



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAIBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS LETRAS E ARTES
LICENCIATURA EM LETRAS
HABILITAÇÃO EM LÍNGUA PORTUGUESA

ELAINNE DE LIMA

AS MÚLTIPLAS FACES EM *PERSONA* DE INGMAR
BERGMAN

João Pessoa, PB
2021

ELAINNE DE LIMA

AS MÚLTIPLAS FACES EM *PERSONA* DE INGMAR
BERGMAN

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao
Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas,
como requisito para a obtenção do título de
licenciada em Letras.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Amanda Ramalho de Freitas
Brito

João Pessoa, PB

2021

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

L732m Lima, Elaine de.

As múltiplas faces em Persona de Ingmar Bergman /
Elaine de Lima. - João Pessoa, 2021.
27 f. : il.

Orientadora: Amanda Ramalho de Freitas Brito.
TCC (Graduação) - Universidade Federal da
Paraíba/Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes,
2021.

1. Ernst Ingmar Bergman. 2. Crítica cinematográfica.
3.
Análise Fílmica. 4. Psicanálise. I. Brito, Amanda
Ramalho de Freitas. II. Título.

UFPB/CCHLA

CDU 82-95

ELAINNE DE LIMA

As múltiplas faces em *Persona* de Ingmar Bergman

Trabalho de conclusão de curso apresentada ao Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, da Universidade Federal da Paraíba, como requisito para a obtenção do título de licenciatura plena em Letras com habilitação em Língua Portuguesa.

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dr^a. Amanda Ramalho de Freitas Brito
(Orientadora)

Prof^a. Dr^a. Fabiana Ferreira Costa
(Examinadora)

Prof^a. Dr^a. Socorro de Fátima Pacífico Barbosa
(Examinador)

Prof. Dr. Hermano de França Rodrigues
(Suplente)

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, Marina Marques, essa Força impulsionadora, sempre amorosa e prestativa com seus filhos e filhos dos outros. Agradeço por, mesmo sem condições, proporcionar meus estudos e me fazer chegar até aqui, sem ela nadadisso seria possível.

Ao meu pai, Marcos Gabriel, que em meio à luta diária e carregando o peso da vida, nunca deixou de acreditar e esperar um futuro brilhante para cada um dos seus filhos. Agradeço pelas convesas, referências, de bandas, de filmes e dos livros.

Ao meu filho, Ravi, minha luz, meu sol, o motivo do meu caminhar. Quero ser uma base firme para impulsionar o seu voo e ser o seu porto seguro para ter onde voltar.

Às minhas grandes e fiéis amigas, Alice e Mariana, pelo incentivo, pela força, por acreditar e estar sempre perto, por vibrar e chorar comigo. Por ser família mesmo sem laços de sangue.

À minha irmã Janne, sempre me dando abrigo e muito afeto, às minhas amigas Priscilae Kalygia, companheiras de trajetória e de trocas especiais ao longo dessa jornada. À minha querida amiga pernambucana, Karlinha, confidente em ligações e *emails*, assistência jurídica e apreciadora da boemia, essa nossa velha amiga.

Ao amigo querido, João, por ter me apresentado o filme, objeto de estudo desse trabalho, e bares de João Pessoa, ao lado do também querido amigo, Hywkensen, dono do melhor abraço e risada e *conversas cabeça* dos nossos encontros. E ao amigo, também pernambucano, Enoo, um dos presentes do curso de Letras, que revisou meu inglês nessa reta final.

Ao amigo Dario, pelo carinho, cuidado e incentivo nesse momento especial.

Aos professores do Curso de Letras – Língua Portuguesa. Aqueles preocupados e generosos na troca de conhecimentos.

Como a querida orientadora Amanda Ramalho, a qual me inspira e causa admiração ao ver desenvolvendo com tanta naturalidade e grandeza esse trabalho que sonho fazer, professorar. E também à professora Fabiana, sempre prestativa, dedicada e competente, um prazer tê-la nesse momento. Obrigada por aceitarem e fazer a diferença para mim.

Ao Bergman, ao cinema, à Literatura e toda forma de manifestação artística que nos salva.

Aos Deuses e todos os seus mistérios. A Deus, que governe, guarde e proteja.

"Não quero produzir uma obra de arte que o público possa sentar e chupar esteticamente... Quero dar-lhe um golpe nas costas, para queimar sua indiferença, para assustá-los fora de sua complacência."

Ingmar Bergman

RESUMO

O objetivo deste trabalho é analisar a narrativa cinematográfica do filme *Persona*, de Ingmar Bergman (1966), em perspectiva psicanalítica da relação entre as personagens principais, Elisabeth Vogler e Alma. O filme conta a história de uma atriz que sofre um colapso nervoso interpretando o papel de *Electra* em uma peça, fica muda e passa a receber cuidados de uma enfermeira, a irmã Alma. Pelo ponto de vista da psicanálise, a dualidade do *Ser* é tratada no título, enredo, imagens e demais relações interpretativas da película sueca tão aclamada pela crítica de autores como Castañeda, Luccas e Zacharias (2012) e Chataignier et al (2020), bem como autores da crítica cinematográfica e psicanalítica Martin (2005 [1955]), Metz (1980 [1977]) e Vanoye e Goliot-Lété (2002 [1994]).

Palavras-chave: Crítica cinematográfica. Ingmar Bergman. Análise fílmica. Psicanálise.

ABSTRACT

The purpose of this work is to analyze the cinematographic narrative of the film *Persona*, by Ingmar Bergman (1966), from a psychoanalytic view of the relationship between the main characters, Elisabeth Vogler and Alma. The film tells the story of an actress who suffers a nervous breakdown playing the role of Electra in a play, becomes mute and starts receiving care from a nurse, her sister Alma. From the point of view of psychoanalysis, the duality of Being is dealt with in the title, plot, images and other interpretative relations of the Swedish film so acclaimed by authors such as Castañeda, Luccas and Zacharias (2012) and Chataignier et al (2020), as well as authors of film and psychoanalytic criticism Martin [2005 (1955)], Metz (1980 [1977]) and Vanoye and Goliot-Lété (2002 [1994]).

Keywords: Film criticism; Ingmar Bergman; film analysis; psychoanalysis.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
2 PERSONA: UMA OBRA MULTIFACETADA.....	13
2.1 A LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA	13
2.2 CINEMA E PSICANÁLISE.....	16
2.3 BERGMAN E SUA NARRATIVA FÍLMICA	18
3 AS FACES DA PERSONA EM ELISABETH E ALMA	22
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	25
5 REFERÊNCIAS.....	26

1 INTRODUÇÃO

Ernst Ingmar Bergman (1918-2007) foi roteirista, diretor, ator e ficou consagrado como um dos maiores cineastas da história do cinema moderno, sueco, trouxe em suas obras artísticas uma maneira de desconstruir e questionar a condição humana. Original e provocativo é notado pelo cineasta e crítico de cinema franco-suíço, Godart, quando este o exemplifica ao dizer que “Bem, não! O cinema não é um ofício. É uma arte. E não é uma equipe. Estamos sempre sozinhos no set, como diante da página branca. E, para Bergman, estar sozinho é fazer perguntas. E fazer filmes é respondê-las. Impossível ser mais classicamente romântico.” [Bergmanorama, Jean-Luc Godart (Chataignier et al, 2020, p. 203)].

Obras como *O Sétimo Selo* (1956), *Morangos Silvestres* (1957), *Gritos e Susurros* (1972), *O Silêncio* (1963) e tantas outras marcaram sua trajetória e influenciaram e causaram admiração em grandes nomes de diretores das novas gerações e gerações contemporâneas a dele, como Scorsese, Kubrick até Almodóvar, Lars von Trier e Guillermo del Toro.

Bergman ficou marcado por trabalhar temas como existencialismo, vida e morte, fé, solidão e em como essa capacidade de sentir e pensar a qual somos condicionados foi tão bem transpassada para as telas do cinema, a partir da criação de parcerias preciosas como sua equipe de fotografia Gunnar Fischer e Sven Nykvist a explorar os enquadramentos e contrastes de luz e sombra e grupo de atores como Harriet, Bibi Andersson, Liv Ullmann e Max von Sydow que deram seus rostos e interpretações mais eloquentes, humanas e desnudas nos famosos *close-up* do cinema com a câmera estática que revela ao espectador e o toma de súbito, o que sem dúvida colaborou para o desempenho e sucesso de suas obras e processo criativo.

Em suas obras, o cineasta buscou alcançar para além do superficial de historietas e imagens vislumbrantes, suas indagações perturbam o espectador a ponto de sair da zona de conforto e buscar uma resposta às indicações propostas por Bergman. A angústia e insatisfação humana ou o sentido da vida e o peso da morte são colocados adiante como que em submersão na tela, na história, no subconsciente e no olhar de um protagonista ou em uma paisagem, um objeto, composições de um plano sequencial, símbolos, sonhos, mistérios, imagens marcantes e magnéticas, assim se configuram as experiências cinematológicas de Bergman, nada que realmente se possa concretizar em um único

resultado e sim em inúmeras possibilidades de interpretação.

Persona, esse malabarismo de ideias e compilado de imagens, é uma obra complexa e enigmática reverberando suas interpretações ao longo dos anos e causando repercussões que se mantêm vivas a cada exibição. Na busca por decifrá-la seu espectador, aquele que sofre sua influência e é abarcado por suas ideias confrontárias, tem a possibilidade de explorar suas inúmeras facetas e panorama de análises.

A princípio o filme pode ser visto como difícil ou enigmático e é, recortes de imagens e referências trocadas iniciam e finalizam a experiência fílmica, como em um quebra-cabeça que nos foi proposto e não pudemos solucionar, ao decorrer um enredo teoricamente simples mas não conclusivo em que sabemos muito e na verdade nada sobre as personagens, um silêncio atordoante e a relação ambígua e envolvente entre as duas protagonistas que hora parecem se chocar em contradição, hora se fundir em semelhanças e identificações, como na marcante imagem 1, também considerada enquanto momento ápice do filme.



(imagem 1)

A linguagem trazida pelo cineasta em *Persona* e suas demais obras é considerada transgressora, o que o professor Pedro Duarte retrata bem em sua *Análise de Persona* texto para *Rostos de Bergman: vida e morte em um plano* (2020):

[...] Nesse sentido, Bergman alegoriza a própria relação entre a crítica e a arte, a filosofia e a obra, a reflexão e a prática, isto é, alegoriza o desafio de interpretar aquilo que não se mostra por completo, que não oferece o seu sentido inteiro. O desespero da razão é que ela procura sentido em tudo, mas nem tudo oferece seu sentido a ela. Se caberia à crítica esclarecer aquilo que surge obscuro na obra de arte, então é como se a crítica fosse a enfermeira que cuida e tenta achar sentido em uma paciente, a obra de arte, que se recusa – por natureza ou por vontade – a falar claramente sobre o que é. Sempre deixa algum silêncio. [...] (Chataignier et al, 2020, p. 91).

Assim, com o objetivo de analisar a estrutura da narrativa fílmica do autor em questão em sua obra tão contundente, este trabalho propõe considerar as referências cinematográficas e estilísticas de Bergman, assim como sua temática de narrativa psicológica e filosófica abordada em muitos de seus filmes, o que contribuiu para a construção de sua marca pessoal na história do cinema, finalizando com o olhar clínico para a relação marcante e compenetrante das personagens principais da história.

Por isso, a escolha dos livros *Ensaio sobre a análise fílmica* de Marcel Martin e *A Linguagem Cinematográfica* dos autores Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété servirão de aporte teórico para a fundamentação dos princípios e conceitos da análise e percepção do cinema de Bergman. Assim como *O Significante Imaginário - Psicanálise e Cinema* de Christian Metz trará base para identificar a construção psicológica em torno da narrativa e das personagens do filme.

Por fim, a contribuição de análises e demais compreensões do tão clamado diretor e roteirista através dos olhares minuciosos e críticos em *Rostos de Bergman: vida e morte em um plano* organizado por Gustavo Chataignier, Liliane Heynemann, Tatiana Siciliano e Luiz Baez e *Ingmar Bergman* também organizado por Alessandra Castañeda, Giscard Luccas e João Cândido Zacharias.

A estrutura do trabalho está dividida em dois capítulos. No primeiro capítulo serão apresentados alguns conceitos e tipologias sobre o cinema e o tema abordado por estudiosos, fazendo um recorte entre os recursos da análise fílmica propriamente e a psicanálise e filosofia presentes na obra. Enquanto no segundo capítulo, será abordada a relação de dualidade e inconsistência entre as personagens protagonistas do filme, a atriz Elisabeth Vogler e a enfermeira Alma, refletindo aqui, o quanto a troca fluida presente em todo o enredo culmina em um processo de identificação e assemelhação entre as duas personalidades, como em uma mistura química de duas substâncias que ao entrarem em contato, reagem e se transformam.

2 PERSONA: UMA OBRA MULTIFACETADA

2.1 A LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA

É certo que um filme é uma obra aberta, que depende da visão e interpretação do espectador para acontecer. Nessa relação entre obra, criador e espectador é onde surge a obra fílmica, a partir da significação que representa e é empregada por quem o assiste. Assim, é como se cada indivíduo, com seus processos e cargas, sentimento e inteligência, pudessem ressignificar ou extrair sua própria interpretação do filme.

Entretanto, a análise fílmica irá consistir no limiar dessa relação, em como o autor propôs o enredo, estilo e tema e em como a subjetividade do espectador atuará no processo receptivo da obra em si. Esse dinamismo da análise fílmica é especificado por Vanoye e Goliot-Lété quando caracterizam a análise fílmica em um trabalho que consiste em desmembrar o texto fílmico em suas nuances (objetos, cores, luzes, imagens, tons, vozes, sons) e a partir desse isolamento de elementos e distanciamento do objeto, reconstruí-lo em análise de sentido e significância do filme ou fragmento.

Então, a interpretação analítica de uma obra fílmica, para o analista, se dá primordialmente pela capacidade de ressignificar suas emoções e percepções a cerca de um filme, o que demonstra a diferenciação de um espectador comum ao absorver a obra enquanto objeto de prazer. O analista trará sua experiência, todavia, através de um trabalho de decodificação dos elementos gerados pelas impressões e emoções enquanto espectador a fim de estendê-la e examiná-la tecnicamente, construindo, portanto uma visão mais profunda e/ou específica. Para Vanoye e Goliot-Lété (1994 / 2002, p. 12 - 13):

[...] A escrita do roteiro, a decupagem técnica, a filmagem, a montagem e a mixagem constituem as etapas de um processo de criação de fabricação de um produto. A descrição e a análise procedem de um processo de compreensão, de (re)constituição de um outro objeto, o filme acabado passado pelo crivo da análise, da interpretação [...] A análise vem relativizar as imagens “espontaneistas” demais da criação e da recepção cinematográficas. Estamos cercados por um dilúvio de imagens. Seu número é tão grande, estão presentes tão “naturalmente”, são tão fáceis de consumir que nos esquecemos que são o produto de múltiplas manipulações, complexas, às vezes muito elaboradas. O desafio da análise talvez seja reforçar o deslumbramento do espectador, quando merece ficar maravilhado, mas tornando-o um deslumbramento participante [...].

Dessa forma, os autores propõem e estabelecem um tipo de movimento reverso básico da análise fílmica, que seria a partir da *descrição* – uma visão objetiva e talvez superficial do que seria o filme, um movimento de *desconstrução*, e, pelo que se pode

estabelecer enquanto uma sequência analítica, partindo para a *interpretação* – uma percepção inicial do que se trata o filme, a contrapartida de um movimento de *reconstrução* do que foi absorvido.

Por isso, estabelecem-se os conceitos de *significante visual* – cenário, iluminação; *significado narrativo* – relações legendas/imagens, desempenho dos atores, unidade do roteiro (história, perfil dramático, tonalidade de conjunto) e *significante audiovisual* – sincronismo da imagem e dos sons (palavras, ruídos, músicas). (Vanoye e Goliot-Lété, 2002, p. 25), a fim de decodificar tais elementos e alcançar uma análise efetiva.

[...] o espectador de cinema, contudo, não é um leitor de romance: suas referências visuais devem-se apresentar de modo que o espaço e o tempo da narrativa fílmica permaneçam claras, homogêneas e se encadeiam com lógica [...] o espectador, arrebatado pelos aspectos pseudológicos e afetivos da narrativa, não tem a possibilidade de refletir ou assumir um distanciamento crítico com relação à visão do mundo que lhe é apresentada [...] (Vanoye e Goliot-Lété, 2002, p. 27 e 29).

Assim, pode-se entender quando no movimento impresssionista do cinema francês, Jean Epstein (1927) afirma: “Expressar pelo cinema – a arte do tempo e do movimento – o “imponderável”, revelar o que não é visível a olho nu, criar um universo de “encantamento real” (1927 *apud* Vanoye e Goliot-Lété, 2002, p.32)”.

Como toda produção cinematográfica, as influências estão intrinsecamente ligadas aos processos de produção, sejam elas absorvidas ou dadas como obsoletas. Assim acontece na história do cinema, o filme moderno pelo viés do modelo clássico, caracteriza evoluções da mentalidade, das técnicas, das influências, do meio cinematográfico. O autor e sua personalidade impressa na obra em questão.

[...] E é exatamente essa a tarefa do analista: encontrar a filiação, a referência, a inspiração, apreciar o seu emprego, seus limites, suas novas significações [...] (Vanoye e Goliot-Lété, 2002, p. 34).

O cinema moderno, o qual Bergman integra, traz recursos tais como a crise psicológica, procedimentos visuais e sonoros subjetivos, manipulações temporais, os componentes dos planos sequências e perfis sequenciais, tudo milimetricamente pensado e organizado de maneira a formar seu universo questionador e transgressor de ideias, conceitos e linguagem.

Por fim, tais questionamentos do autor penetram o espectador e este, recém transpassado pela experiência existencial de *Persona* se pergunta, “qual é o sentido da

vida?”, “por que o silêncio nos atordoa?”, “o que determina a escolha dessas imagens?”, entre outros anuviamentos que se instauram. Com o intuito de esclarecer ou direcionar essa onda “*bergmanorâmica*”, em *A Linguagem Cinematográfica*, Marcel Martin (1995 / 2005) exemplifica como a escolha e colocação desses elementos caracterizam o produto final, bem como o elemento de imagens que antecede o tempo da narrativa e se atentadas norteiam a perspectiva do espectador.

[...] Encerremos este parêntese consagrado ao futuro e verifiquemos que o regresso ao passado é um processo de expressão extramente cômodo sob vários pontos de vista. Ele consente uma grande maleabilidade e uma grande liberdade de narração, permitindo modificar a cronologia, facilitando a salvaguarda das três unidades tradicionais (ou pelo menos, da mais importante de todas elas: o tempo), centrando o filme no desenrolar do drama, representado como *presente-aqui* de uma consciência e fazendo das outras épocas e dos outros lugares anexos subordinados e intimamente englobados na ação principal. Com efeito, o *passado* torna-se um *presente* e o *algures* dos *aqui* da consciência. A continuidade dos acontecimentos não é diretamente temporal, mas *causal*, quer dizer que a montagem é baseada na passagem ao passado pela exposição das causas dos fatos apresentados. A sucessão dos acontecimentos segundo a sua causalidade lógica é, portanto respeitada, mas a cronologia estrita é transformada e reestruturada em função de um ponto de vista geralmente subjetivo; é, em todo caso, um ponto de vista subjetivo que comanda a narrativa nas utilizações mais originais e mais fecundas do processo. O regresso ao passado cria, por tanto, uma temporalidade *autônoma, interior, maleável, densificada e dramática*, que dá à ação um acréscimo de unidade de tom e que permite muito naturalmente a introdução da narrativa subjetiva na primeira pessoa que abre domínios psicológicos cujo prestígio e riqueza já vimos [...] (MARTIN, 2005, p. 285 - 286).

Assim, o tempo da narrativa fílmica em *Persona* é transposto através da seleção de imagens que inicia a película, a condensação de suas significações determina o magnetismo analógico que prende o espectador à trama em busca das respostas por meio dos acontecimentos futuros do filme em uma atmosfera de mistério que indica a ambiguidade e obscuridade provenientes do filme.

Com o decorrer da história, o cenário de necrotério inicial, ou hospital e câmaras brancas será a partida para a questão psiquiátrica das personagens, as quais ocuparão lugar de paciente e enfermeira. Como também outras imagens que indicarão o cenário posterior da casa de praia onde se hospedarão e também a figura do menino deitado em uma maca, a qual reaparece também no fim da sequência, porém com um novo elemento: uma tela com um rosto desfocado a qual ele toca.

Não é possível ater-se aos mínimos detalhes inicialmente com concretude, pois não há informações suficientes para tanto, entretanto, esta parte antecipa personagens do filme, cenários e ligações com determinados temas, como o da maternidade, que perpassa o drama

das duas personagens e as interliga.

2.2 CINEMA E PSICANÁLISE

O trabalho do cinema para Ingmar Bergman é constantemente abarcado pelas condições das situações humanas e o mergulhar na consciência individual, o cinema enquanto construção narrativa de sensibilidade e profundidade, filosofia e espiritualidade, psicologia e sentimentalismo é uma obra capaz de produzir e se conectar através do tempo com seu receptor. Assim, Christian Metz em *O Significante Imaginário - Psicanálise e Cinema* (1977 / 1980) admite e ilustra a ideia principal encontrada nas obras do cinema de Bergman, que seria:

[...] O argumento de um filme pode ser tratado exatamente como um romance e, aqui, podíamos acompanhar em bloco todo o *dossier* já clássico das relações entre a psicanálise e a crítica literária [...] O conhecimento psicanalítico do significante cinematográfico pode progredir bastante graças à análise de certos filmes em que o trabalho do cinema é mais importante que noutros [...] (METZ, p. 41 e 43).

Por consequência, acontece o drama psicológico de *Persona*, a vida é questionada, a comunicação ou necessidade dela através da fala que culmina em um silêncio proveniente de um surto psicótico na personagem Elisabeth, esse silêncio, ou ausência de uma resposta superior, tratado em outros filmes de Bergman, que ficaram marcados por esse fato e conhecido como *A Trilogia do Silêncio*, composta por *Através de um Espelho* (1961), *Luz de Inverno* (1962) e o último e até mais incisivo no título e abordagem *O Silêncio* (1963), o qual o último foi muitas vezes analisado e comparado à *Persona*, por trazer conflitos entre duas mulheres gerados pelo isolamento causado por uma dor.

Logo a dramaticidade da obra e capacidade autorreflexiva conversa com a construção das personagens assim como com as intervenções durante a narrativa. Após o surto, Elisabeth é analisada por uma psiquiatra amiga que tenta definir e entender, logo de início, o motivo pelo qual deixa de falar, nesse diálogo, a reflexão sobre a vida é, de certa forma, compreendida pela médica quando esta conclui:

[...] Pensa que não entendo?
O inútil sonho de ser. Não parecer, mas ser. Estar alerta em todos os momentos.
A luta: O que você é com os outros e o que você realmente é.
Um sentimento de vertigem...
E a constante fome de finalmente ser exposta. Ser vista por dentro, cortada, até mesmo eliminada. Cada tom de voz, uma mentira. Cada gesto, falso. Cada sorriso,

uma careta. Cometer suicídio? Nem pensar. Você não faz coisas deste gênero.

A vida engana em todos os aspectos.

Você é forçada a reagir.

Ninguém pergunta se é real ou não. Se é sincera ou mentirosa.

Entendo por que não fala, por que não se movimenta. Sua apatia se tornou um papel fantástico. Entendo e admiro você. Acho que deveria representar esse papel até o fim... Até que não seja mais interessante. Então pode esquecer... Como esquece seus papéis [...] (Persona, 1966)

A médica faz a relação da profissão de atriz ocupada por Elisabeth com a situação pós-traumática sofrida por ela, como se o silêncio que foi lhe acometido fosse nada menos do que um papel que a mesma estivesse disposta a interpretar, visto que é da sua naturalidade enquanto atriz. De fato, o silêncio de Elisabeth Vogler é algo que não se sabe se por trauma não *consegue* falar ou não *quer* falar, seja por não querer se conectar com as pessoas, medo da realidade ou, mais provável, medo de si mesma.

Durante todo o filme só se escuta um único grito seu, em um momento pontual de desespero. Esta necessidade de falar ou mesmo se comunicar ignorada por Vogler pode indicar também que ela basta a si mesma. O que provavelmente seria mais coerente, pois sua aparência calma e serena não se abala, porém acaba por despertar em Alma, a necessidade de ouvir sua voz, de saber o que a suposta paciente e agora confidente pensa, levando-a a enlouquecer na tentativa de quebrar este silêncio.

Os temas de loucura, do existencialismo voltado para os questionamentos da mente humana, do sentido da vida, do erotismo, da complexidade da estrutura psíquica, da autorreflexividade e das máscaras que se fazem presentes e até necessárias no social dialogam no interior do enredo e em volta dele, tanto na relação entre as duas mulheres e em como elas se comportam e representam seus papéis sociais como nos elementos cenográficos da narrativa fílmica.

O prólogo e epílogo em imagens, assim como as demais intervenções durante o filme abrem o caminho para a interpretação e absorção do que pode se tratar as discussões propostas pelo autor. De acordo com Metz (1977 / 1980), é a partir da distância do olhar e da escuta que se pode empreender o significante proposto pela obra.

[...] O filme de ficção é aquele em que o significante cinematográfico não trabalha por sua própria conta, mas se dedica inteiramente a apagar os vestígios dos seus passos, a abrir-se imediatamente à transparência de um significado de uma história que em realidade é fabricada por ele mas que ele finge apenas <<ilustrar>>, de não-la transmitir como que fora de tempo, como se ela tivesse existido anteriormente (= ilusão referencial); outro exemplo de um produto que é o retorno da sua produção. Este efeito de existência anterior – este surdo sussurro de um <<outrora>>, de uma infância essencial – é sem dúvida um dos grandes encantos (largamente inconsciente) de qualquer ficção, nas numerosas culturas

em que existe. Assim, o filme de ficção representa simultaneamente a negação do significante (uma tentativa para o fazer esquecer) e um certo regime de funcionamento desse significante, bem preciso, aquele que é precisamente requerido para fazer esquecer (fazê-lo esquecer mais ou menos, conforme o filme se submergir mais ou menos no seu argumento). O que distingue os filmes de ficção, portanto, não é a <<ausência>> de um trabalho próprio significante, mas a sua presença segundo o modo da denegação, e sabe-se que este tipo de presença é um dos mais fortes que existem. [...] (METZ, p. 48).

A construção do imaginário em *Persona* é construída a partir de elementos significantes durante o filme e apenas um olhar atento pode decodificar e reconstruir o real e também mítico dessa experiência. Para tanto, Metz também explica e orienta que ferramentas constituem o exercício dessa ideal percepção trazida do filme cinematográfico para a reflexão além das telas:

[...] Desse modo, apesar da distância instaurada pelo olhar – que transforma o objeto num quadro (<<um quadro vivo>>) e assim o empurra para o imaginário, mesmo na sua presença real –, essa presença que permanece e o ativo consentimento que é o seu correlato real ou mítico (mas sempre real como mito) vêm estabelecer no espaço escópico, pelo menos momentaneamente, a ilusão de uma plenitude da relação objetal, de um outro estado do desejo diferente do imaginário [...] (METZ, p. 75).

Assim, durante o filme, percebemos uma alternância do enredo psicológico apresentado, com elementos que remetem ao mítico, onírico, cenas as quais necessitam ser identificadas como real ou como parte de um sonho ou mesmo um devaneio ou fantasia de uma personagem em questão ou do espectador.

Outros elementos, cenas ou jogos de câmera e de luz colaboram para uma atmosfera sombria que pode-se caracterizar enquanto momentos de terror, o enredo que inicia-se de um trauma a partir de uma interpretação de Electra, tragédia grega que remete a questões maternas e filiais, um menino que aparece lendo um livro, no início e no fim do filme, nos frames de imagens, um possível filho adolescente abandonado Elisabeth, *Um herói do nosso tempo*, romance russo que conta a história de um protagonista imperfeito em sua plenitude, caso semelhante ao das protagonistas de *Persona* e relação direta como que pode significar a multiplicidade de máscaras presentes em cada um de nós e busca por algo concreto e determinante que transceda à isso.

2.3 BERGMAN E SUA NARRATIVA FÍLMICA

A cinematografia de Ingmar Bergman envolve o trabalho real e minucioso no trato com o cinema, sua originalidade e técnica narrativa determinam a característica de obra

prima de suas criações. A densidade psicológica que se faz presente é uma marca no cinema de Bergman, seu trato com afinco através das imagens, *closes* específicos que revelam os pensamentos mais escusos e sombrios, trabalho das personagens com os atores, assim como a escolha de cenários mais isolados e menos iluminados colaboram para a construção fílmica desenvolvida e aspirada pela sua narrativa que busca em sua grande maioria alcançar e retratar os conflitos internos enfrentados pelas pessoas, não estritamente psicológico, e sim em como se dão tais relações interpessoais mal resolvidas. A razão pode ser compreendida no texto *Persona* de Ely Azeredo:

[...] Com a atriz que emudece e a enfermeira que experimenta o reverso da razão, Ingmar Bergman reitera com extrema pungência a dúvida que vinha manifestando sobre a importância de sua atividade – e da arte em geral – para o próximo. “Não se pode nunca impedir as pessoas de sofrer; e isso nos deixa infinitamente cansados” – foram palavras que colocou nos lábios da velha cortesã Armfeldt em *Sorrisos de uma noite de amor*, de 1955 [...] (CASTAÑEDA et al, 2012, p. 105).

Bergman é esse diretor sensível que traduz o inconsciente através da técnica de imagem e enredo direcionando embates psicológicos a ponto de não precisar teoricamente de grandes outros artifícios para compor a complexidade palpável que anseia por ser definida, como é o caso de *Persona*. Sob influência do dramaturgo Strindberg, o estilo “peças de câmera” norteou o caminho desenvolvido pelo diretor, onde o minimalismo do cinema moderno tomou o palco, poucos atores, poucos cenários e uma subjetividade pulsante, a pulsão de vida transmitida pelas câmeras de Nykvist.



(imagem 2)

Acima Bergman e seu diretor de fotografia nas filmagens de *Persona*, onde pode-se perceber um trabalho conjunto, o que realmente houve na maioria de suas obras e é interessante colocar pelo motivo de o trabalho fotográfico e imagético realizado estabelece a

real conexão do filme, como no jogo película e projetor versus a própria mente humana, no qual o espectador ao piscar de olhos se depara com uma imagem e um novo conceito e diversos significados, a vivacidade da imagem, como na fusão dos rostos sem precedentes das protagonistas. Rostos que protagonizaram verdadeiramente a trama, por meio dos inúmeros *closes up* intermináveis de expressões e projeções impactantes.



(imagem 3)

Tais imagens são de suma importância para a análise total da sua obra, a narrativa, ambígua, aberta a interpretações e cheia de complexidades não poderia ser contada sem elas. Como se pode fazer um paralelo à imagem 3 e a afirmação de Martin (2005) em *A Linguagem Cinematográfica*:

[...] Como metáfora à justaposição, por meio da montagem, de duas imagens cuja confrontação deve produzir no espírito do espectador um choque psicológico com a finalidade de facilitar a percepção e a assimilação de uma ideia que o realizador quer exprimir. [...] (p. 118).

Seus procedimentos imagéticos reverberam análises e apontam questões primordiais da narrativa, na qual, em *Persona*, a crise de identidade, o efeito psicológico de um trauma e sua causa que aterroriza, como também a banalidade que acomete a qualquer um tais condições.

[...] O filósofo Gilles Deleuze, por isso, achava que Bergman era um mestre no cinema de afeto, na produção de imagem-afecção. Ele o faria justamente por essa prioridade do rosto, do primeiro plano. Só que, em *Persona*, o procedimento tem o seu ápice, pois os afetos fundem os rostos. Dois viram um. Um vira dois. Não mais sabemos onde termina Vogler e onde começa Alma. Como se as suas afecções as tivessem misturado. Quase como se fossem aquelas duas meninas, sinistramente unidas pelo cabelo em comum, que o artista plástico brasileiro Tunga eternizou, as *Xifópagas capilares*. É esse ser sem início nem fim, sem margem ou definição, é essa perturbação de ser, é isso que o silêncio de *Persona* abre para nós. [...] (CHATAIGNIER et al, p. 97).

Assim como, a grandiosidade da película ocupa grande relevância se vista por esta perspectiva, como o próprio Bergman constatou na busca por um nome condizente ao filme, “Propus então *Cinematografia*, pois a única coisa impossível de negar era que meu filme seria um filme” (apud CASTAÑEDA et al, 2012, p. 103), devido seu expressivo número de imagens e cenas que, talvez e muito provavelmente sobrepusesse o enredo, trazendo a carga dramática e fascinante do filme, o que, entretanto, firmou-se como *Persona*, mais do que apropriado. De qualquer forma, o trabalho de fotografia foi essencial e pode-se perceber essa importância, em:

[...] Esta análise do papel criador da câmara de filmar é a sequência lógica do capítulo precedente e constitui um estudo prático da imagem compreendida como elemento de base da linguagem cinematográfica. Põe em relevo a evolução progressiva da imagem, indo do estático ao dinâmico. As etapas sucessivas da descoberta dos processos de expressão fílmicos correspondem naturalmente a uma libertação, cada vez mais forte, dos entraves da óptica teatral e à instauração de uma visão cada vez mais cinematográfica [...] (MARTIN, p. 69).

O trabalho de Ingmar Bergman, sem dúvida, tocou muitas pessoas ao longo dos anos e da história do cinema, suas obras alcançaram os bons olhos da crítica cinematográfica e influenciou diversos outros nomes relevantes das gerações sucessoras, sua genialidade é incontestável e suas questões filosóficas, psicológicas, políticas e sociais, certamente contribuirão para caracterizar os movimentos artísticos vivenciados pelo cinema sueco e mundial.

3 AS FACES DA *PERSONA* EM ELISABETH E ALMA

Como já foi dito, a narrativa de *Persona* transita entre o enredo e desenrolar da história das personagens e conglomerado de imagens e signos presentes e fundamentais de relevância e interpretação. Assim, essa simbiose cinematográfica acontece em torno da experiência e complexidade da mente e condição humana.

Dessa forma, para iniciar o enredo desse filme, começamos pela sequência imagética do prólogo que se inicia, onde é possível captar indícios do que se tratará o filme a seguir, através das imagens, os primeiros planos mostram-se enigmáticos, porém muito simbólicos, os quais adiantam as principais temáticas, alvo de possíveis interpretações e futuras análises, tais como, vida e morte, vazio, loucura, religiosidade, erotismo, violência, feminilidade, maternidade, aborto, além de imagens e partes de gravações que fazem referência ao filme que se iniciará e ao próprio cinema, como objetos de gravação, um projetor - referencial da iluminação tão contundente ao cinema *bergmaniano* -, um fundo branco que remete à própria tela do cinema em sucessões de cenas entrecortadas. Esse marco inicial e primordialmente engenhoso é descrito por Flávio Kactuz (2020) em:

[...] Um quadro branco se inscreve lentamente na tela escura, como um rito de iniciação. O quadrado de luz se torna incandescente. Num atrito de chamas se revela o cinematógrafo. Índice do título original, Kinematograf, sonhado e depois abandonado por Bergman. Bobinas. Película. Tela branca. O vazio. A luz. A mesma luz que vai fechar o filme. Frames partidos, desencontrados. Um pênis ereto. Tesão. Pulsão de vida. A vida que pede seu contraponto na morte ou na arte. Estará antecipando os lábios em vertical sugerindo a fugaz vagina entre os créditos iniciais? Imagens distorcidas. As mãos que se expressam contrastam com outras entrecruzadas em corpos petrificados. Estarão mortos? Um filme mudo. Poema de imagens. Sem palavras. Atos. [...] (CHATAIGNIER et al, p. 87).

Não seria de esperar menos de Bergman, de *Persona*, um filme que segundo ele mesmo, em um momento de recuperação, disse:

“Algumas vezes eu disse que *Persona* salvou a minha vida – isso não é exagero. Se não tivesse encontrado a enegia para fazer esse filme, eu provavelmente estaria liquidado. (...) Hoje sinto que em *Persona* – e mais tarde em *Gritos e Sussuros* – eu fui tão longe quanto poderia. E que nesses dois momentos, trabalhando com total liberdade, eu toquei segredos indizíveis, que somente o cinema pode descobrir.” (apud CASTAÑEDA et al, 2012, p. 103).

O enredo vivenciado pelas personagens então começa a partir da encenação da atriz Elisabeth Vogler no papel de Electra, a qual no segundo ato da peça sofre um colapso que a emudece, seguido de um riso e um minuto depois um pedido de desculpas à platéia, para

posteriormente não voltar a falar. O que a personagem sofrera em meio à encenação é um dos questionamentos centrais pelo qual se desdobra o enredo, seu silêncio catafônico justo em uma peça que retoma questões familiares entre mãe e filhos, enquanto, futuramente, a história revela um filho abandonado junto com sua ideia de mundo e vivências. Qual seria o motivo do riso para ela? Seria Elisabeth tão narcisista a ponto de virar as costas para mundo? Seria incapacidade de amar? Ou traumas das imposições sociais que a levaram ao ápice da sua insustentabilidade?

Isso a leva a receber tratamento em hospital psiquiátrico onde depois de diagnosticada, passa a receber cuidados da enfermeira Alma em uma casa de praia da doutora que a acompanhou anteriormente. Com o passar dos dias, a enfermeira, com o intuito de fazê-la falar e também cheia de admiração pela sua carreira, passa a construir uma relação de afeto, onde confidencia-lhe seus segredos e traumas do passados. Entretanto, em um dado momento, tem acesso a uma carta que a atriz a descreve como objeto de estudo e isso rompe com a relação de confiança da enfermeira, levando-a a questionar as intenções de Elisabeth o que encaminha uma discussão, seguida por um ato violento de tentativa de Alma em queimar Vogler com água quente, o primeiro som que ouvimos é seu grito estridente de único momento de desespero.

O enredo entre as duas personagens continua, tornando o silêncio de Vogler cada vez mais ensurdecedor e suas intenções cada vez mais dúbias tanto para o espectador quanto para Alma, que vai caminhando para o seu limite sob a sombra de Vogler.

[...] Pouco experiente, Alma revela os segredos mais recônditos de sua vida pessoal, afetiva, sexual. Elisabeth (a arte) se delicia como espectadora. Mas o silêncio – fuga aos choques da vida, à entrega do amor, ao papel de mãe – não resolve seu problema. Ouvindo, olhando, interessada ou distante, ela continua representando. Seu mais recente papel, o de espectadora, produz na verdade a *posse* de Alma e de sua capacidade de amar. [...] (CASTAÑEDA et al, p. 104).

Por fim, um diálogo que marca pelas trocas de câmera entre as duas personagens e pelo fato de que as respostas de Vogler são estritamente através de suas expressões. O filme dos rostos, dos *close up*, tem sua técnica inteiramente em ação quando Alma inicia suas conjecturas sobre o filho de Elisabeth e o rosto da atriz é mostrado com partes escurecidas indicando sua parte sombria, de pecado, medo e desprezo. E depois, o rosto da enfermeira ocupa o plano da câmera, também com metade escurecida e sombria, indicando sua identificação também pecaminosa no que diz respeito à maternidade, já que anteriormente, confessara seu trauma sobre o aborto provocado.

Em seguida a fusão dos dois rostos, um momento que, de certo, pode caracterizar o emblemático título: *Persona*. Suas identidades difusas, fundidas, complementares ou únicas? Semelhanças físicas, personalidades opostas. Duas faces da mesma moeda. A imensidão de *Persona* está na forma do filme, sua profunda desolação e seus abismos sombrios compõem o cinema por ele mesmo, o alcance de Bergman pelo cinema, sua vontade de mostrar e a concretização da mostra.



(imagem 4)

Bibi Andersson, Liv Ullmann e Bergman nas gravações de *Persona*. Bergman encontrava-se internado por pneumonia e, como em um momento decisivo, se volta ao cinema para liberar e trabalhar suas angústias, escreveu, assim, seu argumento para *Persona*: “Cada tonalidade da minha voz, cada palavra da minha boca, era uma mentira, era um jogo para encobrir o vazio e o tédio da existência. Para fugir ao desprezo e ao colapso, só havia uma solução: não dizer uma só palavra”.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente trabalho procurou identificar na obra fílmica analisada, as características necessárias para obter um olhar analítico do filme, buscando compreender e alcançar através da reflexão filosófica e psicológica o desenrolar do enredo e em como a construção do produto artístico, em suas nuances cinematológicas contribuíram para a reverberação e densidade do filme em questão.

Em *Persona*, é possível identificar os padrões da temática acerca do existencialismo humano e em como nossas contradições podem abalar essa existência, desmistificando os enquadramentos sociais que muitas vezes parecem taxativos na organização de um senso comum.

No cinema de Bergman, mais especificamente, em *Persona*, nada é realmente o que parece ser, as expressões corporais e faciais, palavras e atos, luzes e planos que compõem as formas do *seu* cinema. Assim como, os questionamentos e reflexões de um indivíduo, provenientes da natureza e alma humana, são peças-chaves para a desconstrução e atravessamento simultâneo do espectador junto à película e da *persona* que integra cada um de nós.

Porque para Bergman, o cinema é essa arte que tem a possibilidade de alcançar e transformar pessoas, como ele mesmo constata em sua entrevista pública em abril de 1972 na revista *American Cinematographer*:

“[...] Eu tenho uma necessidade enorme de influenciar outras pessoas, de tocar outras pessoas, tanto física como mentalmente, de me comunicar com elas. Filmes, claro, são meios fantásticos para se tocar outros seres humanos, para alcançá-los, quer para irritá-los ou fazê-los felizes, para deixá-los tristes ou levá-los a pensar. Para que deem a partida, emocionalmente. Isso é provavelmente a verdadeira razão, a mais profunda para eu continuar a fazer filmes. [...]” (CASTAÑEDA, p.221).

5 REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **A imanência absoluta**. In: ALLIEZ, E. Gilles Deleuze: uma vida filosófica. São Paulo: Editora 34, 2000.

BARBOZA, Naylini Sobral. **“Saraband”: O habitus sueco o filme de Ingmar Bergman**. São Cristovão, SE, 2015.

BJORKMAN, Stig.; MANNS, Torsten.; SIMA, Jonas. **O cinema segundo Bergman**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

BORDWELL, David. **A arte do cinema – uma introdução**. Campinas: Editora Unicamp, 2013.

CASTAÑEDA, Alessandra; LUCCAS, Giscard; ZACHARIAS João Cândido (org.). **Ingmar Bergman**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Jurubeba Produções, 2012.

CHATAIGNIER, Gustavo et. al (ORGS.). **Rostos de Bergman: vida e morte em um plano**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2020.

GAUDREAULT, André; JOST, François. **A narrativa cinematográfica**. Brasília: Editora UNB, 2009.

JÚNIOR, Lourival Belém. **O inconsciente segundo Ingmar Bergman**. Universidade Federal do Paraná | Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Repositório, 2002.

LEOPOLDO, Rafael. **Ingmar Bergman e a filosofia existencial: notas sobre o fracasso e a maturidade amorosa**. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC-MG). Belo Horizonte, 2016.

MARTIN, Marcel. **A Linguagem Cinematográfica**. Tradução: Lauro António e Maria Eduarda Colares. Lisboa: Dinalivro, 2005 [1955].

METZ, Christian. **O Significante Imaginário - Psicanálise e Cinema**. Tradução:

António Durão. Lisboa: Livros Horizonte, 1980 [1977].

PERSONA. Direção: Ingmar Bergman. AB Svensk Filmindustri: 1966. P&B. (125 min).

PIRES, Lara Vanessa Casal. **Uma reflexão sobre o filme Persona (1965), de Ingmar Bergman**. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas - Universidade Nova de Lisboa, 2013.

SCHWARZ, Pedro Max. **(Des)Construindo Persona**. Universidade Federal de São Carlos – UFSCar, 2016.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Tradução: Marina Appenzeller. 2ª ed. Campinas: Papirus, 2002 [1994].

XAVIER, Ismail (ORG.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro, RJ: Edições Graal LTDA, 2003.

Fonte de imagens: *Google* fotos e *Pinterest*.