

## ENTRE O SILÊNCIO E A ALMA: uma leitura da obra *Persona*, de Ingmar Bergman

Midian Angélica Monteiro Garcia \*

**Resumo:** Este texto objetiva analisar alguns dos postulados estéticos do cinema moderno, tomando como objeto o filme *Persona*, de Ingmar Bergman, sobretudo no que concerne à estrutura narrativa que tal obra constrói. Pretende-se, portanto, analisar em *Persona* certos traços de um cinema que “pensa por imagens” em lugar de “narrar por imagens”. Trata-se de uma obra que reflete sobre as suas próprias condições de produção, rompendo com a transparência ilusionista do chamado “cinema clássico”.

**Palavras-chave:** Teoria do cinema; Teoria do drama; Cinema moderno

**Abstract:** *This paper aims to analyze some of the aesthetic postulates of modern cinema, taking as its object Ingmar Bergman's Persona, especially regarding the narrative structure the film builds. Therefore, it is intended to analyze in Persona certain features of a cinema that “thinks through images” instead of “narrating through images”. It is a work of art that reflects on its own production conditions, breaking with the illusionist transparency of the so-called “classic cinema”.*

**Key-Words:** *Film theory; Drama theory; modern cinema*

---

\* Mestre em Teorias da Literatura e da Cultura – UFBA, Doutoranda em Artes Cênicas UFBA, professora e pró-reitora de graduação do Centro Universitário Jorge Amado – UNIJORGE.

*Com total liberdade toco em segredos para os quais não existem palavras e que só a cinematografia pode patentear.*

**Ingmar Bergman**

Quando se constituiu como uma linguagem autônoma, na virada do século XIX, o cinema herdou muitas das convenções do teatro burguês daquele período, principalmente as “regras” do melodrama, no tocante à representação centrada no discurso ilusionista e na criação de pontos de vistas, amparados na transparência, que intensificassem a “identificação” entre a representação do drama e o espectador. A estabilização “clássica” da linguagem cinematográfica fundava-se no equilíbrio e na linearidade da trama e na inclusão do espectador em um regime de “habitualidade” no espaço da ficção e na transparência na forma de organização do espaço, do tempo e da ação.

Assim, através de uma pretensa linguagem neutra e realista, o espectador entraria ilusoriamente na linguagem como mímesis direta da realidade. Espaço e tempo seriam reproduzidos a fim de criar projeções fiéis do mundo físico, bem como as ações dos personagens buscariam reproduzir, pela verossimilhança realista, o comportamento humano. Tal discurso cinematográfico, denominado naturalista, anula qualquer visibilidade dos meios de composição da representação que se quer real. Daí a ênfase no princípio da continuidade e da linearidade no processo de organização da montagem do material fílmico. De acordo com Ismail Xavier (2008, p.43):

Tudo nesse cinema caminha em direção ao controle total da realidade criada pelas imagens – tudo composto, cronometrado e previsto. Ao mesmo tempo, tudo aponta para a invisibilidade dos meios de produção desta realidade. Em todos os níveis, a palavra de ordem é “parecer verdadeiro; montar um sistema de representação que procura anular a sua presença como trabalho de representação.

Como todas as histórias das séries culturais, também a história do cinema é marcada por divisões e rupturas, tensões entre o modelo institucional, já estabilizado, e a descontinuidade do cinema de invenção formal. Daí que o cinema moderno se constrói como uma forma que busca romper com a tradição ilusionista, centrando-se não mais no espetáculo da transparência, mas sim no discurso da opacidade. A fragmentação da narrativa, segundo Peter Szondi, é, portanto, correlata à fragmentação dos sujeitos, e corre em paralelo – e em diálogo – às transformações trazidas pela crise do drama, resultante do enquadramento de novas temáticas que promovem e intensificam as contradições entre forma e conteúdo.

A dramaturgia moderna, assim como o cinema moderno, abdica das formas dialéticas, muito próprias à dramaturgia clássica, adotando um drama centrado na subjetividade, como ocorre na obra de August Strindberg, evidente na composição de cenas localizadas nos processos psíquicos internos, na confissão do teatro como disfarce e na radicalização da ruptura dos pilares centrais do teatro. Assim como no teatro moderno, que trará à superfície as características estruturais do drama, o cinema deslocará seu dispositivo técnico primário, a câmera, por exemplo, do seu lugar distanciado, chamando atenção para si mesma, negando, assim, o espetáculo ilusionista.

Não são raros os cineastas que rompem com o discurso narrativo contínuo, dando lugar a um estilo pessoal, a exemplo de Andrei Tarkovski em seu filme *O espelho*, no qual empreende uma narrativa confessional marcada por rupturas constituídas de fragmentos da memória do narrador. Pode-se verificar a radicalização desse processo em David Lynch, uma vez que grande parte de suas obras, ao retomar a tradição modernista da ruptura, fala em sua opção pela descontinuidade e rarefação dramática, do lugar da fragmentação do sujeito contemporâneo. No filme do referido cineasta, *Estrada Perdida*, a câmera caminha nas mãos de um homem misterioso, registrando espaços escuros, frestas, espelhos, como se perscrutasse o inconsciente da personagem principal, revelando à plateia o deslocamento do foco na composição fílmica. Também em *Império dos Sonhos*, a câmera percorre freneticamente

espaços, atravessando personagens em diferentes narrativas, as quais refletem uma multiplicidade de focos.

O cinema moderno, portanto, caminha num desejo pela opacidade, num elogio ao espectador que passa a ser sujeito constituinte do drama. A câmera, por conta da sua presença ostensiva, converte-se quase em um personagem, traço autorreflexivo cujo objetivo é desmontar a ilusão e romper com a identificação do sujeito “burguês”, para usar expressão bem cara aos debates da época.

*Persona*, de Ingmar Bergman, objeto de análise deste trabalho, é um filme produzido em 1966 e trata de temáticas dicotômicas, como a relação entre verdade e aparência, realidade e representação, silêncio e linguagem, e metalinguagem. Há, no filme, indubitavelmente, momentos em que o próprio aparato fílmico torna-se o objeto estético explícito. Susan Sontag, em seu livro *Vontade radical*<sup>1</sup>, destaca algumas cenas reveladoras desse processo, a exemplo da referência explícita à máquina de projeção e das tomadas cênicas iniciais do filme, em que um menino, após despertar de uma posição imóvel, aparentemente de morte, toca a lente (a tela, para o espectador) que se apresenta diante dele. Esses procedimentos não se restringem às passagens destacadas. Acrescente-se o momento em que Elisabet Vogler flagra o espectador ao fotografar a própria câmera.

Tal situação ocorre quando a personagem é interrogada quanto à sua presença no quarto de Alma na noite anterior. A negação ao questionamento impele o espectador à reflexão sobre os liames entre realidade e imaginação nessa narrativa, uma vez que presenciamos o envolvimento das duas mulheres narrado de “forma real”. Para além da representação fílmica, no campo narrativo, a linha limítrofe entre acontecimentos reais e fantasias não é nítida. Entretanto, ao fotografar a câmera, Bergman dá sinais de que o filme está longe de ser uma narrativa teleológica linear e ilusionista. É como se convidasse o espectador a interferir nos espaços invisíveis do texto, atribuindo sentidos que não encerram uma significação cristalizada. O que no teatro denomina-se de “ruptura da quarta parede”, a quebra da condição *voyeur* do espectador distante da ação, à qual é submetida a plateia, aqui é incorporada ao texto fílmico. Essa cena retoma a ideia presente nas tomadas iniciais referidas anteriormente. Se entendermos o toque na tela pelo menino como a possibilidade de interferência do espectador, o movimento das mãos, provocando modulações da imagem, pode ser entendido como a busca de um foco para a narrativa que irá se desenrolar.

Tal construção gera aquilo que Ismail Xavier chama de opacidade, a linha de fuga através da qual o espectador pode intervir na tessitura do texto cinematográfico. Não há em Bergman uma transparência dissipadora e conciliadora dos acontecimentos. *Persona* não apenas permite essa conclusão, como também revela metalinguisticamente essa possibilidade através da mobilidade evidente da câmera. A câmera-narrador desloca-se de um lugar onisciente e distanciado para mergulhar no inconsciente dos sujeitos narrados, nos desejos, nos conflitos, criando imprecisões e lacunas autorreflexivas, vazios e silêncios na composição fílmica, que dizem sobre a própria impossibilidade de definição dos conflitos das personagens. Tais fronteiras captadas pela câmera, que atravessa as contradições das personagens e a própria constituição da narrativa, permitem ver, num espelho infinito, na especulação do drama pela forma de *filmegame* o trajeto da montagem, a exemplo do momento no qual Alma, sentindo-se perscrutada pelo olhar analítico de Elisabet, assume uma postura agressiva. Tal ruptura é flagrada pela câmera ao mostrar a película queimada, metáfora de uma relação que se rompe.

Ismail Xavier, ao refletir sobre o artigo de Christian Metz sobre as relações entre câmera e narrativa no novo cinema de cineastas como Antonioni, Godard, Passolini, afirma:

O seu artigo ‘Cinema de Poesia’ (1966) caracteriza muito bem o estilo do novo cinema ‘que faz sentir a câmera’. Sua explicação revela como o narrador, nesse cinema, trabalha a montagem e os movimentos de câmera para embaralhar sua perspectiva com a da personagem, como o narrador sai de sua onisciência toda poderosa e cria ambiguidades, interrogações, o discurso das imagens passando a corresponder a um entrelaçado de intenções e valores, tal como em outras intenções da arte moderna. (XAVIER, 2008, p. 141).

<sup>1</sup> SONTAG, Susan. *A vontade radical*. São Paulo: L&PM, 1986.

Nesse sentido, não seria incoerente observar o espelhamento entre o procedimento narrativo, as relações imbricadas das personagens e a denúncia dos artifícios cinematográficos na composição do “espetáculo”. Bergman, portanto, promove uma ruptura da gramática da ilusão ao se debruçar sobre os códigos da criação cinematográfica, já que, em seus filmes, o espectador é convidado a pensar e a construir a significação do texto. A atitude de Elisabet diante da representação da peça pode ser lida como a revelação da linguagem do teatro enquanto disfarce. A iluminação flagra o rosto artificializado pela maquiagem pesada, assim como a presença da câmera também, num movimento anti-ilusionista, vai desvelando as marcas de produção do filme. Elisabet, no momento da representação teatral de Electra, sofre um surto e silencia. A partir desse momento não mais pronuncia palavra alguma, a não ser em dois instantes no desenrolar da narrativa. A personagem parece tentar romper com todas as possibilidades de representação, como uma forma de resistir a todas as máscaras, e o silêncio seria o modo encontrado para o desnudamento da alma.

Tal ideia promove a compreensão de que a linguagem seria o lugar das inverdades, da construção de ficções, de desejos alheios e da potência do falso. Para Lacan, na trama dos discursos nos constituímos como sujeitos e estar fora da linguagem é impossível. Elisabet quer a realidade fora da representação e no confronto com seus silêncios encontra a ausência do silêncio de Alma. Pode-se ler a personagem “Alma” entendendo-a, portanto, como uma persona que atravessa Elisabet, revelando-lhe a impossibilidade do silêncio. Assim, na tentativa de transcender as máscaras, na busca de “ser”, em movimentos de colisão, Elisabet encontra uma composição da sua imagem, no monólogo que é proferido por Alma em duas posições de câmera, culminando na abrupta e impactante sobreposição, pela montagem, das duas faces em uma.

De acordo com a psiquiatra, “sua apatia se tornou um papel fantástico”. No consultório com Elisabet, a psiquiatra prenuncia a impossibilidade do encontro com a verdade, pois, como diz, “a realidade é diabólica. Seu esconderijo não é à prova d’água”:

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. Mas pode se recusar a se mover e ficar em silêncio. Então, pelo menos, não está mentindo. Você pode se fechar, se fechar pra o mundo. Então, não tem que interpretar papéis, fazer caras, gestos falsos. Acreditaria que sim, mas a realidade é diabólica. Seu esconderijo não é à prova d’água. A vida engana em todos os aspectos. Você é forçada a reagir. Ninguém pergunta se é real ou não, se é sincera ou mentirosa. Isso só é importante no teatro. Talvez nem nele. Entendo porque não fala, porque 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.<sup>2</sup>

Compreendendo a mudez da personagem principal como outro papel, agora vivenciado por Alma, talvez de espectadora do mundo do qual tenta se ausentar, podemos concordar que o seu silêncio constitui-se num esconderijo. Isso fica evidente na cena em que o marido aparece na casa da ilha. Nesse encontro, mais parecido com um sonho, o marido de Elisabet surge de óculos escuros e confunde Alma com sua esposa. Tal confusão de papéis confere à cena um tom fantasmático e rarefeito, permitindo-nos ler a aparente cegueira como uma metáfora do ofuscamento dos reais sentimentos da esposa. Alma, ao assumir a voz da outra, é conduzida a mentir sobre os sentimentos de Elisabet com relação ao filho e ao próprio marido e, posteriormente, confessa seus fingimentos diante da possibilidade do encontro erótico com o senhor Vogler: “Sou fria e doente, é tudo mentira, imitação”. Esse trecho nos leva a pensar que Elisabet foge não só pela impossibilidade de persistir no fingimento, mas principalmente por não dar conta de simbolizar na linguagem as suas incompletudes, pelo menos não como Elisabet, mas como um “Outro”.

Tal tese de que Alma pode ser vista como uma das máscaras que se projeta como “um Outro” é também alicerçada pelo diálogo das duas personagens durante a noite da chuva, quando Alma afirma se parecer com Elisabet: “[...] eu poderia me transformar em você se tentasse. Você poderia ser eu, mas sua alma seria grande demais, iria ficar fora do corpo”.<sup>3</sup>

<sup>2</sup> PERSONA [Quando duas mulheres pecam]. Diretor: Ingmar Bergman. Roteiro: Ingmar Bergman. Suécia: Svensk Filmindustri, 1966. P&B, 85 min.

<sup>3</sup> PERSONA, 1966.

Nessa mesma sequência, Alma se recosta sobre a mesa e ouve a voz de Elisabet em sussurro: “[...] vai para cama, pois vai acabar dormindo na mesa”, e prontamente assume a fala como sua ao repetir “[...] vou para cama, pois vou acabar dormindo na mesa”, projetando-se, portanto, de fato como alma de Elisabet fora do corpo.

Consoante com a cena destacada, a passagem do quarto em que ambas olham para a lente dando a impressão de se mirarem num espelho reitera a ideia do sujeito que, frente ao reflexo, percebe como uma a subjetividade que é fragmentada fora da contemplação. Note-se, portanto, que a imagem sugere a integração impossível, para além do caráter virtual. A referida cena pode reportar à questão lacaniana do estádio do espelho. Para Lacan, esse momento constitui-se como matriz simbólica da estruturação do Eu, delineando um inicial esboço da subjetividade. “É a aventura original através da qual, pela primeira vez, o homem passa pela experiência de que se vê, se reflete e se concebe como outro que não ele mesmo – dimensão essencial do humano, que estrutura toda a sua vida de fantasia” (LACAN, 1993, p. 97).

No contexto do filme, como é possível visualizar na imagem projetada, a integração é movida pelo olhar. No final do filme, diante do espelho, Alma reproduz essa cena original, embora nesse momento não mais vejamos as personagens que buscam no espelho a unidade, a câmera filma o reflexo, o sujeito capturado pelo espelho.

Quem é Alma, afinal? O grande “Outro” lacaniano? É a alienação de Elisabet na ordem simbólica? São coerentes as afirmações. A despeito da referência às questões psicanalíticas que desenham contornos da narrativa, possibilitando intervenções de leituras, o texto não se esgota nem se fecha a outras possibilidades. Cinema intersubjetivo, *Persona* só se realiza com a interferência do espectador, o qual, como leitor, empreende uma atitude relacional diante da abertura da obra, seja pela visibilidade dos códigos operativos, seja pela invisibilidade gerada por uma *diegese* múltipla.

## Referências

LACAN, Jacques. A tópic do imaginário. In: \_\_\_\_\_. **O seminário, livro 1: os escritos técnicos de Freud**. Rio de Janeiro: Zahar, 1993. p. 89-106.

**PERSONA** [Quando duas mulheres pecam]. Diretor: Ingmar Bergman. Roteiro: Ingmar Bergman. Suécia: Svensk Filmindustri, 1966. P&B, 85 min.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro Épico**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

SONTAG, Susan. **A vontade radical**. São Paulo: L&PM, 1986.

SZONDI, Peter. A crise do drama. In: \_\_\_\_\_. **Teoria do drama moderno**. Tradução Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001. p. 53-69.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. São Paulo: Paz e Terra, 2008.