivo medieval: o olhar contemporâneo de Ingmar Bergman no filme O Sétimo Selo*. Faculdade Metropolitana da Grande Fortaleza: FAMETRO, 2014.

BERGMAN, I. *Imagens*. Tradução de Alexandre Pastor. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

_____. *Lanterna mágica*. Tradução de Marion Xavier. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

CANIZAL, E. P. *O outro lado do sonho em Morangos Silvestres*. Galáxia. Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica. ISSN 1982-2553, n. 1. Departamento de Cinema, Rádio e TV da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo: 2001.

DIDI-HUBERMAN, G. "Imagens" in *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

_____. "A imagem-malícia". In: *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

_____. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998.

_____. "A imagem arde". In: *Quando as imagens tocam o real*. Tradução de Patrícia Carmello e Vera Casa Nova. PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG 2.4, 2012 (p. 207-2019).

GAGNEBIN, J. M. "Da estética da visibilidade à estética da tatibilidade em Walter Benjamin". In: *Formas de percepção estética na modernidade*. Salvador, Bahia: Quarteto Editora, 2008.

IMAGEM, MEMÓRIA E FINITUDE EM *MORANGOS SILVESTRES*, DE INGMAR BERGMAN

_____. “O que significa elaborar o passado”. In: *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.

GREINER, C. *O corpo: pistas para estudos indisciplinados*. São Paulo: Annablume, 2005.

_____. *Itinerários da memória: solidão, morte e velhice no filme Morangos Silvestres de Ingmar Bergman*. Faculdade Metropolitana da Grande Fortaleza (FAMETRO), 2013.

MUSSI, L. H. *Reflexão sobre a angústia existencial do cinema de Ingmar Bergman no envelhecer diante da ameaça iminente de morte e do desejo de vida*. Dissertação de mestrado em Gerontologia. PUC-SP. São Paulo, 2012.

SONTAG, S. *Sobre Fotografia*. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.