

O outro lado do sonho em *Morangos Silvestres*

EDUARDO PEÑUELA CAÑIZAL

Resumo *Morangos Silvestres* é um filme sobre o sonho, a solidão, a vida e a morte. Uma viagem que Isak Born realiza pelo interior de seu ego. A presente análise tenta revelar a construção do sonho na linguagem fílmica seguindo os modelos semânticos de metáfora e a visão freudiana dos processos oníricos. Parte de um fragmento da sinopse realizada por Bergman onde se situa o sentido emergente do sonho. Examinar a relação entre o sonho do personagem em relação aos traços psíquicos do diretor é também objetivo dessa análise.

Palavras-chave metáfora, sonho, intersemiose textual.

Abstract *Wild Strawberries* is a film about dream, loneliness, life and death. A journey toward the center of Isak Born's ego. The present analysis try to show the dream processing in film language following metaphor semantic patterns and Freudian proposal of dreaming processing. The departure point is a frame from Bergman's synopsis in which dream emergent meaning lives. The relationship between Isak Borg dream and Bergman psychism is the other point of analysis.

Key Words metaphor, dream, textual intersemiosis.

O principal objetivo deste trabalho¹ será o de analisar, seguindo os modelos semânticos de metáfora e a visão freudiana dos processos oníricos, o sonho construído por Bergman nas seqüências subseqüentes ao prólogo e à apresentação dos créditos de *Morangos Silvestres* (1957). Para tanto, iniciarei minha tarefa fazendo algumas observações, de um lado, sobre a sinopse que dessas seqüências nos é dada no livro do cineasta intitulado *Imagens* (1996) e, de outro, sobre os comentários que o próprio cineasta, nas primeiras páginas de seu livro, faz a respeito desse filme e do estado psicológico em que se encontrava quando escreveu o roteiro.

Quanto à sinopse, eis o texto:

O professor Isak vai ser promovido a doutor na Universidade de Lund. À noite sonha que se encontra numa cidade desconhecida, despovoada. Um caixão cai de um carro funerário. Uma mão aparece sob a tampa do caixão e agarra o professor Borg, que se vê em seguida deitado, ele mesmo, no caixão (Bergman, 1996:403).

Quem tenha assistido ao filme poderá constatar, de imediato, que a sinopse não foge à regra: suas informações são imprecisas. A tradução verbal do sonho se centra, sem entrar em particularidades, nas imagens do caixão, do carro funerário e da mão que arrasta o professor Borg para o ataúde. Elimina trechos do relato filmico – ignora completamente o prólogo –, mas, exercendo, de algum modo, uma espécie de função censora, formula uma descrição em que se priorizam os significados de um pensamento manifesto sobre a morte. Sua síntese informativa lida, por conseguinte, com a precondição de antecipar o pretense conteúdo que o espectador das imagens decodificará quando veja a fita. Em suma, vale dizer, utilizando a terminologia freudiana, que a sinopse possui o teor de apresentar o sentido manifesto do sonho.

Tendo em vista a complexidade significacional das estruturas oníricas, faz-se necessário reconhecer que o relato filmico do sonho não é tão simples, nem pode ser reduzido a esse monossemismo. A reprodução, por exemplo, de um fotograma como o da página seguinte, acima, nos coloca diante de uma imagem em que o veículo, em virtude das suas características de figurativização, configura, mais do que um carro, uma carruagem. Além disso, seu aparecimento repentino virando uma esquina plasma uma elipse, pois, para chegar até onde o professor Borg se encontra, tal carruagem deve ter feito um percurso labiríntico pelas ruas de uma

1. Este trabalho faz parte de pesquisa que venho realizando, com bolsa do CNPq, sobre um corpus de imagens veiculadas por diversos suportes. Parte dele foi apresentada no GT de Imagem da COMPÓS, junho de 2000.



cidade deserta. Some-se aos significados poéticos que toda elipse engendra essa outra ambigüidade que se manifesta através da transformação da velocidade desse veículo quando perde uma das suas rodas e do rangido que acompanha a queda do caixão. Esses detalhes, que são, como se verá mais adiante, extremamente importantes, também fazem parte do sentido manifesto, já que eles podem ser observados sem nenhuma dificuldade pelo espectador. No entanto, eles, apesar de sua relevância, não entraram na sinopse, o que prova, entre outras coisas, a incompletude de que se reveste qualquer tradução do sentido manifesto de um sonho, mesmo que este seja fruto da ficção.

Por outro lado, existem outras cenas que mereceriam ser destacadas em razão do estranhamento que elas causam. É o caso, para citar uma delas, do momento em que o professor Borg, em pleno sonho, fica desorientado ao deparar com um relógio que não pode marcar a hora por carecer de ponteiros. Surpreende e instiga o surrealismo que a rima plástica do relógio forja mediante um arranjo em que sua forma arredondada se combina com esse objeto em que se desenham dois olhos enormes, confinados na armadura de uns óculos também enormes, tal qual se mostra no fotograma da página a seguir, acima. No âmbito da denotação, essa imagem significa tempo paralisado, o que pode ser também outro significado do sentido manifesto do sonho. Claro que, 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 idéias de Freud se convence, com relativa facilidade, de que um sonho possui sempre um valor polissêmico inesgotável.

Parece-me legítimo, se levarmos em conta as características das imagens transcritas, que o texto filmico construído para simular um sonho – o sonho real é



irrepresentável — se vale de processos retóricos que, como é óbvio, não são mencionados na sinopse. De qualquer maneira, as configurações metafóricas, tão comuns nos sonhos reais, são, em primeiro lugar, a porta de entrada ao universo dos sentidos latentes, raiz de toda significação onírica. Por isso, as imagens dessa seqüência se impregnam, todas elas, de plurissignificações, maneira eficaz utilizada pelo cineasta para construir o simulacro onírico. Por isso, será preciso desvendar os significados que, nesse fragmento do discurso filmico, têm cada uma dessas enigmáticas configurações visuais.

No tocante ao estado psicológico de Bergman à época em que escreve o roteiro e realiza *Morangos Silvestres*, o diretor lembra um conjunto de aspectos negativos, entre os que destaca sua separação de Bibi Anderson e as relações conflituosas com seus pais. Ele confessa que percebia que fora

um filho não desejado, parido durante uma crise física e psíquica de minha mãe. Seus diários confirmaram, mais tarde, minhas suposições: perante o filho que teve, e que quase morreu de debilidade, minha mãe revelou uma terrível atitude ambivalente (Bergman, 1996:19-20).

Quanto ao pai, somente passado o tempo compreendeu a significação do nome de Isak Borg: IB = Is (gelo) e Borg (fortaleza). Essa fórmula, que retrata bem o protagonista, encobria, entretanto, um sentido mais íntimo, como reconhece quando declara:

Eu criara uma personagem que se assemelhava a meu pai, mas que no fundo *era eu, inteiramente*. Eu, com trinta e sete anos, privado de relações humanas, com necessidade de me impor,

introvertido, e não apenas relativamente, mas sim bastante fracassado. Apesar dos sucessos, de ser bom profissional, cumpridor e disciplinado (Bergman, 1996:20).

Mas, mesmo que todas essas informações possam ser relevantes para a interpretação do filme e, em especial, do sonho, há no livro de Bergman uma confissão que atrai minha curiosidade. Refiro-me à passagem em que o cineasta, ao comentar a experiência de rever seus filmes, diz:

Ver, durante um ano, uma produção de quarenta anos, foi um trabalho que não esperava ser tão fatigante, por vezes mesmo insuportável. Tive de reconhecer, em absoluto, que meus filmes haviam sido concebidos em minhas entranhas, no coração, no cérebro, nos nervos, no órgão genital e, sobretudo, em meus intestinos. Uma vontade para a qual não existia nenhum nome foi quem os criou (Bergman, 1996:14).

No prólogo propriamente dito, ao qual tampouco se refere a sinopse, encontram-se também elementos que são sugestivos em si e em razão das relações que eles guardam com a personalidade do cineasta e, em especial, com o estado psicológico que atravessou durante o período em que lhe veio a idéia do filme. A fita começa com Isak Borg, representado magistralmente por Victor Sjöström, escrevendo uma espécie de diário e, simultaneamente ao ato de escrita, 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. A exteriorização desses sentimentos coincide com as revelações feitas por Bergman quando, reportando-se a uma carta escrita por ele mesmo, rememora:

Do inverno de 1956 só guardo recordações vagas. E, se tento penetrar nesse período, sofro. Encontro umas quantas páginas de uma carta que estava num maço, em meio de outras, bem diferentes. Foi escrita no Ano Novo e era minha intenção mandá-la ao meu amigo Helander: “Começamos a encenação de *Peer Gynt* depois do dia de Reis e, se não me sentisse tão mal como me sinto, isso seria uma festa para mim. Todo o elenco está bem de saúde e, posso já garantir, Max von Sydow desempenhará excelentemente seu papel. As manhãs são o período mais difícil para mim. Nunca acordo mais tarde do que às quatro e meia da manhã, sentindo logo como as vísceras se revolvem dentro de mim. Minha angústia atinge então seu ponto máximo. Não sei que gênero de aflição é esta. É inexplicável. Talvez seja só receio de não dar conta do meu trabalho. Aos domingos e terças-feiras, quando não ensaiamos, sinto-me melhor (Bergman, 1996:16).

As similaridades entre traços psicológicos da pessoa real e os atribuídos à personagem são evidentes: angústia, solidão, isolamento e preocupação com o trabalho, com o receio, ainda, de não dar conta das tarefas principais.

Considerando, pois, esses dados, tanto o prólogo quanto às recordações do cineasta são componentes do imaginário vígil. Vários aspectos desse fenômeno podem, de um lado, aparentar-se, se seguimos o pensamento freudiano, com os conteúdos latentes do sonho e, de outro, constituir-se, se utilizamos o modelo de metáfora estruturado pelos autores da *Rhétorique Générale* (1970: 91), em núcleos de intersecções sememáticas a partir dos quais se formam metáforas que mantêm ligações estreitas com as latências do texto onírico.

Mas, para lidar com esses pressupostos, é necessário, de antemão, admitir que os componentes do que acabo de denominar imaginário vígil formam parte de modalidades textuais distintas: as memorizações de Bergman são extradieгéticas, ao passo que as revelações do professor Borg são intradieгéticas. Isso não impede, entretanto, que todas essas percepções estabeleçam um intenso intercâmbio dialógico, pois as vozes que aí se engendram pressupõem a explosão do sujeito (Zavala, 1991:55). Claro que as recordações do cineasta e as revelações da personagem do filme emolduram essas vozes e, dessa maneira, fixam as diferenças necessárias à implantação de uma semiose intertextual.

Um exemplo ilustrará bem todo esse mecanismo de concatenações e vínculos dialógicos em *Morangos Silvestres*. Como se sabe, o sonho trabalha com quatro processos primários: a condensação, o deslocamento, a falta de lógica racional e a intemporalidade. No fotograma abaixo, pertencente a uma das seqüências finais do sonho, a condensação irrompe e o espectador fica, durante décimos de segundo, defronte a uma imagem tipicamente onírica. Além disso, nessa mesma seqüên-



cia, o deslocamento e a irracionalidade invadem o campo da tela no instante em que o professor Isak Borg está fora e dentro do caixão e, complementando a natureza primária das configurações do sonho, são numerosas as figuras que aparecem liberadas de qualquer compromisso com o tempo ou com princípios de uma lógica racional.

Por outro lado, um conjunto de tropos — sinédoques, metáforas e metonímias — compõem um espaço semiótico propício à manifestação de conteúdos ambíguos, típico das construções poéticas, naquilo que elas têm de convulsivo (Foster, 1997), e da movediça substância semântica dos sonhos. Nesse cenário retórico, bruxuleiam significâncias que desconcertam o espectador, perdido numa avalanche de sentidos entre os quais se oculta um conteúdo denotado capaz de orientar uma interpretação mais segura. Com esse intuito, é legítimo que o destinatário deste fragmento de *Morangos Silvestres* procure, num esforço de entendimento, informações externas ao discurso cinematográfico propriamente dito e, com o auxílio delas, tente adentrar-se em camadas mais fundas da estrutura da significação. Se, para tanto, segue, por exemplo, as trilhas da metáfora, ser-lhe-á indispensável identificar os pontos em torno dos quais as vozes emolduradas — as do cineasta, as da personagem e as das imagens enunciadas — giram.

Assim, nas lembranças do cineasta aparece uma isotopia de angústia através da qual se reiteram significados de desamparo. De igual maneira, nas seqüências iniciais do prólogo, as palavras do professor Isak e os movimentos da câmera mostrando os objetos do ambiente em que ele escreve deixam perceber significados semelhantes. Esses elementos, mesmo que pertençam a textos diferentes, constituem lugares de intersecção a partir dos quais o espectador pode intuir alguns dos significados das imagens que ressaltam a solidão das ruas e chegar, prosseguindo nessa direção, até os conteúdos das metáforas e das sinédoques que proliferam em todos os planos.

Os contrastes porque passa a luz nas imagens do fotograma da página a seguir, acima, forjam, através de um jogo de sinédoques, uma configuração metafórica detentora de significados disfóricos. Observa-se 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. A condição somática do professor Borg perambulando pelas ruas desertas traça movimentos cujo caráter regressivo é, creio, evocador. Amparado nesse vislumbre, tenho para mim ser insuficiente a interpretação de que as metáforas que aí se arquetam exprimam, com mais ou menos intensidade, a conotação da morte.



A angústia, presente em todas as seqüências do sonho, tem origem nas referências que, no prólogo, o professor Isak faz à ausência da mãe e à morte da esposa. A relação que se estabelece entre essas vozes emolduradas e as figuras retóricas é, sem dúvida, de natureza intratextual, enquanto que a que se estabelece a partir dos vínculos que tem o sonho com as memórias do cineasta é intertextual. Essas duas relações sobredeterminam, portanto, o entendimento de uma latência onírica cujos sentidos mostram a forte conexão entre a personalidade atribuída à personagem e a personalidade real do seu criador. Sob esse aspecto, a leitura do sonho simulado no filme não oferece grandes dificuldades. Nada nele parece ambíguo: 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.

Mas, em contrapartida, as imagens não são óbvias. Elas causam estranhamento e, conseqüentemente, geram ambigüidade. A co-presença dessas duas tendências significacionais cria, porém, um paradoxo: há, na construção desse sonho fílmico, configurações portadoras de um sentido latente que, de um lado, se oferece ao espectador sem resistência e, de outro, configurações imagéticas estranhas cuja tessitura expressiva parece estar ocultando um sentido latente que não se deixa ler com facilidade. Tal constatação me leva à hipótese de que por trás do lado óbvio do sonho de *Morangos Silvestres* se esconde um outro lado, um reverso em que se incrustam sentidos latentes de uma camada de significação mais profunda.

No processo dialógico já assinalado, o paradigma da alimentação se insinua em várias oportunidades. Está presente nas percepções rememoradas pelo cineasta

quando diz que seus filmes foram, sobretudo, concebidos nos intestinos e ainda na cena do prólogo quando a empregada comunica ao professor Borg que o almoço está pronto. Acresce a isso que a elipse mencionada passa a idéia de uma carruagem que chega à etapa terminal de um itinerário cheio de sinuosidades. Arrastada pela força dos cavalos, a carga, no fim do percurso, será despejada sobre a aridez do asfalto e a carruagem, que já perdeu uma das suas rodas, sai em disparada como se com isso quisesse significar que sua missão já foi cumprida. No estranho conteúdo dessas imagens, encontram-se indícios da formação de metáforas que mimam a configuração dos intestinos de um ser humano. *A carruagem teria partido de um necrotério-estômago trazendo o caixão-excremento até que a sua traseira-ânus o arrojasse para fora.*

Os planos que relatam esse percurso destacam, mediante um cuidadoso processo de figurativização, os dois momentos principais da ação. No primeiro, a saída do caixão, acompanhada de rangidos provocados pelo atrito da roda da carruagem contra o poste, conota esforço e dificuldade. No segundo, essas barreiras são vencidas no instante em que se dá a expulsão do ataúde:



Constatadas essas analogias, não há como negar, por conseguinte, que o sentido latente de toda a seqüência da carruagem se manifesta através de uma representação metafórica da defecação. E, se admitimos como válida essa interpretação, pode-se dizer que o sentido do outro lado do sonho de *Morangos Silvestres* é precisamente o que se expressa nessa metáfora.

Gostaria de assinalar, para terminar, que a construção fílmica de um simulacro de sonho não nasce tão somente da capacidade criadora dos cineastas. Ela tem seus modelos e, no caso da fita de Bergman, estou inclinado a aceitar a idéia de que o diretor se inspira na obra de Freud intitulada *Análisis de la fobia de un niño de cinco años (el pequeño Hans)* (1993). Nessa obra, existem passagens em que o menino relata a seu pai alguns dos problemas que ele tinha com respeito à defecação. Veja-se o que o pequeno Hans confessa neste fragmento das anotações do seu progenitor:

Desde hace ya unos días noto que Hans tiene particular miedo cuando salen del patio o entran a él carruajes, para lo cual se ven precisados a virar. En su momento le he preguntado por qué tiene miedo, y él respndió: "Tengo miedo de que los caballos se tumben cuando el carruaje da la vuelta" (Freud, 1993:40).

Fica evidente que Hans expõe sua fobia por meio de metáforas. Hans tem medo de *carruagens carregadas* e sente alívio quando esses *veículos partem sem carga*:

Sí, y porque tiene una carga muy pesada y los caballos tienen que tirar tanto y pueden caerse fácilmente. Cuando un carro está vacío, no tengo miedo (Freud, 1993:47).

Mas Hans termina fornecendo a chave de suas metáforas quando admite, instado pelo seu pai, que as carruagens carregadas são como barrigas cheias, principalmente aqueles carros que transportam carvão.

Enfim, as percepções relatadas pelo pequeno Hans montam um texto metafórico que permite, pelas vozes que nele se escutam, acreditar na possibilidade de uma relação dialógica entre esse outro lado do sonho de *Morangos Silvestres* e as latências das manifestações fóbicas de um menino perspicaz, de um menino como o que carrega o professor Isak Borg em seu interior de adulto.

REFERÊNCIAS

- BERGMAN, Ingmar (1996). *Imagens*. São Paulo: Martins Fontes.
- FOSTER, Hal (1997). *Compulsive Beauty*. Cambridge, MIT.
- FREUD, Sigmund (1993). *Análisis de la fobia de un niño de cinco años (el pequeño Hans)*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- GROUPE μ. 1970. *Rhétorique Générale*. Paris Larousse.
- ZAVALA, Iris M (1991). *La posmodernida y Mijail Bajtín*. Madrid: Espasa Calpe.

EDUARDO PEÑUELA CAÑIZAL é professor titular do Departamento de Cinema, Rádio e TV da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo e coordena os Programas de Pós-Graduação da ECA. E-mail: epcaniza@usp.br