

Universidade Federal de São Carlos - UFSCar  
Departamento de Artes e Comunicação – DAC  
Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som – PPGIS

**(DES)CONSTRUINDO *PERSONA***

Pedro Max Schwarz

São Carlos  
2016

Universidade Federal de São Carlos - UFSCar  
Departamento de Artes e Comunicação – DAC  
Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som – PPGIS

**(DES)CONSTRUINDO *PERSONA***

Pedro Max Schwarz

Dissertação do aluno Pedro Max Schwarz, sob o título “(Des)construindo *Persona*”, apresentado à banca examinadora como parte integrante para a atribuição do título de mestre pelo PPGIS – Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som / UFSCar – Universidade Federal de São Carlos.

Linha de Pesquisa: Narrativas Audiovisuais

Orientadora: Profa. Dr<sup>a</sup> Josette Maria Alves de Souza Monzani

São Carlos  
2016

Ficha catalográfica elaborada pelo DePT da Biblioteca Comunitária UFSCar  
Processamento Técnico  
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

S411d Schwarz, Pedro Max  
(Des)construindo persona / Pedro Max Schwarz. --  
São Carlos : UFSCar, 2016.  
162 p.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal de  
São Carlos, 2016.

1. Ingmar bergman. 2. Crítica cinematográfica. 3.  
Mise-en-scène. 4. Persona. 5. Strindberg. I. Título.



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS**

Centro de Educação e Ciências Humanas  
Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som

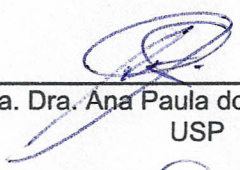
---

**Folha de Aprovação**

---

Assinaturas dos membros da comissão examinadora que avaliou e aprovou a Defesa de Dissertação de Mestrado do candidato Pedro Max Schwarz, realizada em 25/05/2016:

  
\_\_\_\_\_  
Prof. Dra. Josette Maria Alves de Souza Monzani  
UFSCar

  
\_\_\_\_\_  
Prof. Dra. Ana Paula dos Santos Martins  
USP

  
\_\_\_\_\_  
Prof. Dra. Joyce Rodrigues Ferraz Infante  
UFSCar

## **Agradecimentos**

Agradeço à orientadora Josette Monzani, por todo o apoio, pelas conversas estimulantes, pela tolerância e compreensão, desde a época da minha graduação.

Agradeço a CAPES pela bolsa de mestrado da qual pude usufruir. Sem ela dificilmente conseguiria ter lido tantos livros, dos mais variados temas, durante esses dois anos.

Agradeço aos meus pais pelo apoio financeiro e por todo investimento e confiança depositados sobre mim ao longo de tantos anos. Sem eles jamais teria conseguido concluir o mestrado tão cedo, com vinte e quatro anos.

Agradeço também ao resto da família, particularmente ao meu irmão João Fernando, cuja generosidade e preocupação me ajudaram a chegar à conclusão deste trabalho.

Agradeço também à companhia dos queridos Williams Indalécio e Letícia Ferreira. Sem eles o último ano do mestrado poderia ter sido sufocante; graças a eles foi um tempo agradável e enriquecedor.

Agradeço também a todos os outros amigos que estiveram presentes, de alguma forma, durante esses anos, em particular ao Lucas Abrahão, Juliana Souza, Bárbara Roma, Mario Righetti, Mateus Nagime, Natália Takekoshi, Letícia Ferreira de Souza, Lucas Godoy, João Biancolin, Aline Mercêz, Fernando OC, Diego Guardabaxo, e também a Fernando e Édipo, Danilo e Diego.

Agradeço ao apoio das psicólogas Graziela Vanni e Sylvia Panico, que foram indispensáveis para mim durante esse período.

Agradeço também ao querido Fabrício Borges pela companhia, compreensão, apoio, amizade e acolhimento. Sua presença foi fundamental durante todo o processo.

Aproveito a oportunidade também para lembrar dos gatos que morreram ao longo desses dois anos, Tatá e Dudu. Já não estão mais comigo, mas deixaram lembranças muito felizes.

## Resumo

A pesquisa tem como objetivo fazer uma análise estilístico-temática do filme *Persona*, de Ingmar Bergman, 1966. O primeiro capítulo é a minha análise da obra, seguindo o modelo dos escritores Anne Goliot-Lété e Francis Vanoye, e o segundo trata da discussão de textos críticos, de análises e entrevistas ligados à obra. Busquei nesse trabalho discutir as dificuldades ligadas à interpretação de uma obra cinematográfica, atendo-me à questão de não deixar de lado a leitura do filme em si, a despeito das tentações que certos temas e rastros estilísticos podem despertar.

**Palavras-chave:** crítica cinematográfica; Ingmar Bergman; *Persona*; *mise-en-scène*, A. Strindberg.

## Abstract

The purpose of this research is to make an analysis of the themes and aesthetics of the film *Persona*, from Ingmar Bergman, 1966. The first chapter is my analysis of the work, following the model of the writers Anne Goliot-Lété and Francis Vanoye, and the second chapter discusses the critical texts, analysis and interviews connected to the film. I also discussed the difficulties related to the interpretation of movies, and I tried in my own analysis to be very close to the movie itself, despite the tentations to invent more.

**Keywords:** critics, aesthetics, form, analysis, cinema, Bergman, Swedish cinema, theme, direction, mise-en-scène, theater, Strindberg.

## Sumário

<b>Introdução.....</b>	<b>1</b>
<b>1 – Construção Narrativa.....</b>	<b>6</b>
1.1 Prólogo.....	6
1.1.1. Cenário.....	7
1.1.2. Personagens.....	16
1.1.3. Direção.....	25
1.1.4. Trilha sonora.....	33
1.1.5. Que lugar essa sequencia ocupa em relação ao filme?.....	36
1.1.6. Ritmo.....	36
1.2 Primeiro Ato – O hospital psiquiátrico.....	37
1.2.1. Personagens.....	37
1.2.2. Direção.....	43
1.2.3. Cenário.....	58
1.2.4. Trilha sonora.....	59
1.2.5. Que lugar essa sequência ocupa em relação ao filme?.....	60
1.2.6. Ritmo.....	60
1.3 Segundo Ato – A casa de praia: aproximações.....	61
1.3.1. Personagens.....	61
1.3.2. Direção.....	66
1.3.3. Cenário.....	85
1.3.4. Trilha sonora.....	87
1.3.5. Que lugar essa sequência ocupa em relação ao filme?.....	88
1.3.6. Ritmo.....	88
1.4 Terceiro Ato – A casa de praia: ódio e violência.....	88
1.4.1. Personagens.....	88
1.4.2. Direção.....	99



1.4.3. Cenário.....	122
1.4.4. Trilha sonora.....	124
1.4.5. Que lugar essa sequência ocupa em relação ao filme?.....	126
1.4.6. Ritmo.....	126
1.5 Epílogo.....	127
1.5.1. Cenário.....	127
1.5.2. Personagens.....	127
1.5.3. Direção.....	128
1.5.4. Trilha sonora.....	128
1.5.5. Que lugar essa sequência ocupa em relação ao filme?.....	128
1.5.6. Ritmo.....	129
<b>2. Construção crítica sobre Bergman e <i>Persona</i>.....</b>	<b>130</b>
2.1. Mente e sensualidade.....	130
2.1.1. Erotismo.....	130
2.1.2. Estrutura psíquica.....	131
2.1.3. <i>Persona</i> e a psicanálise; <i>Persona</i> e a lesbianidade.....	132
2.1.4. Strindberg.....	135
2.2 Máscaras sociais e violência.....	139
2.2.1. A troca e a fusão de personalidades.....	139
2.2.2. As máscaras.....	140
2.2.3. As expressões faciais e a fala.....	141
2.2.4. Duplos.....	143
2.3 Autorreflexividade e relação com outras obras de Bergman.....	144
2.3.1. Relação com o filme <i>O silêncio</i> .....	145
2.3.2. A autorreflexividade.....	146
<b>3. Considerações finais.....</b>	<b>150</b>

<b>4. Bibliografía.....</b>	<b>156</b>
<b>5. Filmografía.....</b>	<b>160</b>
<b>6. Ficha técnica.....</b>	<b>162</b>

## INTRODUÇÃO

Este trabalho tem como objetivo realizar uma análise estético-temática do filme *Persona* (Suécia, 1966), dirigido pelo cineasta Ingmar Bergman, para compreender como o estilo contribuiu para a construção do drama abordado pelo filme. Inicialmente, faz-se necessário definir o que se entende por *estilo*.<sup>1</sup> David Bordwell oferece uma definição precisa no seu livro *Sobre a história do estilo cinematográfico*, de 1997:

No sentido mais estrito, considero o estilo um uso sistemático e significativo de técnicas da mídia cinema em um filme. Essas técnicas são classificadas em domínios amplos: *mise-en-scène*<sup>2</sup> (encenação, iluminação, representação e ambientação), enquadramento, foco, controle de valores cromáticos e outros aspectos da cinematografia, da edição e do som. O estilo, minimamente, é a textura das imagens e dos sons do filme, o resultado de escolhas feitas pelo(s) cineasta(s) em circunstâncias históricas específicas. (2013, p. 17)

Outra definição está presente no ensaio *Do estilo*, presente no livro de Susan Sontag *Contra a interpretação*, de 1966: “(...) o *estilo* constitui o conjunto de normas segundo o qual o jogo é jogado”. (1987, p. 45)

Teremos em mira essas duas compreensões da questão em nossa análise. Antes de esclarecer qual será exatamente o conteúdo desse trabalho e de explicar resumidamente como será cada capítulo, é preciso fazer uma discussão a respeito da análise fílmica: o que é, quais as dificuldades impostas ao analista, como foram elaboradas as significações possíveis.

Um filme, de certo modo, depende do espectador para *existir*. É ele quem, de acordo com sua inteligência e sensibilidade - que não são duas qualidades opostas, sendo possível afirmar, como fez Susan Sontag, em sua cruzada contra o anti-intelectualismo, que uma ideia é também um sentimento e vice-versa -,<sup>3</sup> faz a obra existir, dá significado ao conjunto de imagens e sons que constitui o filme. Levando isso em conta, é possível afirmar que nunca dois espectadores *experimentarão* o mesmo filme da mesma maneira. A experiência de cada um sempre será diferente, de acordo com as virtudes e limitações de sua inteligência e sensibilidade – que, por sua vez, dependem de uma série de fatores, como a história de vida

<sup>1</sup>Tema e estilo serão considerados como inseparáveis um do outro. A forma do filme é o próprio filme. Ver ensaio *Do estilo*, de Sontag, citado acima.

<sup>2</sup>*Mise-em-scène* é um termo bastante familiar para quem estuda cinema, mas talvez pouco conhecido pelos demais leitores. Refere-se ao conjunto formado por 1- fotografia; 2- figurino e maquiagem; 3- iluminação; 4- encenação. (BORDWELL, 2013, pp: 205-256)

<sup>3</sup>Em: <<http://yalepress.yale.edu/book.asp?isbn=9780300189797>>

do indivíduo, a forma como foi educado, seus objetivos, suas frustrações, etc. Podemos imaginar um exemplo grosseiro: um ativista dos direitos humanos não responderá ao filme *Ladrões de bicicleta* (Vittorio De Sica, Itália, 1948) da mesma forma que um colunista da revista *Veja*; podemos supor que o primeiro verá no filme um estímulo para continuar seu ativismo e sua luta por um mundo mais justo, enquanto que o segundo poderá ver no filme um exemplo de como a esquerda gosta de “defender bandidos”.

Esse fato levanta alguns problemas para o analista. Naturalmente, a maioria dos analistas vai escolher filmes que mobilizam sua sensibilidade e inteligência de alguma forma. *Persona* me mobilizou todas as vezes que o vi, e a primeira foi há muito tempo, no final da minha adolescência. Mas não excluo a possibilidade de, por algum “vácuo” na minha capacidade de sentir e pensar, eu acabe deixando de notar algum aspecto importante do filme. Minha intenção certamente não é esta, mas me parece ser uma questão de honestidade reconhecer essa possibilidade.

Da discussão acima se pode deduzir outra dificuldade para o analista. Se o filme depende do espectador para existir, então o sentido do filme está no espectador ou no filme em si? Ou em ambos? Em seu livro *Ensaio sobre a análise fílmica*, de 1991, os escritores Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété levantam este problema, e apresentam as três possibilidades mais comuns na crítica de arte:

- 1) O sentido vem do autor;
- 2) O sentido vem do texto;
- 3) O sentido vem do leitor.

A “resposta” a essa polêmica dada pelos autores parece, de alguma forma, conciliar as três possibilidades, reforçando, entretanto, a segunda delas: “a intenção do autor e a do leitor constituem conjeturas, propostas quanto ao que a obra diz: falta examinar em que medida a obra, em sua própria coerência e por ela, aprova, desaprova essas conjeturas, ou indica outras”. (2011, pp.50-51) Em suma, é fundamental que o analista esteja atento ao texto fílmico, que por sua vez depende da sua cognição e sensibilidade para existir (assim como dependeu do autor para tomar forma).

Outra questão que se coloca para o analista é: até que ponto ele pode utilizar as análises de outros escritores para efetuar a *sua* própria? A resposta oferecida por Vanoye e Goliot-Lété é que textos escritos por outros autores podem *sim* ser utilizados, contanto que

não se caia no erro de escrever simplesmente uma coletânea de ideias de vários autores sobre o objeto de estudo. É preciso que o analista levante hipóteses pessoais, e depois as confronte com o trabalho de outras pessoas. “E, é claro, se alguém se permitiu encontrar antes de mim uma ideia genial sobre o filme que estou analisando, tem prioridade, devo citá-lo e inclinar-me a não repetir e apropriar-me da ideia em questão (que, contudo, também me pertence...)”, concluem. (2011, p. 17)

Por fim, é preciso fazer um último questionamento, o mais importante para este trabalho: o que é a análise fílmica? Na mencionada obra de Vanoye e Goliot-Lété, eles respondem a essa pergunta através de uma analogia com o trabalho de um cientista: para compreender o funcionamento de uma molécula, é preciso *quebrá-la* em várias partes, para depois compreender como elas interagem umas com as outras. O trabalho do analista é parecido: quebra-se o filme em várias partes (mais especificamente, em sequências e planos) e depois se tenta compreender quais relações existem entre essas partes.

Existem vários modelos possíveis para se realizar uma análise fílmica, mas eu irei adotar um dos modelos propostos pela obra de Vanoye e Goliot-Lété, com algumas alterações minhas. Este modelo propõe que a leitura do filme seja realizada por sequências (um conjunto de cenas que, por sua vez, são conjuntos de planos), através de quatro eixos: *cenário*, *personagens*, *direção* e *ritmo* (2011, p.71). Desse modo, temos, por exemplo:

Prólogo de *Persona* (uma sequência)

**Análise** através de 4 eixos:

Cenário

Personagens

Direção

Ritmo

No entanto, considero importante acrescentar mais dois eixos: trilha sonora e o papel que a cena ocupa dentro do filme. A questão da trilha é discutida em *Ensaio sobre a análise fílmica* de um ponto de vista técnico,<sup>4</sup> mas considero essencial aprofundar a discussão, e possuo uma bibliografia básica que me auxiliará nessa tarefa. A questão do papel que uma

---

<sup>4</sup> Um exemplo de uma descrição técnica da trilha sonora pode ser encontrado entre as páginas 67 e 70 do livro citado.

cena pode ocupar em relação ao filme completo é discutida no livro *Ensaio sobre a análise fílmica*, logo depois da apresentação dos quatro eixos citados acima. (2011, p.79-81)

Desse modo, por fim, temos:

Análise através de 6 eixos:

Cenário

Personagens

Direção

Ritmo

Trilha sonora

Que lugar essa sequência ocupa em relação ao filme?

Além disso, fiz ainda mais um acréscimo em relação a esse modelo: utilizei *fotogramas*<sup>5</sup> do filme, principalmente ao discutir aspectos da direção. Acredito que o uso dessas imagens tornará o texto muito mais acessível para o leitor, e essa é minha justificativa para ter adotado esta estratégia (que, por sua vez, foi utilizada amplamente por pesquisadores como David Bordwell).

Essa análise fílmica, feita segundo o modelo descrito, constituirá a primeira parte do trabalho, e estará dividida em cinco sub-partes: *Prólogo; Primeiro Ato: o hospital psiquiátrico; Segundo Ato: a casa de praia: aproximações; Terceiro ato: a casa de praia: ódio e violência; Epílogo.*

Este trabalho, no entanto, pretende ir além da análise fílmica propriamente dita, o que explica a existência de mais um capítulo. No segundo capítulo, *Construção crítica sobre Bergman e Persona*, pretendo discutir o que os críticos e estudiosos refletiram a respeito do meu objeto de estudo e da obra do cineasta sueco. Este capítulo vai abordar análises feitas por analistas como Robin Wood e Susan Sontag, com o objetivo de ampliar a compreensão a respeito do filme por parte do leitor. Ele abordará as polêmicas existentes e também posicionará *Persona* em relação a contextos mais amplos, como o da obra de Bergman, sempre a partir da análise dos escritores e críticos, objetivando elucidar o objeto de estudo. O

---

<sup>5</sup>Fotograma é o mesmo que *frame*: trata-se de uma imagem congelada do filme. (BORDWELL, 2013, pp. 102-103)

capítulo também pretende comentar brevemente a influência que a obra do dramaturgo sueco August Strindberg e, mais especificamente, sua peça *A mais forte*, exerceram sobre a criação de *Persona*.

Por fim, é preciso introduzir a figura de Ingmar Bergman (1918-2007) ao leitor deste estudo. Ele é, provavelmente, o cineasta mais conhecido do seu país, a Suécia, e sua obra é bastante cultuada pelos amantes do cinema até hoje, nela se destacando filmes como *O sétimo selo* (1957), *Gritos e sussurros* (1972), *O silêncio* (1963), *Através de um espelho* (1961), *Cenas de um casamento* (1973), *Saraband* (2003), *Morangos silvestres* (1957), *A fonte da donzela* (1960), *Sorrisos numa noite de amor* (1955) e *Noites de circo* (1953). Seus filmes, em geral, são bastante sombrios, e tratam de problemas relacionados à morte (existe vida após a morte? Qual é o sentido de viver se todos iremos morrer?), aos relacionamentos amorosos (a impossibilidade de manter-se “fiel” ao seu parceiro ou parceira, as diferenças de temperamento que causam brigas, o revezamento entre amor e ódio que caracteriza a relação de vários casais), aos relacionamentos familiares (famílias com conflitos mal resolvidos que acabam respingando nos mais novos), e à arte como um todo (artistas aparecem em seus filmes como pessoas generosas, cruéis, sensíveis, insensíveis, ricas, pobres, amadores, profissionais). Há, no entanto, comédias, como *Sorrisos numa noite de amor*, que lidam, em geral, com os mesmos problemas, mas vendo o que há de engraçado ou farsesco em tudo isso. A maioria dos seus filmes é em preto e branco, mas há alguns coloridos, como *Gritos e sussurros*, sendo os longos *close-ups* nos rostos dos atores talvez o traço de estilo mais conhecido desse diretor. Bergman influenciou cineastas tão diversos como Woody Allen, Roger Corman e Andrei Tarkovski.

O filme *Persona*, por sua vez, é uma das obras mais aclamadas do cineasta, devido à riqueza da fotografia, às interpretações tocantes de Liv Ullmann e Bibi Andersson, e às formas inovadoras e ousadas adotadas pela narrativa, estando em sintonia com os temas abordados em outras obras do cineasta, como veremos.

Espero que meu trabalho consiga ser uma contribuição modesta para que o leitor seja capaz de apreciar melhor a obra *Persona*. Este é o principal objetivo desta pesquisa.

## **1. Construção narrativa**

O filme narra a história do conflito entre duas mulheres: Alma e Elisabet. Elisabet é uma atriz de teatro que, subitamente, pára de falar. Ela é levada a um hospital psiquiátrico, onde trabalha a enfermeira Alma, que difere bastante da atriz: enquanto aquela está em crise profunda, a enfermeira parece estar feliz, confiante, e saber exatamente o que quer da vida. Fica decidido pela médica que ambas irão se mudar temporariamente para uma casa de praia, com o objetivo de acalmar os nervos de Elisabet, para que ela volte a falar (se a “mudez” da atriz é fruto de um colapso nervoso ou de uma decisão voluntária é motivo de controvérsias, embora existam muitas evidências apontando em direção à segunda possibilidade. Esse problema será discutido mais adiante). Uma vez na casa de praia, acontece um imprevisto, e Alma, à medida que conta sua vida à atriz, também entra em crise profunda: já não sabe quem é exatamente, revela “pecados” cometidos no passado, parece insegura e em desespero. É como se a crise de Elisabet “contaminasse” a enfermeira de algum modo. A relação entre as duas contém tanto amor como ódio. Depois de muitos episódios misteriosos (como cenas oníricas, em que é difícil distinguir entre sonho e realidade), Alma deixa a casa de praia, sozinha.

Antes e depois desses acontecimentos, no entanto, há o Prólogo e o Epílogo, que possuem formas discursivas bastante diferenciadas do restante, como ficará claro a partir da análise que tem início a seguir.

### **1.1. Prólogo**

Como o Prólogo é constituído por uma sequência bastante misteriosa e instigante, muitas vezes apenas levantarei os questionamentos, sem necessariamente respondê-los, porque acredito não ser função do analista forçar uma resposta. Sua tarefa consiste, em meu entender, em levantar pistas de leitura que possam passo a passo ser comprovadas pelo filme em si.

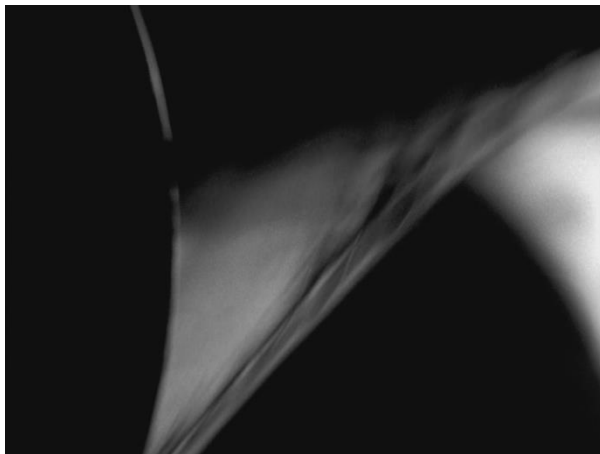


O Prólogo está dividido em três partes: 1) o projetor e suas imagens; 2) o hospital/necrotério; 3) os créditos de abertura. A análise abaixo levará em conta essas distinções.

### 1.1.1. Cenário

O primeiro cenário do filme, da primeira parte do Prólogo, é uma incógnita, se é que se pode falar em cenário neste caso, visto que as informações ao seu respeito são deliberadamente ocultadas. A única coisa que se pode ver com clareza nesta parte do Prólogo é um projetor, tanto o seu exterior como o seu interior, e, em seguida, uma série de imagens indistintas.

Só o projetor está iluminado: ele é mostrado em vários *closes* que mostram seus tubos, engrenagens, a película que passa através dele, e o seu interior. O fundo da cena, quando aparece, não apresenta nenhuma informação, estando completamente escuro, preto, como se pode ver no exemplo da imagem 1.1.



(imagem 1.1)

Em seguida, pode ser vista uma sequência de contagem regressiva. Em termos de cenário, surge a pergunta: onde estariam sendo projetadas essas imagens? Numa tela de cinema? Mas, até o momento, nenhuma tela foi mostrada.

Levando esses aspectos em conta (a presença do projetor e de imagens em movimento com a contagem regressiva), pode ser levantada a hipótese de que o cenário desta primeira

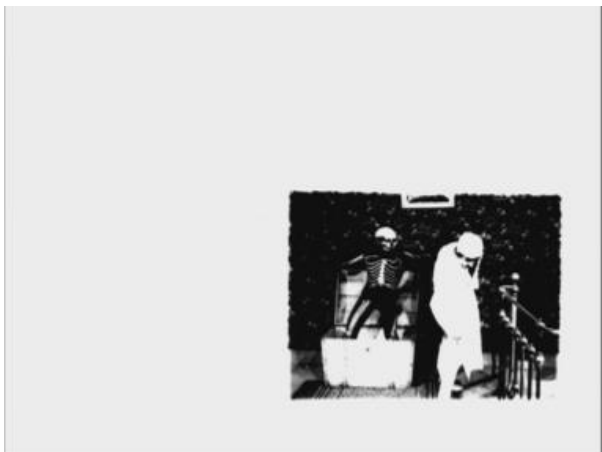
parte do Prólogo é uma sala de projeção. No entanto, como nenhum detalhe deste local é revelado, não se pode afirmar com certeza.

Mãos se entrecruzando são mostradas em seguida. Novamente, o fundo do cenário está completamente escuro, e só as mãos é que estão iluminadas (imagem 1.2).



(imagem 1.2)

Na segunda metade da primeira parte do Prólogo, ocorre uma mudança marcante, e o projetor não aparece mais. O plano fica completamente branco e, sobre ele, aparecem imagens, dentro de retângulos ou círculos. A imagem 1.3 torna possível compreender melhor essa estratégia.



(imagem 1.3)



(aproximação)

A partir desse momento, o debate sobre o cenário fica ainda mais complicado. O que representa essa imagem branca, sobre a qual aparecem outras imagens? Seria como uma tela de cinema, e as imagens que aparecem no seu interior como trechos de filmes posicionados no interior do projetor visto no começo do filme? Essa hipótese pode ser levantada, mas, novamente, não é possível afirmá-la com certeza.

Essa imagem branca, sobre a qual aparecem outras imagens, ocupa boa parte da duração da primeira parte do Prólogo. Quando a tela branca finalmente desaparece, dá lugar a imagens de mãos sendo perfuradas por pregos, como se pode ver na imagem 1.4. Um questionamento pode surgir a partir dessa mudança: essas visões de mãos sendo perfuradas por pregos estariam partindo do projetor? Seriam imagens posicionadas dentro do projetor e projetadas numa tela de cinema? Novamente, uma resposta exata para essas perguntas é impossível. Sobre o cenário onde se passam as perfurações das mãos, novamente, pouco se pode afirmar, visto que o fundo, como se pode ver na imagem 1.4, está escuro e fora de foco. Nesse momento se encerra a primeira parte do Prólogo.



(imagem 1.4)

Ainda com relação aos cenários, entretanto, existe outra abordagem possível, com relação a essa primeira parte. É possível analisar os cenários dos vários trechos de filme que são exibidos nesta etapa. Como já foi dito, uma série de imagens aparece nessa parte: a película que está posicionada dentro do projetor e as imagens que aparecem em retângulos e círculos sobre a tela branca que vem em seguida (rever imagem 1.3).

Primeiramente, há o filme que se localiza no interior do projetor, como se pode ver na imagem 1.5. Dos lados direito e esquerdo desse plano, é possível avistar as engrenagens do interior do aparelho, que são responsáveis por colocar a película em movimento. As imagens são de um desenho animado, e aparecem de ponta cabeça. O cenário é o de uma praia pedregosa, e há um pequeno barco ao fundo. Em termos de cenário, o que justifica a escolha desse desenho animado por Bergman? Ele está antecipando (uma variação do *flashforward*<sup>6</sup>) o cenário da narrativa que se inicia depois do Prólogo: uma praia cheia de pedras, para onde as personagens Elisabet e Alma se retiram para repousar (imagem 1.6).

---

<sup>6</sup> Este recurso, de antecipar o que virá na trama, é nomeado de *flashforward* (volta ao futuro, em tradução literal), recurso oposto ao *flashback* e que é pouquíssimo usado no cinema, segundo Gaudreault e Jost. (GAUDREULT, JOST, 2009, p. 144)



(imagem1.5)



(imagem 1.6)

Em seguida, as primeiras imagens que aparecem sobre a tela branca se passam num quarto, onde um homem de pijamas tem pesadelos ou alucinações (retomar imagem 1.3). O cenário é formado por um papel de parede escuro com alguns desenhos, um quadro posicionado sobre a parede, uma cama, um baú, e uma cômoda. Novamente, é preciso perguntar: o que justifica a escolha dessas imagens por Bergman? A resposta é que, novamente, elas podem estar a antecipar acontecimentos futuros do filme. Há muitas cenas que se passam em quartos no interior de uma casa de praia, inclusive cenas em que a personagem Alma tem delírios ou alucinações.

Em seguida, sobre a mesma tela branca, aparece a imagem de uma aranha, que se move sobre uma superfície de cor clara (imagem 1.7).



(imagem 1.7)

Por fim, ainda sobre essa tela branca, são projetadas imagens de um animal sendo estripado. Não há praticamente informação nenhuma sobre o cenário nessas imagens. É possível avistar somente o chão, que é de grama, o que indica que o animal foi estripado, provavelmente, numa fazenda ou em algum outro lugar no campo (imagem 1.8).



(imagem 1.8)

Retomando e concluindo: o cenário da primeira parte do Prólogo é misterioso, envolto em sombras, com forte contraste entre claro e escuro. Alguns dos cenários das imagens que aparecem nesta parte antecipam futuras locações do filme.

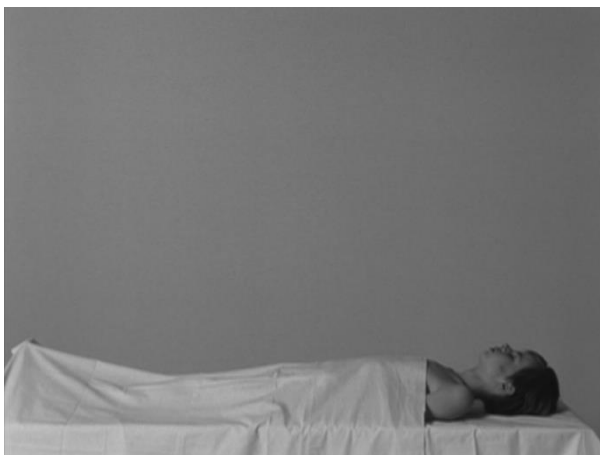
Em seguida, tem início a segunda parte do Prólogo. Ela se passa num outro cenário: um hospital/necrotério (a utilização deste termo é justificada, pois a locação possui indícios que apontam para ambas as possibilidades). No início desta parte, é possível avistar o exterior deste local: há uma floresta coberta de neve atrás de um muro, e uma grade pontiaguda cerca o edifício, cujos tijolos das paredes são visíveis. O ambiente é bastante soturno. Esses planos

externos geram no espectador a pergunta: o que haverá no interior desta construção? (imagem 1.9)



(imagem 1.9)

A pergunta é pelo menos parcialmente respondida pelos planos seguintes, que mostram o interior da construção. Na verdade, muito pouco é revelado: podem-se observar corpos inertes sobre várias macas, como num necrotério. Entretanto, numa das macas, um garoto respira e depois se move (imagem 1.10), indicando a possibilidade do local ser um hospital.<sup>7</sup> As camas estão envoltas em sombras (lembrando que as sombras também estavam presentes na primeira parte). Além da presença dessas macas, não há nenhuma outra informação visual sobre o cenário. Portanto, a escolha de Bergman foi torná-lo deliberadamente ambíguo e sinistro.




---

<sup>7</sup>Bergman conta numa entrevista que faz parte da coletânea *O cinema segundo Ingmar Bergman* que teve a ideia para esta cena quando ficou internado num quarto de hospital que ficava posicionado do lado de um necrotério, pouco antes da realização do filme. Ele via os corpos entrando e saindo todo dia. (BJÖRKMAN, MANNS, SIMAS, 1978, p. 162)

(imagem 1.10)

No final da segunda parte do Prólogo, o cenário torna-se ainda mais insólito, pela aparição de um elemento cênico que não estava presente antes. É difícil defini-lo exatamente, mas se trata de uma espécie de tela onde ficam alternando-se imagens desfocadas de rostos de mulheres. Essa tela aparece bem na frente da maca onde o menino está deitado, praticamente encostada na maca. Como se pode ver através da imagem 1.10, não havia, de início, nenhum objeto encostado na cama. Entretanto, logo aparece uma tela junto a ela, como se pode ver pela imagem 1.11.



(imagem 1.11)

Há elementos em comum, portanto, entre o cenário da primeira e da segunda parte do Prólogo: ambos são espaços misteriosos e, até certo ponto, incoerentes e inexplicáveis. Não é possível, para o espectador, localizar-se nesses cenários, como acontece na decupagem clássica, pois não são fornecidas informações suficientes para isso.<sup>8</sup> A presença da tela com as imagens das mulheres na segunda parte remete às imagens que aparecem na primeira parte do Prólogo, para as quais, no entanto, não há nenhum espectador, enquanto que o menino assiste às figuras femininas que aparecem na segunda parte.

A terceira parte do Prólogo é formada pelos créditos de abertura. Eles foram organizados da seguinte maneira: intercalam-se planos com os nomes da equipe do filme com planos super curtos de outras imagens: o rosto do menino do hospital/necrotério, rostos das

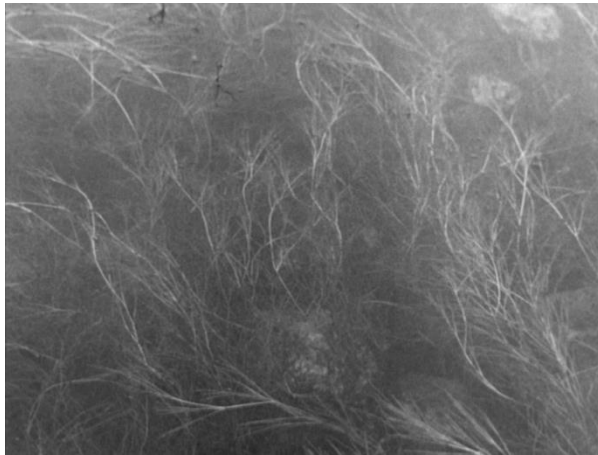
---

<sup>8</sup>Bordwell chama a decupagem do cinema clássico de “analítica”, pois fragmenta a cena em detalhes. Exemplo: há um plano de conjunto de um grupo de burgueses num salão de festas. O plano estabelece com clareza quem são os personagens e onde estão. Em seguida, há cortes para *close*s dos rostos das pessoas que falam. Quando o telefone toca no fundo do salão, há um *close* no telefone. Como se pode ver, esse tipo de decupagem possibilita ao espectador orientar-se com clareza no universo fílmico. (2013, p. 32)

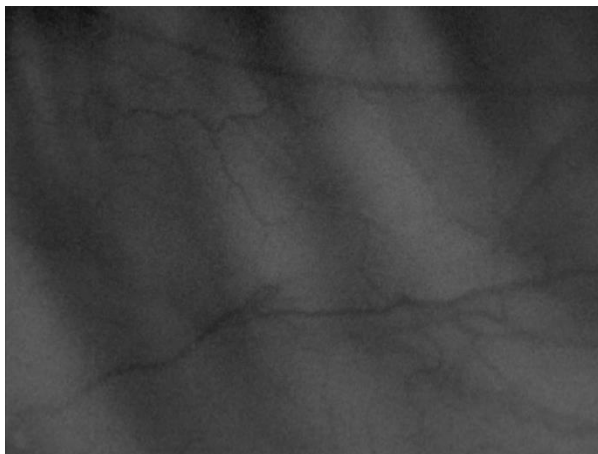


protagonistas Alma e Elisabet (elas irão aparecer logo depois do término do Prólogo), um trecho de uma filmagem de um monge vietnamita se auto-imolando (que aparecerá com mais detalhes futuramente), um trecho muito rápido de um filme silencioso, e imagens de lugares que antecipam as futuras locações da narrativa que terá início a seguir. Concluindo: essa parte do Prólogo antecipa futuros personagens e cenários de *Persona*. Alguns exemplos serão fornecidos abaixo, referentes aos cenários.

As plantas subaquáticas que aparecem nesta parte (imagem 1.12) antecipam não só a praia e o lago que aparecerão futuramente, como fazem referência a um plano perturbador das nervuras de um olho, que aparecerá na altura da metade do filme (imagem 1.13).



(imagem1.12)



(imagem 1.13)

A imagem de uma praia pedregosa que aparece em meio aos créditos remete à praia que aparecerá futuramente. É preciso comparar a imagem 1.14, da terceira parte do Prólogo, com a imagem 1.6 citada acima, de Alma e Elisabet caminhando na praia.



(imagem 1.14)

### 1.1.2. Os personagens

É possível dizer que o projetor que aparece na primeira parte do Prólogo é um personagem? Afinal de contas, o filme começa e termina com ele. Há vários *close*s mostrando detalhes do projetor, como o orifício através do qual saem as imagens (imagem 1.15) e os cilindros que compõem o seu corpo (imagem 1.16). É importante recordar que, neste momento, apenas o projetor é iluminado, como se fosse um ator de cinema.



(imagem 1.15)



(imagem 1.16)

A partir de agora, será feita uma análise dos personagens que aparecem nas imagens que compõem a primeira parte do Prólogo. Primeiramente, há a mulher que se banha na praia pedregosa (rever a imagem 1.5). Já foi dito que o cenário desta animação remete à praia que será frequentada pelas personagens Elisabet e Alma, futuramente. Há mais uma relação entre este trecho e a futura narrativa de *Persona*: a mulher que se banha na praia veste um maiô preto semelhante aos que vestem as personagens Elisabet e Alma quando estão nos arredores da casa de praia (imagem 1.17). O movimento que a mulher do desenho faz ao se lavar é um pouco obsceno, pois ela aperta os seus dois seios com força. Isso não remete diretamente a nenhum acontecimento futuro, mas talvez haja relação com o relato erótico da orgia da qual Alma participou (ela diz, em certo momento, que um garoto apertou seus seios com força).

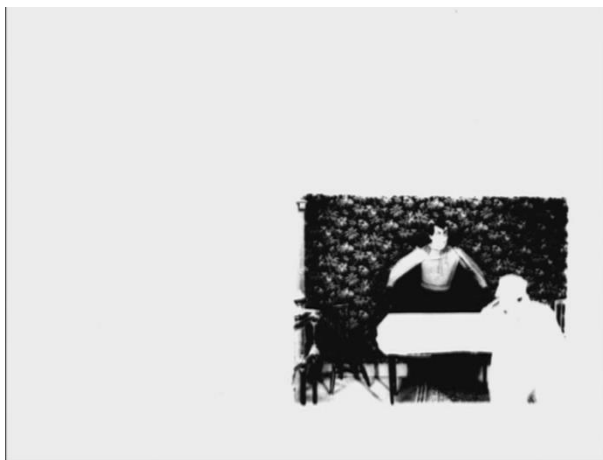


(imagem 1.17)

O plano que vem depois da animação mostra mãos se entrecruzando sobre um fundo preto (rever imagem 1.2). Essas mãos pertencem a uma pessoa que está assistindo ao desenho

animado? Supondo que o primeiro cenário do filme seja uma sala de exibição, seria essa pessoa um dos espectadores? O filme torna possível levantar esses questionamentos, contudo, não é possível afirmar nada com certeza. De todo modo, há uma semelhança entre o movimento dessas mãos com o movimento das mãos do desenho da mulher que se lava: seria uma cópia da parte de quem assiste ao filme?

Em seguida, aparecem as imagens do filme silencioso sobre o homem de pijamas e seus pesadelos ou alucinações (rever imagem 1.3). Esse personagem está vestindo um pijama comprido branco e um chapéu branco, de um estilo que hoje não se usa mais. Ele está descalço, como quem está dormindo. As “assombrações” que ele vê também são personagens. Uma delas é um esqueleto. Na verdade, como se pode ver pela imagem 1.3, trata-se de um ator vestido com uma roupa preta da cabeça aos pés, que contém os traços de um esqueleto. A segunda “assombrança” que ele vê é um vampiro, que veste uma capa preta de abas pontudas e possui cabelo com entradas profundas, ou seja, uma iconografia de vampiro (imagem 1.18). Essas imagens também remetem a acontecimentos futuros, pois há cenas de sonhos e alucinações no interior de quartos em *Persona*.



(imagem 1.18)



(aproximação)

O personagem seguinte é uma aranha (rever imagem 1.7). Suas pernas tortas, peludas, seu traseiro enorme e sua cabeça grotesca causam repugnância no espectador. É isso que justifica a escolha desta imagem, uma vez que existem muitas outras no filme que causam sensação semelhante: as nervuras do olho (rever imagem 1.13), Elisabet sugando o sangue de Alma (imagem 1.19) e o animal sendo estripado (rever imagem 1.8). A imagem do garoto judeu sendo levado pelos nazistas também causa repugnância, horror, embora de outro tipo: trata-se de uma repugnância moral, política. A cena mencionada do monge vietnamita, que aparecerá mais adiante, desperta uma reação parecida.

Os próximos personagens são o animal morto e o homem que o destrói com uma faca (rever imagem 1.8). Pouco se vê desse homem, apenas suas mãos, que aparentam ter certa idade, e o seu pé, que está vestido por um tênis. O animal parece ser um carneiro. Este trecho foi escolhido pela sensação de repugnância que causa no espectador (rever parágrafo acima), e pela sua violência (que também está presente nas imagens do monge vietnamita). Ou seja, ele também se relaciona com futuros acontecimentos da trama e com sensações e emoções que a diegese quer trazer à tona no espectador.

No final da primeira parte do Prólogo, aparecem mais dois personagens: o homem que tem suas mãos pregadas na madeira e o algoz responsável pela crucificação. Não há muito para ser dito sobre ambos, pois nenhuma informação visual sobre eles é revelada, exceto pelas mãos. Essa cena de violência remete a outras cenas de violência do filme, como o momento em que Elisabet suga o sangue de Alma (comparar a imagem 1.4 com a imagem 1.19; rever parágrafo acima). Remete, ainda, ao sacrifício de Jesus Cristo.



(imagem 1.19)

Já foi dito que o cenário da segunda parte do Prólogo é misterioso, insólito e ambíguo. O mesmo pode ser dito a respeito dos seus personagens. O primeiro deles é uma mulher idosa. Ela está deitada numa maca, completamente imóvel, não sendo possível sequer notar a sua respiração, o que parece indicar que ela está morta. Além disso, suas mãos estão cruzadas, do modo como se faz com cadáveres. O fato da mulher ser idosa também é um possível indício de morte (imagem 1.20).



(imagem 1.20)

O segundo personagem que aparece é um menino deitado numa maca. Ao contrário da idosa, ele claramente está vivo, pois é possível notar sua respiração, e mais adiante ele acorda e se mexe. Entretanto, há grande possibilidade de o espectador não perceber os movimentos da sua respiração na primeira vez em que ele aparece (imagem 1.10), pois eles são bastante discretos.

O terceiro personagem é um homem idoso, que está nas mesmas condições que a idosa já mencionada: completamente estático, com as mãos posicionadas como se faz com os mortos (imagem 1.21).



(imagem 1.21)

A quarta personagem é uma idosa que, de início, é mostrada como os outros idosos: completamente inerte, sem respirar. Entretanto, de modo sinistro, ela abre os olhos. A forma pela qual esse movimento é representado acentua a morbidez e estranheza da cena: há um corte seco do plano que a mostra com os olhos fechados (imagem 1.22) para o plano que a mostra com os olhos abertos (1.23). Ao contrário dos outros idosos, portanto, ela parece estar viva (ou morta-viva?).



(imagem1.22)



(imagem 1.23)

Em seguida, o menino da maca acorda e começa a ler um livro. Ele é muito magro, com os ossos aparentes por debaixo da pele, de um jeito quase cadavérico; tem os cabelos bastante lisos, lábios grossos e usa óculos. É difícil explicar a sua presença no filme. Alguns poderão dizer que se trata de um alterego de Ingmar Bergman (a história contada na nota número sete deste capítulo reforça essa hipótese). Outros poderão dizer que o menino é filho de Elisabet, mas não existe nenhum indício concreto apontando para essa possibilidade.<sup>9</sup> De todo modo, ele é um espectador de imagens (da tela que aparece em sua frente), podendo haver uma identificação entre os espectadores de *Persona* e ele.

Há a possibilidade de que a narrativa que se segue “brote” do garoto, de alguma forma, como se ele fosse o narrador de *Persona*. Nada pode ser afirmado com muita precisão em relação a isso, pois nenhuma informação é dada sobre o passado do garoto, mas, claramente, há uma relação simbólica entre o cenário onde ele se encontra – o hospital/necrotério – e o cenário que vem a seguir – o hospital psiquiátrico. Além disso, o garoto parece estar se reconvalescendo de alguma doença – está magro, e numa cama hospitalar – da mesma forma que Elisabet tenta se recuperar de uma crise psicológica. Teria o garoto imaginado as cenas que se seguem?

Supondo que as cenas a seguir sejam memórias do menino, pode ser traçado um paralelo entre a memória, que é um tipo de registro, que pode se desfazer ou alterar com o tempo, e a película, outro tipo de registro que também pode se deteriorar – como de fato acontece numa cena mais adiante, como veremos.

---

<sup>9</sup> Susan Sontag apresenta essa conclusão em seu texto sobre o filme. (1987, p. 134)



Nesse trecho, também chama a atenção o livro que o garoto lê, *Um herói do nosso tempo*, romance russo do século XIX, escrito por Mikhail Lermontov. Existem semelhanças interessantes entre *Persona* e este livro. A maior delas está no fato do protagonista, Pechorin, ser um indivíduo dotado de qualidades importantes como inteligência, mas, ainda assim, falho e imperfeito. O título do romance, portanto, é irônico, porque Pechorin não parece ser um herói. No entanto, não chega a ser uma pessoa completamente desprezível, mas, sim, um indivíduo defeituoso. Essa visão do ser humano aparece em boa parte das obras de Bergman, incluindo *Persona*: mesmo quando bem intencionados, os seres humanos acabam se deixando levar por forças que escapam do seu controle.<sup>10</sup>

Não sei se isso pode ser considerado necessariamente uma *semelhança* entre as duas obras, mas ambas apresentam uma estrutura fragmentada: o romance é dividido em cinco capítulos, narrados por diferentes narradores e situados em pontos diferentes ao longo do tempo. *Persona*, por sua vez, também apresenta estrutura fragmentada, mas de outra forma. A fragmentação de *Persona* não está numa variação entre cenas situadas no presente e no passado, mas no fato de que algumas cenas parecem ser “reais” e outras “sonhadas” (isso vale para o “miolo” do filme; o Prólogo e o Epílogo são casos particulares). Temporalmente há certa continuidade – o “miolo” do filme começa com os primeiros momentos das duas mulheres na casa de praia e termina com a partida de Alma.

Com relação à narração, *Um herói do nosso tempo* possui partes narradas por um narrador anônimo, outras por seu colega, Maksim Maksimych, e outras pelo próprio Pechorin, através do seu diário pessoal. *Persona*, de certa forma, também possui vários narradores – a Doutora que narra o caso de Elisabet, Alma que narra a história da orgia, e há até mesmo um narrador não nomeado cuja voz é ouvida apenas uma vez, que introduz as cenas passadas na casa de praia.

Outro ponto interessante é a incoerência e inconsequência dos atos de Pechorin, que acabam prejudicando-o. Ele se justifica dizendo que suas ações inexplicáveis são simplesmente fruto do destino. É como se já se estivesse determinado que ele iria tomar certas atitudes. É possível comparar o destino que exerce sua influência inexorável sobre Pechorin com as forças destrutivas que controlam em alguma medida os destinos de Alma e Elisabet?

---

<sup>10</sup> Há também a possibilidade do termo “herói” do título estar em sintonia com o conceito de *herói realista*: um herói comum, nem acima nem abaixo de nós, assim como também são Elisabet e Alma.

A tela que o menino observa também apresenta personagens, mas é praticamente impossível definir quem eles são, visto que as imagens estão desfocadas (rever imagem 1.11). Só se pode afirmar com certeza que são exibidos rostos femininos. É possível encontrar semelhança entre os traços desses rostos com os traços das atrizes de *Persona*, Liv Ullmann e Bibi Andersson, mas não há nitidez o suficiente para se ter certeza (caso fosse possível ter certeza, a estratégia de todo o Prólogo, que é a de antecipar acontecimentos, lugares e personagens futuros do filme, estaria sendo posta em prática).

A terceira parte do Prólogo, como já foi dito, é formada pelos créditos de abertura, e nele aparecem planos extremamente curtos dos rostos das protagonistas, Alma e Elisabet, vestidas como na narrativa que terá início a seguir (imagem 1.24 e imagem 1.25). Outros personagens que aparecem nessa sequência: o monge vietnamita se auto-imolando (esse personagem será discutido em maiores detalhes no capítulo 2); há um trecho extremamente curto de um filme que parece ser a continuação da história do homem de pijamas – rever a imagem 1.3 e a imagem 1.18 e compará-las com a imagem 1.26. É possível notar que o cenário é o mesmo e que o protagonista também é o mesmo, mas, agora, há a adição de mais dois personagens: um policial, vestido como tal, que persegue o homem de pijamas, e este, por sua vez, persegue um homem com um lenço no pescoço (seria ele que estava disfarçado de vampiro ou de esqueleto?), e parece estar com uma faca na mão.



(imagem 1.24)



(imagem 1.25)



(imagem 1.26)

### **1.1.3. Direção**

O filme inicia-se com um projetor de cinema, estabelecendo desde o início o aspecto autorreflexivo da obra. O espectador da época (1966), ao ver essas imagens numa sala de cinema, possivelmente se recordava do aspecto material da obra cinematográfica a que estava assistindo. Atualmente, creio que a maior parte dos indivíduos, como eu, deve ter visto o filme em DVD ou Blu-Ray, o que muda um pouco a relação do espectador com essas imagens do Prólogo, que passam a remeter ao passado, à época em que as pessoas viam os filmes nas salas de cinema, e não em VHS, DVD ou Blu-Ray, como aconteceu com a minha geração.

Por que evidenciar a materialidade do filme? Em seu ensaio sobre *Persona*, Susan Sontag escreveu, com relação a uma cena que acontece na altura da metade da obra, momento em que a película se desfaz, que Bergman quis refletir sobre a capacidade da película de registrar representações complexas. (1987, p. 136) Bergman pode ter desejado refletir sobre a capacidade da película de registrar emoções intensas, sejam elas representadas ou reais, e também de registrar verdades dolorosas, representadas ou não. Outro paralelo pode ser feito, como já foi dito, entre a película/ projetor e a memória humana, capaz de registrar e de trazer de volta, às vezes de forma embaralhada, experiências marcantes do sujeito. Com relação ao Prólogo, há muitas emoções intensas registradas na película, ou imagens que despertam no espectador emoções intensas e dolorosas: as mãos sendo perfuradas por pregos (rever imagem 1.4), o animal sendo estripado (rever imagem 1.8), o monge vietnamita se auto-imolando (este caso também pode ser um exemplo de uma verdade dolorosa – a tragédia que foi a Guerra do Vietnã levando um monge a cometer um ato extremo e desesperado). A narrativa de Alma e Elisabet, por sua vez, pode ser vista como uma revelação sobre como pode ser atravessar uma crise de identidade, uma crise psicológica intensa e do quanto essa experiência pode ser aterrorizante. E, ao mesmo tempo, banal, corriqueira, no sentido de que pode acontecer a qualquer um.

Outro aspecto que conecta as imagens do prólogo é a violência, a virulência do ser humano (como a da aranha, ver imagem 1.7). Há a violência cometida contra o animal, a do homem que tem suas mãos perfuradas, e há também a violência do homem de pijamas correndo atrás de outro com uma faca (imagem 1.26), as imagens do vampiro e do esqueleto, entre outras. A violência é um dos assuntos centrais desse filme, tanto a psicológica como a física. Em uma expressão feliz, Sontag escreveu que o tema do filme é a “violência do espírito”. (1987, p. 138)

Com relação a essas imagens do Prólogo, é possível distingui-las em três categorias: imagens dos primórdios do cinema (a animação e o filme do homem de pijamas); imagens documentais (o monge vietnamita e o animal sendo estripado) e imagens encenadas e dirigidas pelo próprio Bergman (as mãos sendo perfuradas). O que parece ligar essas imagens são os temas apontados nos parágrafos acima: as emoções intensas, o horror e a violência, e o medo: temas que se misturam e se confundem. Além disso, elas antecipam acontecimentos futuros: o filme do homem de pijamas antecipa os pesadelos de Alma; a cena de vampirismo (rever imagem 1.19) e a animação da praia antecipam a futura locação do filme, bem como o figurino das personagens.

Por que é possível deduzir que a animação que aparece no prólogo pertence aos primórdios do cinema? A resposta é: pela estética do desenho. Há amplos espaços no desenho sem nenhum preenchimento, apenas contornos numa superfície branca (rever imagem 1.5). A comparação com uma imagem de um curta-metragem de desenho animado estrelado por *Oswald, o Coelho Sortudo*, personagem dos primórdios da Disney, é válida para confirmar a constatação. O título do curta é *All wet*, e ele foi lançado em 1927. Para facilitar a comparação, foi escolhida uma imagem de mar (imagem 1.27). Outra semelhança entre ambos é o fato de os personagens serem muito elásticos.



(imagem 1.27).

Por que é possível afirmar que o filme do homem de pijamas (imagem 1.3, imagem 1.18 e imagem 1.26) data dos primórdios do cinema? É possível fazer essa afirmação por causa do estilo da obra. No início, as cenas que se passavam dentro de casa, cenas internas, eram bastante “achatadas”. Mostravam, normalmente, uma parede, sendo que a câmera ficava posicionada em frente a ela, formando-se um ângulo perpendicular entre o eixo da câmera e a parede, sem outras variações de ângulos. Os móveis ficavam posicionados em frente à parede. Os personagens eram mostrados dos pés à cabeça. Muitas vezes, eram posicionados como roupas num varal. (rever imagem 1.26) David Bordwell discute esse ponto em profundidade no seu livro *Sobre a história do estilo*. (2013, p. 13) Comparando-se as imagens do filme do homem de pijamas com uma imagem do filme de George Mèlies, *Cinderella*, de 1889 (imagem 1.28), é possível notar as semelhanças. Além disso, em ambos os casos, as interpretações são exageradas, outro traço típico dos filmes do início do cinema.



(imagem 1.28)

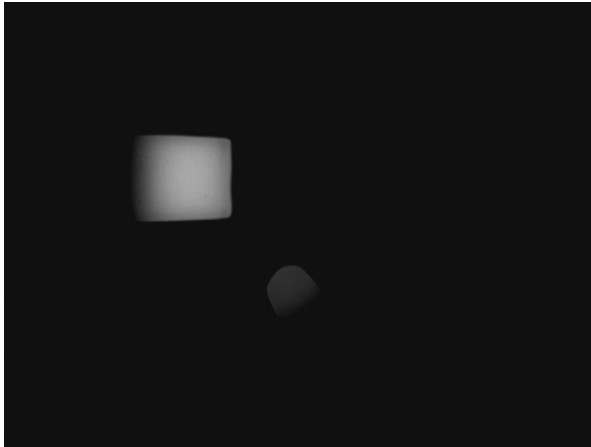
Por que a presença dessas imagens do cinema silencioso? Alguém pode sugerir que a intenção de Bergman era fazer uma relação entre o início do seu filme e o início da história do cinema. Outra explicação possível é que Bergman seja fascinado pelo aspecto fantástico, fantasmagórico dessas obras: as aparições do filme do homem de pijamas e os desenhos que se movem no filme da menina que se banha na praia. *Persona* também possui seu lado fantástico e fantasmagórico: o hospital/necrotério do início, os sonhos de Alma, a cena do vampirismo.

Os efeitos especiais grosseiros do filme do homem de pijamas evidenciam o artifício: como o efeito especial não é “realista”, fica claro, pelo menos para o espectador moderno, que se trata de uma encenação. Talvez esse aspecto do filme tenha despertado o interesse de Bergman, comumente empenhado em discutir questões relativas à arte, aos artistas e à encenação, como acontece em *Persona*, que narra a história de uma atriz de teatro que decide parar de falar/atuar e por isso fica permanentemente em silêncio.

Além disso, o plano dos olhos que se abrem no hospital/necrotério repete um “efeito especial” presente no filme do homem de pijamas: nele, um corte seco passa de uma parede vazia para uma parede com um vampiro, com o intuito de criar a sensação de que ele surgiu do nada. No trecho do hospital/necrotério, a passagem do plano com os olhos fechados (imagem 1.22) para o plano com os olhos abertos (imagem 1.23) se dá por um corte seco, dando a esse momento um aspecto fantástico e fantasmagórico similar ao do filme silencioso.

Sendo *Persona* um filme que discute problemas próprios da arte, como já foi dito, é possível fazer uma relação entre o primeiro plano do filme e o início de um espetáculo? Esse plano inicia-se completamente escuro e em silêncio. Aos poucos, uma música vai surgindo, e

duas figuras luminosas vão aparecendo à esquerda e à direita. É como se as luzes de um espetáculo se acendessem e a orquestra começasse a tocar (imagem 1.29).



(imagem 1.29)

Retomando a primeira parte do prólogo, foi dito que, em meio à contagem regressiva que é exibida, aparece a imagem de um pênis ereto (imagem 1.30). É difícil dizer se é um desenho ou uma foto. O que justifica a escolha dessa imagem? Novamente, na mesma linha de raciocínio, é possível afirmar que ela se refere a acontecimentos futuros. Há um longo monólogo da personagem Alma, que será discutido no capítulo 3, em que ela narra uma orgia da qual participou numa praia. Não há nenhuma imagem pornográfica ilustrando a sua história. Portanto, parece haver uma simetria entre essa cena e a imagem do pênis ereto: ambas lidam com uma experiência sexual que no segundo caso transparece na fala e, em sua primeira aparição (no Prólogo), é retratada através de uma imagem explícita.



(imagem 1.30)

Na segunda parte do Prólogo, Bergman vai usar lentes teleobjetivas para deixar o fundo do hospital fora de foco (rever imagem 1.20), contribuindo para a construção de um espaço misterioso. Os corpos dos idosos permanecem envoltos em sombras, o que reforça o ar fúnebre e assustador. Há uma preferência por *closes* de rostos humanos (aqui, no caso, mortos, absolutamente estáticos, porém, mesmo assim, intensos e dramáticos), o que é uma característica de Bergman.

Com relação aos corpos estáticos dos idosos, é possível levantar a pergunta: como Bergman conseguiu que os seus atores ficassem tão parados, de modo que não fosse possível notar sua respiração? A resposta é que, provavelmente, as imagens dos idosos não são filmagens, e sim fotos. Nos planos de filmagens é possível notar variação nos grãos da película. No caso dos planos dos corpos inertes dos idosos, é possível notar a presença dos grãos, mas eles permanecem estáticos o tempo todo. Em sua análise do prólogo de *Persona*, presente no livro *A audiovisão*, o especialista em trilha sonora Michel Chion disse que, se não fosse pelos ruídos dessa cena, o espectador teria a impressão de que as imagens dos corpos são uma série de fotos em sequência. Mas a verdade é que elas possivelmente *são fotos*, registros estáticos de corpos mortos. Só não as vemos desse modo por causa da presença da trilha sonora. (2008, p.11, p. 161)

Em alguns momentos, a técnica de Bergman chama a atenção para si mesma, o que reforça o caráter inovador e ousado deste filme. Um exemplo é a introdução da segunda parte do Prólogo, feita de forma incomum. Primeiramente, vê-se um muro de tijolos (imagem 1.31). Em seguida, essa parede fica meio transparente, possibilitando ao espectador enxergar a floresta que se encontra por detrás do muro (imagem 1.32). Por fim, o muro desaparece por completo, permanecendo somente a floresta (imagem 1.33).





(imagem 1.31)



(imagem 1.32)



(imagem 1.33)

É possível afirmar, com relação a todas as partes do Prólogo, que são deliberadamente enigmáticas. Como foi visto, na primeira e segunda partes do Prólogo, não há a construção de um espaço coerente: não se vê onde são projetadas as imagens da primeira parte; não se sabe se o cenário da segunda parte é um hospital ou um necrotério; uma tela aparece do nada. Há também uma grande fragmentação no Prólogo: imagens aparentemente desconexas entram e saem o tempo todo, deixando o espectador perplexo, mas também fascinado, contribuindo para o enigma do filme. Futuramente, não haverá mais tanta fragmentação, sendo possível uma construção de tempo e espaço mais coerente e compreensível.

A estética dos créditos é bastante discreta: letras pretas sobre fundo branco (imagem 1.34). Normalmente, Bergman utiliza a combinação contrária: letras brancas sobre fundo preto, acompanhadas de um ruído ou música suave (ver o exemplo da imagem 1.35, retirada

do filme *O silêncio*). Apesar dessas semelhanças, a sequência completa dos créditos é muito mais agitada do que o padrão de um filme de Bergman, sendo intercalada por uma série de imagens aparentemente desconexas, como já foi dito, e com uma música nada suave na trilha sonora.



(imagem 1.34)



(imagem 1.35)

Os créditos são os seguintes:

“Persona”

“En film av (um filme de) Ingmar Bergman”

“Bibi Andersson”

“Liv Ullmann”

“Margaretha Krook”

“Gunnar Björnstrand”

“Fotograf (fotografia): Sven Nykvist F. S.F.”.

“Assistentfotografer (assistentes de fotografia): Anders Bodin, Lars Johnsson”.

“Arkitekt (arquiteto): Bibi Lindström”.

“Masker (maquiagem): Börje Lundh. Assistent (assistente): Tina Johansson”.

“Kostymer (figurino): Mago. Assistent (assistente): Eivor Kullberg”.

“Klippning (cabelo): Ulla Ryghe”.

“Musik (música): Lars Johan Werle”.

“Ljud (som): P. O. Pettersson, Lennart Engholm”.

“Mixing (montagem): Olle Jacobsson, Effekter (efeitos): Evald Andersson”.

“Inspicient (gerente de palco): Bo Vibenius. Rekvisita (adereços): Karl Arne Bergman”.

“Produktionsledare (gerente de produção): Lars-Owe Carlberg”.

“Script-girl: Kerstin Berg. Regiassistent (diretor assistente): Lenn Hjortzberg”.

“Laboratorium (laboratório): Film- Teknik AGA LJUD”.

“Svensk Filmindustri”.

#### **1.1.4. Trilha sonora**

Não há muita música no filme *Persona*. Essa estratégia é típica dos filmes de Bergman. Basta lembrar de *Gritos e sussurros*, *Luz de inverno* (1962) e outros. Utilizar pouca música, como escreve Chion em seu livro *Film, a sound art*, (2008, pp. 407-408) potencializa o impacto da mesma quando aparece. Esse parece ser o caso de *Persona*.

No primeiro plano do filme (rever imagem 1.29), o surgimento das figuras luminosas à direita e à esquerda vem acompanhado do surgimento de uma música. Na verdade, de início, como aponta Chion em *A audiovisual*, (2008, p. 159) é difícil distinguir música de ruído, pois a primeira nota musical, nesse caso, assemelha-se ao som de uma sirene. A música continua em seguida, estranha e perturbadora, acompanhando os planos que mostram detalhes do projetor (rever imagem 1.15 e imagem 1.16). Pode-se dizer, com relação a esse início, que há sintonia entre a música e as imagens: ambas são misteriosas. Em seguida, essa música se interrompe.

O desenho animado da mulher na praia (rever imagem 1.5) vem acompanhado de uma música lúdica, infantil. Essa música foi composta especificamente para essa animação na época de seu lançamento, há mais ou menos um século? Impossível afirmar com certeza, uma vez que os créditos de *Persona* sequer identificam que animação é essa. De todo modo, novamente, há sintonia entre música e imagem: um desenho infantil vem acompanhado de uma música de criança.

A música que acompanha o filme do homem de pijamas (rever imagem 1.3 e imagem 1.18) parece ser “moderna” demais para ser música de acompanhamento de um filme do período silencioso do cinema. Provavelmente, portanto, ela foi composta especificamente para *Persona*. Não é uma música de “horror”, o que combinaria com a imagem, mas é cômica, o que de todo modo também combina com a imagem.

A partir do aparecimento da imagem da aranha (rever imagem 1.7), uma música sinistra, que parece ter saído de um filme de terror, tem início. Ela está em sintonia com as imagens que se seguem: a da aranha e as do animal estripado (rever imagem 1.8). A partir do aparecimento das imagens do animal, essa música vai ficando cada vez mais intensa e sinistra, até atingir o clímax na passagem dessas imagens para as das mãos sendo perfuradas pelos pregos (rever imagem 1.4). Logo depois do clímax, a música cessa. Isso é importante, pois a ausência de música reforça o barulho incômodo dos pregos perfurando as mãos nas imagens que se seguem.

Outros ruídos que acompanham a primeira parte do Prólogo são: o barulho da faísca que inicia o movimento do projetor no primeiro plano, o barulho da película passando pelo projetor (ele dura até o aparecimento do plano branco), e um ruído muito rápido que acompanha a imagem do pênis ereto (rever imagem 1.30).

A segunda parte do Prólogo (o hospital/necrotério) praticamente não tem música. Isso torna os ruídos mais importantes e chamativos. O já citado Chion disse a respeito desse trecho que o que acrescenta temporalidade às imagens desse momento são, justamente, os ruídos. Sem eles, as imagens seriam apenas uma sequência de fotos.

Essa parte tem início do lado de fora do hospital/necrotério. O barulho de sinos tocando adiciona temporalidade às imagens externas (rever imagem 1.9, imagem 1.31, imagem 1.32 e imagem 1.33). Quando se passa para o interior do edifício, o que adiciona temporalidade às imagens estáticas dos rostos dos idosos (rever imagem 1.20, imagem 1.21, imagem 1.22 e imagem 1.23) é o barulho de gotas pingando, de pessoas mexendo em gavetas metálicas e o barulho do telefone tocando que, acaba despertando o garoto (rever imagem 1.10).

Ainda com relação à segunda parte do Prólogo, é importante ressaltar que esses ruídos são fundamentais para a construção dos cenários. A fonte desses sons não se encontra nas imagens: não é vista a igreja de onde parte o som dos sinos, nem a goteira ou torneira responsável pelo barulho da água, nem a pessoa que abre a gaveta, nem o telefone que toca. Entretanto, esses sons expandem o universo do filme, lembrando que o som tem a propriedade de ultrapassar paredes e atingir grandes distâncias.

A ausência de outros sons além do sino da igreja nas cenas externas indica um ambiente pacato, isolado, longe do trânsito de uma cidade grande. Os barulhos do ambiente interno, por sua vez, reforçam seu mistério e solenidade: a água pingando, o telefone que toca e a pessoa que abre a gaveta poderiam existir tanto num hospital quanto num necrotério.

No final da segunda parte do Prólogo, a música retorna, pouco depois do menino começar a ler um livro. Ela se inicia de forma insinuante, suave. O curioso é que o menino parece ouvi-la também, pois quando ela começa a tocar, ele olha para os lados, como que procurando a sua fonte. Nesse esforço por identificar sua origem, ele descobre a tela que se encontra à sua frente (seria a tela a origem da música?). Ou, ainda, a leitura trouxe à consciência do menino, de forma intensa, aqueles sons e imagens?

No plano que consiste na imagem 1.11, essa música vai ficando cada vez mais intensa e sinistra até atingir um clímax (é o segundo clímax musical visto até agora; o primeiro acontece no final das imagens do animal estripado). O que ele vê nesse momento do clímax? Depois disso, tem início a sequência dos créditos.

A música dos créditos não é particularmente sinistra. Ela é meio abstrata, sendo difícil associar a ela uma emoção que não seja o desconcerto. As imagens que aparecem nesse momento passam ideia de incoerência total (embora, como vimos, façam referências a acontecimentos futuros), com a qual, pode-se dizer, a música está em sintonia.

### **1.1.5. Que lugar essa sequência ocupa em relação ao filme?**

Como já foi visto, o Prólogo antecipa acontecimentos, personagens e cenários de futuros momentos de *Persona*.

Além disso, na altura da metade do filme, há um momento em que uma película cinematográfica é vista se queimando e a isso se segue uma sequência insólita de imagens. Nesse momento, a estética do Prólogo é retomada: o filme do homem de pijamas e as mãos marteladas reaparecem. No final do filme, há um pequeno Epílogo que mostra novamente o menino acariciando a tela, e o último plano do filme é o inverso do primeiro: as duas figuras luminosas vão se apagando aos poucos e a música vai desaparecendo.

Pode ser traçada a seguinte estrutura: Prólogo - Atos - Epílogo

### **1.1.6. Ritmo**

Em termos de ritmo, a primeira e a terceira parte do Prólogo são muito mais frenéticas do que o restante do filme, que é mais pausado e contemplativo, como a maioria das obras de Bergman. Além disso, a construção dos tempos-espacos no restante do filme é muito mais convencional, permitindo ao espectador situar-se em meio aos cenários. Os personagens que se seguem, principalmente Alma e Elisabet, são muito bem caracterizados e, embora guardem seus mistérios, estão longe da indefinição total dos personagens vistos no Prólogo. A primeira e a terceira parte do Prólogo possuem ritmo frenético, como dito acima. Os planos são muito curtos e, no caso da terceira parte, muitos deles não chegam a durar um segundo, de modo que, se o espectador estiver desatento, vai acabar perdendo muitas das imagens e seus

sentidos. A segunda parte do Prólogo é bem mais pausada, com planos mais longos, como será o padrão do restante do filme.

## 1.2. Primeiro Ato - O hospital psiquiátrico<sup>11</sup>

A partir daqui, altera-se a ordem das categorias adotadas anteriormente. Para tornar a análise mais fluida, sua ordem passa a ser: personagens, direção, cenário, trilha sonora, que lugar essa sequência ocupa em relação ao filme e ritmo.

### 1.2.1. Personagens

A primeira personagem que se vê é a enfermeira Alma. Na primeira cena do hospital psiquiátrico, ela recebe as ordens da Doutora (irei chamá-la assim, pois ela não recebe nome próprio em nenhum momento), que explica o que aconteceu com a segunda protagonista do filme, Elisabet, a atriz.

Alma aparece, nesta cena, vestida com uniforme e parece bastante solícita. Quando a Doutora começa a explicar o caso de Elisabet, surgem na tela imagens do passado da atriz numa *performance* teatral da peça *Electra*, quando, subitamente, ela parou de falar e começou a rir. Desde então, nunca mais falou.

---

<sup>11</sup> A divisão em atos também existe no teatro. *A mais forte*, de Strindberg, por exemplo, é uma peça de apenas um ato. Não pretendo que minha divisão em atos do filme *Persona* seja a definitiva: existem outras possibilidades. No cinema, a ideia de dividir uma narrativa em atos deriva largamente de Syd Field, que gerou o seguinte padrão de atos, em termos de duração, para um filme de 120 minutos: 30 minutos + 60 minutos + 30 minutos. Nesta visão, a mudança de um ato para o outro se dá quando um evento move a narrativa em outra direção. Deste modo, justifico da seguinte maneira minha divisão: no Primeiro Ato, a “doença” de Elisabet gera em Alma um objetivo – curá-la. No Segundo Ato, há a tentativa da cura, mas tudo vai por água abaixo quando Alma descobre que Elisabet revelou seu segredo em uma carta. A partir daí, o objetivo de Alma passa a ser o de ferir Elisabet, dando início ao Terceiro Ato, que mostra as agressões entre as duas mulheres. O final é inconclusivo, como veremos. Tudo parece indicar que a “resolução” do caso não era o objetivo de Bergman. Para uma discussão mais aprofundada sobre a divisão em atos nos filmes, ver *Caught in the acts*, 2008, de David Bordwell, disponível em: <http://www.davidbordwell.net/blog/2014/05/18/caught-in-the-acts-2/>

Nesse momento, é possível notar que o rosto da atriz é bastante expressivo. De início, ela parece muito aflita. Ela levanta sua mão para fazer um gesto e de repente o interrompe, como se estivesse em dúvida. Seu rosto está molhado de suor, e pode-se perguntar se o suor veio da movimentação física da peça ou da sua agitação nervosa (ou de ambos). Em seguida, ela ri. Por quê? Ri de nervoso? Pensa em algo engraçado? Ri do absurdo que é a vida (e a arte)? Esse pequeno trecho que se passa no palco de teatro estabelece de forma eficaz Elisabet como uma personagem que está com problemas.

Por que Bergman escolheu a peça *Electra* para essa cena? Tanto a versão de Sófocles como a de Eurípedes trata do assassinato de sua mãe cometido por Electra. A violência é um dos temas mais importantes de *Persona*, e talvez por isso Bergman tenha escolhido a peça. Seguindo essa linha de raciocínio, ela se junta às outras referências ao horror e violência presentes no filme, como as imagens do animal estripado e do monge vietnamita se auto-imolando. Talvez seja possível afirmar, também, que a revolta de Electra se assemelha em alguma medida à revolta de Elisabet – esta última, indignada com a hipocrisia do mundo, e também para proteger-se, se isola através do seu silêncio, enquanto que a primeira decide matar a mãe que a havia ignorado. Ou, talvez, Bergman quisesse traçar um paralelo entre o problema na família de Electra, com o ódio da filha pela mãe, com o problema na família de Elisabet, com o desprezo da mãe pelo filho. No entanto, essas três hipóteses são vagas, e eu não me arriscaria a confirmar nenhuma delas.

Depois dessa rápida interrupção, que mostra imagens do palco, situadas no passado, volta-se para o tempo presente, no hospital psiquiátrico. Alma parece preocupada com o caso, e aperta suas mãos atrás das costas, nervosamente. A Doutora, por sua vez, parece completamente sóbria e implacável (essa atitude diante da vida irá se repetir nas próximas cenas, como veremos).

Antes de entrar no quarto onde está Elisabet, Alma ajeita seu cabelo, como que para passar uma boa imagem para a paciente. Quando entra no quarto e vê a atriz pela primeira vez, ela está deitada numa cama de hospital e parece bastante aflita pela expressão no seu rosto. Alma tenta fingir muita confiança e tranquilidade, e se apresenta – diz que se formou em enfermagem há dois anos, que seus pais têm uma fazenda e que ela está noiva. A descrição que ela faz de sua vida passa a impressão de uma pessoa *normal* (destaco esta palavra, pois ela será importante para o entendimento da obra) e bem-sucedida. No entanto,



quando ela se aproxima da atriz, esta vira o rosto, como que para evitá-la, gesto que deixa a enfermeira visivelmente desconcertada, embora ela continue fingindo estar segura de si.

Quando Alma deixa o quarto, a Doutora pergunta a ela o que achou da situação. Com medo, a enfermeira responde que, talvez, não tenha força suficiente para encarar esse trabalho. Essa colocação surpreende a Doutora, que, como já foi dito, é bastante confiante. Alma prossegue dizendo que, se a mudez da atriz é fruto de uma escolha voluntária, isso demonstra grande força mental, e talvez ela não consiga dar conta da missão. Os acontecimentos do filme, como veremos, irão confirmar que esta suspeita inicial estava correta.

Passa-se um tempo, e agora a enfermeira está novamente no quarto da atriz. Ela pergunta se Elisabet quer ver o entardecer. A atriz não responde e, então, Alma abre as cortinas. Depois, ela pergunta se a paciente quer ouvir música. Novamente, Elisabet não responde, e o rádio é ligado mesmo assim. No início, Alma parece ter alguma esperança de que sua paciente irá voltar a falar, por isso faz essas perguntas. Depois que o rádio começa a tocar, Elisabet ri, e o desliga, subitamente. Novamente, é possível se perguntar: do que ela ri? De nervoso? Do programa do rádio? Do absurdo da situação? Alma se surpreende com a reação e diz que acredita que a arte é muito importante, especialmente para as pessoas que tem problemas sérios. Elisabet sorri e acaricia seu braço, e parece se comover com a tentativa da enfermeira de ajudá-la.

Em seguida, Alma coloca uma música clássica no rádio e deixa o local – seu rosto reflete preocupação. Elisabet fica sozinha, ouvindo a música. Seu rosto fica imobilizado. O que se passa com ela? A música a relaxa, proporcionando-lhe um momento de transcendência? Ela se identifica com a tristeza da música (trata-se do *Adágio do Concerto para violino em E maior*, de Bach)? Para finalizar, ela dá um suspiro e leva as mãos ao rosto, num gesto de aflição.

Depois, há um monólogo de Alma (como Elisabet não fala, o filme tem vários monólogos da enfermeira) que é importante para estabelecer a personagem. Alma está deitada em sua cama, no seu quarto, e decide passar um creme na pele antes de dormir. Enquanto ela passa a substância no rosto, pensa sobre a sua vida e diz os pensamentos em voz alta (na vida real, muita gente faz isso, mas que ela faça isso no filme é importante para informar o espectador sobre sua vida e seu universo interior). O texto dito por ela parece revelar uma vida feliz, bem sucedida e *normal*. Mas o tom de sua voz parece indicar certa desilusão. Diz

que gosta do seu trabalho e que vai se casar, que não há o que pensar, e que isso traz certa segurança. Talvez ela esteja mais *conformada* do que feliz. No final, ela pergunta: “o que será que realmente irá acontecer?”, o que indica que não está tão segura assim sobre o futuro.

Depois que apaga a luz, se pergunta o que haverá de errado com a atriz. Então diz seu nome: “Elisabet Vogler”. O nome faz a transferência entre essa cena e a próxima, que, não por acaso, trata da atriz.

A cena seguinte mostra Elisabet assistindo ao noticiário da TV. Há um paralelo entre essa cena e outra que ocorre mais adiante, envolvendo a foto de um garoto judeu sendo aterrorizado por nazistas. O noticiário mostra um monge do Vietnã do Sul se auto-imolando, como protesto pela insatisfação com o governo<sup>12</sup>, conforme o já mencionado acima. A atriz fica profundamente atordoada com as imagens, que de fato são chocantes e podem deixar o espectador de *Persona* incomodado também. Um *flash* muito rápido desse noticiário já havia aparecido no Prólogo do filme. Elisabet caminha para a extremidade esquerda do quarto enquanto vê as imagens, levando as mãos à boca como que para conter um grito de horror. Ela parece um animal encurralado. Quando o noticiário termina, torna-se possível ouvir a sua respiração ofegante, efeito do susto.

O que se passa com Elisabet nessa cena? É possível levantar algumas hipóteses:

- 1) Ela identifica-se com o sofrimento do monge.
- 2) Ela se assusta por constatar que existem outros tipos de sofrimento além do seu próprio.

De toda forma, fica estabelecido um paralelo entre os sujeitos das ações: a atriz, o monge (e, futuramente, o garoto judeu). A Suécia, em 1960, já era um Estado de bem-estar social consolidado, tido como exemplo de combate à pobreza e à desigualdade social<sup>13</sup>. Alma e Elisabet parecem viver em pleno conforto material. O mesmo não pode ser dito a respeito dos vietnamitas dessa mesa época.<sup>14</sup> Outra diferença fundamental é que a Suécia, no século

<sup>12</sup> A crise budista do Vietnã do Sul foi relatada, com maiores detalhes, por Santley Karnow, nas páginas 293-297 e 463-464 de seu livro *Vietnam- a history* (Nova Iorque: Penguin Books, 1997).

<sup>13</sup> O escritor Robin Wood viveu na Suécia no final dos anos 50 e início dos anos 60, e diz que um dos mitos sobre o país é de que, nele, todos os problemas sociais haviam sido resolvidos. (2013, pp. 279) O escritor Thomas Piketty, uma das grandes autoridades em desigualdade social do mundo atual, coloca os países escandinavos dos anos 70-80 como exemplos de *desigualdade suave* para vários tipos de desigualdade. (2013, pp. 242-244)

<sup>14</sup> Para uma análise dos malefícios sociais e econômicos causados por décadas de dominação francesa no Vietnã, ver *Before the revolution – the vietnamese peasants under the French.*, Nova Iorque: Columbia University Press, 1991.

XX, havia evitado envolver-se em guerras.<sup>15</sup> A Guerra do Vietnã, por sua vez, deixou dez milhões de refugiados e dois milhões de mortos<sup>16</sup>.

O sofrimento de Elisabet é um sofrimento psicológico, motivado por conflitos internos e interpessoais, e não por privações materiais ou pela violência de uma guerra. O sofrimento do monge vietnamita é físico, ou seja, a dor de sentir o seu corpo ser consumido pelo fogo. Mas, antes disso, é o sofrimento de quem viu seus colegas budistas serem reprimidos brutalmente pela ditadura do Vietnã do Sul, financiada pelos Estados Unidos. (KARNOW, p. 310)

Essas constatações, que podem ter se passado pela cabeça da atriz neste momento, levantam uma série de problemas. Primeiro: o que fazer diante de um mundo onde existe tanta injustiça? Elisabet pode ter se desesperado por ter se sentido impotente. Outra constatação que possivelmente passou pela cabeça da atriz é que a humanidade está abandonada no universo, e que não há, como muitos creem, uma força superior e sábia protegendo-nos do mal e atendendo às nossas preces. Esse último ponto está presente em praticamente toda a obra de Bergman, como será visto mais adiante.

Por fim, pode ter havido em Elisabet o assombro de ter percebido que nem mesmo o conforto material e uma carreira bem-sucedida podem assegurar a felicidade de uma pessoa; ou, ainda, pode ter havido, por parte da atriz, a constatação do sofrimento por ela impingido a seu filho, dada a sua ausência do lar.

Na cena seguinte, Alma lê uma carta para Elisabet, escrita pelo Sr. Vogler, seu marido. O tom da carta é bastante íntimo, e o marido está levantando alguns questionamentos sobre o relacionamento deles. Ele se pergunta se algo saiu errado. A enfermeira está visivelmente constrangida com o tom da carta e chega a perguntar se sua paciente quer mesmo que ela continue a leitura. Ela prossegue, e o marido escreve que foi capaz de entender que ambos têm boas intenções, mas, ainda assim, são governados por forças que estão fora do seu controle.

---

<sup>15</sup> Por exemplo, em sua biografia sobre Bergman, Peter Cowie, ao comentar sobre a Segunda Guerra Mundial, diz que a Suécia decidiu preservar *novamente* sua neutralidade. (1982, p. 19)

<sup>16</sup> O pesquisador vietnamita Ngô Viñh Long cita um estudo do governo americano (*Relief and rehabilitation of war victims in Indochina, Part IV: South Vietnam and regional problems, US Government Printing Office, 1973, p. 3*) que concluiu que os bombardeios e esforços de pacificação na parte sul do Vietnã deixaram dois milhões de mortos e dez milhões de refugiados numa população total de apenas dezenove milhões. (1991, p. XI)

Essa colocação do Sr. Vogler é importante para a compreensão do filme. Esse tema, o das forças incontroláveis que governam nossas vidas, repete-se constantemente na obra de Bergman.

É possível citar alguns exemplos. No filme *Através de um espelho* (1961), a personagem Karin sofre de esquizofrenia. Essa força incontrolável (os médicos e familiares tentam ajudar, mas não conseguem) acaba governando boa parte de sua vida. Em filmes como *Cenas de um casamento* (1973) e *Sorrisos numa noite de amor* (1955), há uma força irrefreável que move os personagens em direção ao adultério. Há, inclusive, um filme de Bergman intitulado *Da vida das marionetes*, cujo próprio título reforça a ideia de pessoas controladas por forças irreprimíveis.

A história de Alma em *Persona* também funciona como ilustração. A enfermeira tem a intenção sincera de ajudar sua paciente a se recuperar. No entanto, ela acaba se deixando levar pelo ódio, quando descobre que Elisabet revelou numa carta alguns segredos seus, como veremos adiante.

Voltando à cena da carta para Elisabet, Alma chega a um trecho que é, possivelmente, um prenúncio de atividade sexual: “você pegou no cinto do meu casaco...”, e Elisabet, desesperada e envergonhada, tira rapidamente a carta das mãos da enfermeira, e termina de ler sozinha. Em seguida, Alma entrega uma foto do filho de Elisabet, que estava no meio da carta. A atriz olha um pouco e depois a rasga, ainda aflita. Por que ela faz isso? Cansou da vida materna? O estresse de ser mãe foi um dos motivos que a levou ao desespero atual? Seu marido também desempenhou papel importante no desencadeamento dessa crise?

A cena seguinte é entre Elisabet e a Doutora, numa sala do hospital psiquiátrico. A atriz está descascando uma fruta, e então a Doutora se aproxima, e começa a fazer uma análise do seu quadro psicológico. As palavras da médica parecem incomodar profundamente a atriz. Isso seria um indício de que ela acertou no seu diagnóstico? Outro questionamento que pode ser levantado é se a Doutora não estaria sendo cruel ao apontar de forma tão direta os problemas da atriz.

O que ela conclui?

- a) Elisabet não possui nenhuma doença psiquiátrica.
- b) Existe um conflito entre ser e parecer ser.
- c) Elisabet cansou-se de fingir o tempo todo. Ela quer ser.

- d) Ela sente uma diferença muito grande entre o que mostra para os outros e o que é realmente.
- e) Ela quer mostrar quem realmente é. Quer ser percebida ou vista (ou descascada, como a laranja em suas mãos).
- f) Para a Doutora, ser falso ou verdadeiro é uma questão que importa só no teatro.
- g) Elisabet não é do tipo que se suicida, mas pode ficar em silêncio – uma forma de não fingir, e de se isolar e não ferir/ enganar ninguém.
- h) Fora dos palcos, no entanto, uma hora chega para todos; seu esconderijo não é impenetrável.
- i) Na opinião da Doutora, ela deve interpretar seu papel (ou seja: o silêncio não deixa de ser um papel) até se cansar dele.

Por fim, a Doutora recomenda que ela fique em sua casa de praia, na companhia da enfermeira Alma, o que dá início à próxima parte do filme, o Segundo Ato.

### 1.2.2. Direção

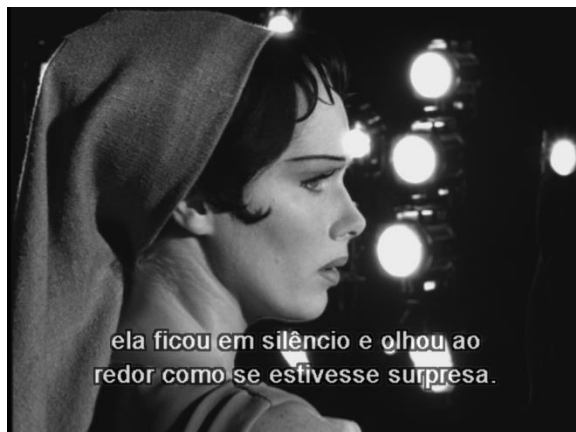
O filme apresenta, de início, a personagem Alma, que aparece praticamente de corpo inteiro (imagem 2.1), bastante solícita – observem como está posicionada, com o olhar atento e as mãos atrás das costas. A Doutora é introduzida através de sua voz, que fica *off*. Seu rosto só é revelado pela diegese um pouco mais adiante.



(imagem 2.1)

Antes do rosto da Doutora ser visto pela primeira vez (lembrando que, no começo, só é possível escutar sua voz), é visualmente introduzida a personagem Elisabet através de um *flashback*, que será explicado abaixo.

Ocorre a seguinte combinação: a voz da Doutora continua *off*, e, enquanto ela narra o que aconteceu com a atriz, as imagens do *flashback* mostram exatamente o que ela diz. Há um casamento perfeito, portanto, entre a narração *off* e o que a imagem mostra. Por exemplo: quando a narração da Doutora conta que Elisabet, durante a apresentação da peça, “ficou em silêncio e olhou ao redor como se estivesse surpresa”, a imagem mostra exatamente isso (imagem 2.2).



(imagem 2.2)

A composição do *flashback* é bem simples: Elisabet, filmada acima dos ombros, e holofotes visíveis atrás dela. A câmera não move – *Persona* é um filme constituído por planos longos e na sua maioria estáticos, como é o caso também de outros filmes do diretor dessa mesma época, como *Luz de inverno* e *Através de um espelho*. Ela se aproxima da câmera, formando um *close-up* em seu rosto.

Quando o *flashback* acaba, a ação retorna para o hospital psiquiátrico. *Persona* acaba se afastando de algumas normas do cinema clássico hollywoodiano. Uma delas diz que, ao se filmar um diálogo entre duas pessoas, é preciso filmar  $\frac{3}{4}$  do rosto de um dos personagens inclinado para a esquerda e com olhar da direita para a esquerda, e o segundo personagem com  $\frac{3}{4}$  do rosto à mostra inclinado para direita e com olhar da esquerda para a direita. Vejamos um exemplo, da obra-prima do diretor americano Jacques Tourneur e do produtor Val Lewton do ano de 1943, *I walked with a zombie* (imagem 2.3 e imagem 2.4).



(imagem 2.3)



(imagem2.4)

Há uma cena de *Persona* que usa a mesma estratégia para *o mesmo personagem*, como pode ser visto na imagem 2.5 e imagem 2.6.



(imagem 2.5)



(imagem 2.6)

Esse exemplo mostra o quanto Bergman sente-se livre para fugir da “gramática” tradicional do cinema em *Persona*. Ele fez a composição acima para passar a ideia de que Alma estava dialogando consigo mesma? Acho pouco provável. Acredito que Bergman simplesmente teve a curiosidade de mostrar o rosto de Alma de dois ângulos diferentes – mais adiante ele filmará outra cena dessa mesma maneira, no monólogo sobre o filho da atriz. Fica a questão ali implicada: um indivíduo difere em função do ângulo pelo qual o vemos? Cada sujeito tem dois modos de ser?

Como já foi dito, o filme tem vários planos longos e de câmera estática, mas existem movimentos de câmera ocasionalmente. O exemplo seguinte é importante, pois revela a insegurança da personagem Alma. Esse plano tem início mostrando Alma de costas, dos ombros para cima, com a Doutora fora de foco, à sua frente (imagem 2.7).



(imagem 2.7)



Em seguida, há um movimento de câmera para baixo, que enquadra suas mãos, que estão uma segurando a outra, nervosamente (imagem 2.8).



(imagem 2.8)

Os movimentos de câmera do filme em geral são discretos e pontuais como esse.

A cena seguinte é a do primeiro encontro entre Alma e Elisabet, num quarto do hospital psiquiátrico. O enquadramento da cena lembra os enquadramentos da época do cinema mudo, em que o eixo da câmera formava um ângulo de 90 graus com o fundo do cenário e os atores apareciam de corpo inteiro (ver imagem 2.9 e comparar com imagem 1.28). Por que Bergman escolheu esse tipo de *mise-en-scène* para esta cena?

A postura de Alma naquela cena é importante para a construção da personagem. Ela claramente se esforça para parecer confiante diante de Elisabet, e o esforço vai da cabeça até os pés, por isso é importante mostrá-la de corpo inteiro.

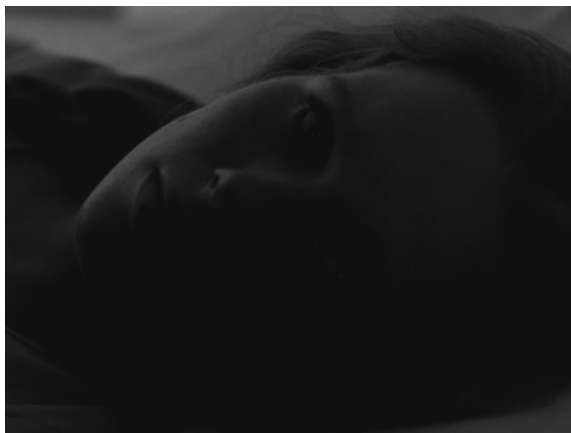


(imagem 2.9)

A cena seguinte é quando Elisabet ouve a música de Bach no rádio. Há um longo *close-up* em seu rosto. Isso é importante para que seja possível ver os efeitos que a música produz sobre ela (os efeitos foram discutidos em maiores detalhes na parte em que discuti os *personagens*). O *close-up*, além de deixar o cenário de fora do plano, ainda tem o efeito de deixá-lo fora de foco, o que é essencial para que a atenção do espectador seja dirigida ao rosto. Também é importante para notar a passagem do tempo – a cena se passa durante o pôr do sol, então, o quarto vai aos poucos se envolvendo em sombras, e o seu rosto, aos poucos, fica na escuridão. A equipe de fotografia teve o cuidado de colocar uma luz à frente do rosto da atriz, que produz uma bolinha luminosa em cada olho e ajuda a direcionar a atenção do espectador para seus olhos e seu rosto. Ao final do plano, ela vira a cabeça, que fica de perfil, e leva suas mãos à face, em aflição. A câmera faz um pequeno movimento para baixo e para trás, para poder mantê-la dentro do enquadramento. Essas observações minhas podem ser verificadas na sequência de imagens abaixo:



(imagem 2.10)



(imagem 2.11)



(imagem 2.12)

A cena seguinte é o monólogo de Alma, em que ela fala sobre sua vida, e foi filmada num só plano, onde mal há movimentação de câmera. O estilo de composição adotado aqui se chama “*mugshot*”, que por sua vez é o termo em inglês para as fotos de documentos de identidade. O termo é usado para se referir aos planos em que os atores ficam de frente para a câmera, como se a imagem fosse um retrato, com o fundo formando um ângulo de 90 graus com o eixo da câmera. (BORDWELL, 2013, p. 339) O corpo inteiro de Alma aparece, mas não há nenhuma informação do cenário, pois a atenção do espectador deve ser dirigida para a personagem. Ela passa um creme em seu corpo enquanto fala (imagem 2.13).



(imagem 2.13)

A cena seguinte é a do noticiário sobre o Vietnã do Sul. O primeiro plano desta cena mostra o quarto por inteiro, sendo ainda mais abrangente do que o plano retratado pela imagem 2.9 (comparar com imagem 2.14). Essa escolha é importante por motivos que ficarão claros mais adiante. O único ponto de luz desta cena noturna é a televisão, o que realça a importância do aparelho dentro da cena. Além disso, como a luz que ilumina o quarto e

Elisabet sai da TV, é como se esta estivesse jogando uma maldição sobre a personagem, como se estivesse estendendo suas garras até ela, efeito que será reforçado pelo que vem a seguir, quando Elisabet quase tem um ataque de nervos em função das imagens chocantes do noticiário.



(imagem 2.14)

A alternância das imagens que vem a seguir é fundamental para demonstrar o desespero que aos poucos toma conta de Elisabet. Vamos ver passo a passo o que acontece.

Um *close-up* na TV mostra as imagens chocantes de um monge sendo consumido pelo fogo.



(imagem 2.15)

No plano seguinte, a câmera está mais perto de Elisabet, que se movimenta em direção ao fundo do quarto, como se fosse um animal encurralado. A interação dela com o cenário é que gera essa impressão. Ela leva a mão à sua boca como se para conter um grito de horror. Sua expressão aparenta ser a de alguém que *tomou consciência* de fatos terríveis.



(imagem 2.16)

Em seguida, mais imagens do noticiário.



(imagem 2.17)

O plano seguinte é um *close-up* no rosto de Elisabet. Como seu rosto domina o plano, ele passa a ser o centro da atenção do espectador.



(imagem 2.18)

Novamente a TV...



(imagem 2.19)

No plano seguinte, a câmera está super próxima do rosto de Elisabet, destacando seus olhos e suas mãos tapando sua boca. Ela está em pânico.



(imagem 2.20)

A alternância entre esses planos é fundamental para construir o horror que gradualmente vai tomando conta de Elisabet. Por fim, há um *jump cut*, que corta para o momento em que o noticiário já acabou. Novamente, o cenário se faz presente no plano, e isso é importante para mostrar como Elisabet se afastou do televisor e foi parar contra a parede do quarto, como um animal encurralado.



(imagem 2.21)

As implicações para a narrativa desta cena já foram discutidas na parte relativa aos *personagens*, mas é importante mostrar, também, como a interação da personagem com o cenário, os enquadramentos e a montagem ajudaram a construir a cena e a obter um efeito tão dramático.

A cena seguinte usa uma espécie de campo-contracampo para mostrar as interações entre Alma e Elisabet enquanto a enfermeira lê uma carta endereçada à sua paciente. Mas há uma diferença fundamental com relação ao esquema tradicional. Como já foi mostrado acima, através do exemplo do filme *I walked with a zombie*, normalmente, nas cenas de diálogo, os rostos aparecem ligeiramente inclinados em relação à câmera. Nesta cena de *Persona*, os rostos aparecem de *frente* para a câmera, sem inclinação.



(imagem2.22)

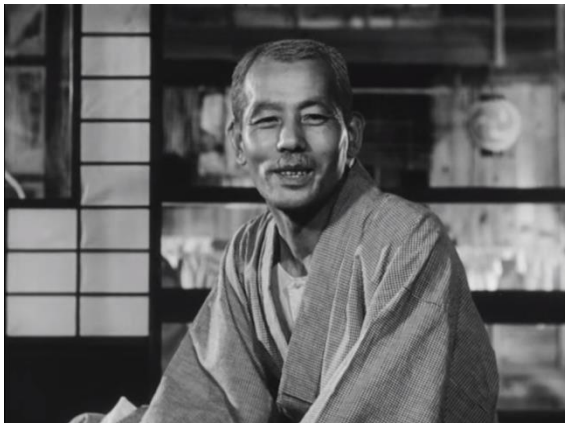


(imagem 2.23)

Esse esquema é muito adotado nos filmes de Ozu, como pode ser visto nas imagens abaixo, do filme *Era uma vez em Tóquio*, de 1953. É importante notar que, apesar dos corpos estarem posicionados de forma inclinada, os rostos estão numa posição *frontal* em relação à câmera, o que mais uma vez desafia o esquema tradicional.



(imagem 2.24)





(imagem 2.25)

Existem outros pontos importantes que precisam ser notados nessa cena. Como em várias outras, o fundo não apresenta informação nenhuma sobre o cenário, o que tem o efeito de dirigir a atenção do espectador para os personagens (em comparação, os planos do filme do Ozu possuem muita informação com relação aos cenários, embora esses estejam ligeiramente fora de foco). Outro ponto importante é que a fotografia do filho de Elisabet está fora de foco também, não sendo possível distinguir com exatidão a sua figura, seus traços.

A cena seguinte é a do veredicto da Doutora sobre a doença de Elisabet. O plano que introduz esta cena possui semelhanças formais e de significado com o plano representado pela imagem 2.7 e imagem 2.8. De início, é possível ver apenas o rosto de Elisabet, e, ao fundo, fora de foco, a Doutora que se aproxima – sua presença pode ser notada pela sua voz e pela sua mão, que se faz visível ao lado do rosto de Elisabet.



(imagem 2.26)

De início, o rosto de Elisabet não deixa transparecer muita emoção, mas então a câmera faz um movimento muito rápido para baixo, formando um *close-up* em suas mãos trêmulas, enquanto ela descasca uma fruta com dificuldade por causa do estado de seus nervos (imagem 2.27). No plano formado pela imagem 2.7 e imagem 2.8, também há um movimento rápido da câmera para baixo, para revelar as mãos entrelaçadas de Alma, que indiciam insegurança e nervosismo, como vimos.



(imagem 2.27)

Há a presença de um *jump-cut*.<sup>17</sup> Isso é perceptível, pois, no início da cena, Elisabet, como foi visto na imagem 2.26, está sentada num sofá ou poltrona, enquanto a Doutora discursa sobre o seu caso. Em seguida, há outro plano da atriz sentada e, logo depois, há um plano dela já de pé, caminhando nervosamente, como se não estivesse suportando as palavras da Doutora (imagem 2.28). Há, portanto, um pequeno salto no tempo, o que caracteriza o recurso do *jump-cut* (este recurso será utilizado algumas vezes no filme, e é bastante comum no cinema dos anos 60. Basta lembrar de filmes como *Acosado*, de Jean-Luc Godard, de 1960, e *Antes da revolução*, filme de 1964 de Bernardo Bertolucci). Outro ponto notável é que não há nenhum salto no tempo na narração da Doutora, que é perfeitamente contínua.



(imagem 2.28)

O último plano desta cena é uma espécie de “marca registrada” do cineasta Ingmar Bergman. Ele gosta de criar variações do seguinte tema visual: dois rostos são visíveis, um de

---

<sup>17</sup> O *jump-cut* se caracteriza por um pequeno salto no tempo. Uma definição mais minuciosa é a seguinte: quando é feito um corte entre dois planos, sendo que a posição da câmera não muda de um plano para o outro, ocorre o *jump-cut* (BORDWELL, 2013, p. 395)

frente para a câmera e outro posicionado lateralmente, sendo que um deles necessariamente não está olhando para o outro (ver imagem 2.29).



(imagem 2.29)

Existem outros exemplos desta composição visual dentro do próprio filme *Persona*, mas, para evidenciar a sua importância para o cineasta Ingmar Bergman, vou colocar um exemplo tirado de outra obra do cineasta, *O silêncio* (1963).



(imagem 2.30)

Por que Bergman sente-se atraído por essas composições? Segundo o crítico de cinema Roger Ebert, elas evidenciam as dificuldades de comunicação que existem entre os personagens. (2008, p.1) Sua explicação é interessante, mas não sei se totalmente correta. Esse tipo de plano cumpre uma função dentro dos filmes de Bergman: trata-se de uma forma visualmente criativa de colocar no mesmo plano dois personagens, mesmo quando um não está olhando diretamente para o outro. Vê-se, desse modo, as interações entre os rostos ao mesmo tempo, o efeito que a fala de um produz no rosto do outro e vice-versa.

### 1.2.3. Cenário

**Hospital psiquiátrico-** De início vê-se a sala da Doutora, mas há pouca informação visual, pois as paredes estão “nuas” e o cenário aparece fora de foco. Mais adiante vê-se um sofá (imagem 2.1, imagem 2.5, imagem 2.6, imagem 2.7, imagem 2.8, imagem 2.26). O quarto de Elisabet não possui muitos móveis: há sua cama, a TV, uma cortina na janela, uma mesinha ao lado da cama (imagem 2.8, imagem 2.14). A estratégia quanto ao cenário adotada neste prólogo se repetirá no filme inteiro: os cenários são bastante econômicos e há poucos objetos em cena, pouca informação visual. Durante os *close-ups* nos rostos dos atores, o cenário fica fora de foco.

**Palco de teatro-** Novamente, o cenário é econômico. Só é possível avistar um grupo de luzes teatrais atrás do rosto de Elisabet (imagem 2.2). Talvez essa cena nem tenha sido gravada num palco de teatro – um cenário escuro com um conjunto de holofotes é o suficiente para passar visualmente a ideia de um palco.

**Quarto de Alma-** A única informação visual disponível sobre o quarto de Alma são uma cama e um abajur. Não há nada sobre as paredes (imagem 2.13).

**Uma sala? (cena da leitura da carta do Sr. Vogler)-** Não dá para saber ao certo onde se passa essa cena, mas é possível deduzir a existência de uma mesa entre as duas mulheres, embora ela não seja mostrada (imagem 2.22, imagem 2.23).

**Uma calçada no Vietnã do Sul-** As imagens do monge vietnamita se auto-imolando se passam numa calçada. É possível ver o tráfego intenso das ruas e pessoas assustadas com a cena (imagem 2.15, imagem 2.17, imagem 2.19). Por serem imagens jornalísticas, são as que mais destoam em termos de cenário em relação ao restante do filme – aparecem as ruas de uma cidade agitada, o que não acontece nunca em *Persona*.

É preciso esclarecer que utilizar cenários econômicos não é a única alternativa disponível para um cineasta. Filmes de época constantemente utilizam cenários carregados de

detalhes, sendo até difícil para o espectador conseguir absorver todos os elementos que estão em cena. O tom intimista de *Persona* impossibilita o uso dessa estratégia.

#### 1.2.4. Trilha sonora

A Doutora inicialmente é introduzida ao espectador através da sua voz. É possível ouvi-la na trilha, mas seu rosto aparece só depois. Mesmo ela não aparecendo visualmente no início, é possível concluir que ela se encontra no mesmo local que Alma, que presta atenção nos seus dizeres.

A Doutora narra os acontecimentos da vida de Elisabet, e então sua voz pode ser ouvida sobre as imagens da atriz, que não presta atenção em sua fala, pois está situada espacial e temporalmente em outro lugar, no passado.

A música de Bach é de central importância na cena que se passa no quarto de Elisabet. É possível levantar algumas possibilidades quanto ao efeito que produz sobre a atriz:

- 1) A música proporciona uma experiência transcendental.
- 2) Ela se identifica com a tristeza da música.
- 3) A música coloca o sofrimento dentro de uma ordem, o que acaba sendo consolador.

Ela é cortada abruptamente na passagem dessa cena para a próxima.

Nesta cena, Alma diz alto seus pensamentos, e então, depois de apagar a luz, não a vemos mais, sendo possível, no entanto, ouvir sua voz. Ela se pergunta o que irá acontecer com a atriz, e, então, algumas palavras fazem a ligação entre essa cena e a do noticiário assistido pela atriz: “Elisabet Vogler. Elisabet...”. O som dessas palavras continua no início da cena seguinte, que mostra o assunto dos pensamentos de Alma, Elisabet, em seu quarto, diante da TV. Esse recurso é conhecido como *ponte sonora*<sup>18</sup>.

A trilha sonora é de central importância para a cena do noticiário. As imagens do monge são acompanhadas por ruídos de tráfego intenso e das chamadas, mais a narração do

---

<sup>18</sup> Para uma discussão sobre os tipos de ponte sonora, ver as páginas 448 e 449 do livro *A arte do cinema: uma introdução* (Campinas: Editora Unicamp, 2013), de David Bordwell.

jornalista. Todos esses ruídos vão ficando cada vez mais altos, tornando-se perturbadores. É como se Elisabet, durante a cena, fosse ficando cada vez mais sensível não só ao horror das imagens, mas também aos seus ruídos, que ganham uma dimensão impressionante (uma estratégia semelhante será adotada na cena em que a atriz vê a foto do garoto judeu sendo levado por nazistas, só que, neste caso, o que aumenta de volume não são os ruídos, mas a música).

Os ruídos do noticiário são interrompidos subitamente, porque há um *jump-cut* que corta para um momento em que o noticiário já terminou. Essa estratégia é inteligente, pois permite que o ruído da respiração ofegante de Elisabet, como se estivesse se recuperando de um susto terrível, domine a cena.

No final da cena da carta do Sr. Vogler, há um pequeno trecho musical, sinistro, que se repete várias vezes ao longo do filme e que faz a ligação entre essa cena e a próxima, a do monólogo da Doutora.

Em geral, não há muitos ruídos nessas cenas. Essa estratégia não só reforça a importância da fala de Alma e do silêncio de Elisabet como potencializa os raros usos de música e ruídos, como na cena do noticiário sobre o monge vietnamita.

### **1.2.5. Que lugar essa sequência ocupa em relação ao filme?**

Essa sequência tem o papel de introduzir ao espectador as personagens principais, Alma e Elisabet. Também introduz o problema central do filme: a atriz deixou de falar e a enfermeira é a pessoa designada para ajudá-la nesse período. Isso gera no espectador a expectativa (que, como veremos, será frustrada) de que, até o final do filme, Elisabet estará curada e Alma, bem-sucedida, feliz.

### **1.2.6. Ritmo**

Há uma grande diferença, em termos de ritmo, entre essa parte do filme (na verdade, de *Persona* como um todo) e o Prólogo. O ritmo antes era frenético, com planos super curtos. A partir do Primeiro Ato, o ritmo passa a ser bastante pacato, quase contemplativo, com planos mais longos, que não geram a confusão do início.

### **1.3. Segundo Ato - A casa de praia: aproximações**

#### **1.3.1. Personagens**

Um narrador *over* não denominado introduz as cenas na casa de praia, e nunca mais retorna. Trata-se de uma voz masculina e completamente neutra (lembra as narrações de filmes como *Jules e Jim*, de François Truffaut, 1962, e *Y tu mamá también*, Afonso Cuarón, de 2001). O narrador diz que, uma vez na casa de praia, Elisabet deixou sua apatia de lado.

As duas parecem muito felizes, primeiro passeando para coletar cogumelos, e depois sentando-se juntas numa mesinha do lado de fora da casa, com vista para o mar, para comparar os cogumelos que acharam com as imagens de um livro sobre isso. Elisabet, espontaneamente, pega as mãos de Alma e olha para elas (como será possível constatar, a atriz comunica afeto pelo toque). A enfermeira reage bem ao gesto e sorri. É como se já houvesse intimidade entre elas. É manhã.

Em seguida, as duas estão de maiô na praia (uma de maiô preto e outra com um claro). Elisabet faz um orifício com as mãos e olha através dele, como se fosse a abertura de uma câmera fotográfica. No futuro, a atriz será mostrada tirando fotos na praia – ela parece ter interesse nessas atividades. Enquanto isso, Alma lê um trecho de um livro para sua paciente e pergunta se ela concorda com o que está escrito. O trecho diz que a ansiedade humana, o medo da extinção e a crueldade inexplicável erodiram nossa esperança numa salvação divina. Elisabet acena com a cabeça afirmativamente. Com uma indignação contida, Alma diz que não concorda com isso.

Essa cena é importante não só por revelar algo a mais sobre a personalidade de ambas - Elisabet, mais atenta ao lado sombrio da vida; Alma, ainda em negação –coloca verbalmente

um tema presente em quase todos os filmes de Bergman: o abandono da humanidade por Deus, ou a indiferença do universo em relação a nós.

Vejamos alguns exemplos de outros filmes do cineasta:

*Luz de inverno*: o protagonista é um padre que passou a duvidar da existência de Deus depois de ter presenciado os horrores da Guerra Civil Espanhola. Ele deveria trazer conforto para os que visitam sua paróquia, mas acaba se mostrando incapaz de ajudar um homem angustiado que acaba se suicidando. Deus não lança uma luz sobre nenhum dos dois – ele não manda nenhum sinal para reativar a fé do pastor, nem interfere para impedir que o visitante da paróquia se suicide.

*O sétimo selo*: um cavaleiro medieval volta para seu país depois de ter lutado por muito tempo nas Cruzadas. Quando chega na Suécia, o país está sendo devastado pela epidemia da Peste Negra. Deus não interferiu para amenizar esses sofrimentos, e o universo parece indiferente diante dessas tragédias. O cavaleiro passa o filme inteiro se perguntando se Deus existe e se há algo após a morte. Nenhuma luz divina é lançada sobre ele para apaziguá-lo.

Esses dois exemplos de filmes lidam com tragédias muito grandes que acometeram a humanidade: as Cruzadas, a Peste Negra e a Guerra Civil Espanhola. *Persona*, por sua vez, faz referência a mais duas tragédias: o Holocausto e a Guerra do Vietnã. Há um assombro muito grande da parte dos personagens com relação a essas carnificinas que marcaram o século XX (talvez, com isso, Elisabet tenha se dado conta também das violências domésticas, pessoais, como as que acontecerão futuramente no filme).

A cena seguinte se passa no entardecer, dentro da casa de praia, as duas vestindo roupão. Ao redor de uma mesa, elas conversam e tomam café. Do lado de fora está chovendo, e o ambiente interno é bastante acolhedor. A partir desse momento, Alma começa a se abrir e a falar sobre sua vida e sentimentos. Ela conta que, do lado do lugar onde se formou, havia um convento de freiras que haviam dedicado a vida toda à caridade. Passar a vida toda se dedicando a uma causa, deixando todo o resto de lado, é uma ideia que a agrada muito, Alma diz, e pergunta a Elisabet o que acha disso. A expressão no rosto da atriz neste momento é sombria, como se achasse essa uma ideia tola, e a paciente se limita a fazer um carinho (novamente o toque) no rosto de Alma, para não magoá-la demais, como se estivesse com pena.



Em seguida, a enfermeira diz que sabe que isso pode parecer ingênuo. De fato, ela se mostra para o espectador uma mulher muito mais ingênua do que Elisabet. Dedicar uma vida a apenas uma causa é tentador porque, desse modo, pode-se deixar de lado uma série de dúvidas angustiantes, mas Elisabet parece completamente incapaz de deixá-las de lado. Por fim, Alma diz que gostaria de ser importante para os outros. Por isso, talvez, tenha escolhido ser enfermeira.

Na cena seguinte, as duas já estão vestidas, de preto (por algum motivo, as duas vestem preto em boa parte do filme). Alma começa a revelar os seus segredos, e conta sobre um caso que teve com um homem casado e que durou cinco anos. “Foram longos momentos de dor com curtos momentos ...”, ela diz, e não conclui a frase. Alma está fumando um cigarro porque Elisabet fuma, e foi esse fato que a fez lembrar da história, porque o seu amante na época também fumava e ela adquiriu o hábito por um tempo. Ao longo do filme, a enfermeira vai se tornar cada vez mais parecida com a atriz, e essa parece ser a primeira semelhança que surge.

Na cena seguinte, as duas estão no quarto de Elisabet, bebendo, e o álcool torna Alma ainda mais tagarela e a leva a revelar ainda mais sobre si mesma. O contato físico entre as duas agora é mais íntimo, pois a atriz está massageando as costas da enfermeira, que está com a blusa meio aberta para facilitar a massagem. Já está escurecendo. Alma diz que as pessoas a consideram uma boa ouvinte, o que é engraçado, já que agora é só ela que está falando e Elisabet quem está escutando. Diz que é muito bom falar, que nunca se sentiu assim. É como se ela estivesse se abrindo pela primeira vez com alguém, e se sentindo aliviada por isso. Será que em sua vida não há muitas oportunidades para falar de seus sentimentos de forma honesta com os outros?

Em seguida, ela diz que seria muito bom ter uma irmã, referindo-se a Elisabet. Diz que cresceu rodeada de meninos, seus irmãos, mas ressalta que gosta de meninos. Essa ressalva traz algumas implicações que serão discutidas depois. Por fim, diz que é fiel ao seu marido, mesmo tendo muitas oportunidades em sua profissão. É importante que essa cena termine com essa colocação, pois a cena seguinte vai provar que ela mentiu.

Já é noite, e Alma parece ainda mais bêbada. Ela está largada numa poltrona, ainda no quarto de Elisabet, e a atriz está deitada em sua cama fumando um cigarro. É nesse momento que Alma conta sobre uma orgia de que participou numa praia, quando já estava noiva. Seu rosto revela dor enquanto ela conta o que aconteceu, mas revela confusão também, uma vez

que sentiu sensações inéditas durante a orgia. Elisabet, por sua vez, ouve o depoimento com um misto de espanto e de curiosidade. Depois ela sorri. Acha a cena engraçada? Sorri pela felicidade que sua cuidadora sentiu durante a orgia?

Essa cena também mostra que a vida de Alma pode sair do “*normal*” e do “*saudável*”, pelo menos do que existe de senso comum em relação a esses dois conceitos na vida cotidiana.

Pode-se resumir a sequência de fatos dessa forma:

- 1) Alma foi para uma praia isolada e lá havia outra mulher, Katarina. As duas decidem tomar banho de sol, nuas.
- 2) De repente, aparecem dois meninos, que começam a olhá-las. Katarina diz que tudo bem e elas não se cobrem. Possivelmente elas se excitam com a possibilidade de serem olhadas pelos garotos.
- 3) O filme não deixa 100% claro, mas há a possibilidade dos dois garotos serem menores de idade.
- 4) Nesse momento, Alma estava extremamente excitada. Um dos garotos apertou seus peitos e doeu muito, e ela gozou na hora.
- 5) Depois o menino gozou dentro dela, e ela disse que nunca sentira nada igual. Ela gozou várias vezes.
- 6) Katarina fez o outro menino gozar, e, depois, colocou seu pênis em sua boca. Alma e o outro menino ficaram tão excitados com a cena que começaram de novo e foi tão bom quanto antes.
- 7) Quando Alma voltou para casa, seu noivo já havia retornado.
- 8) Será que ela sentiu culpa nesse momento? Eles jantaram e transaram depois. Nunca havia sido tão bom. “Você entende?”, pergunta Alma para Elisabet, surpresa com o fato, quase com raiva.
- 9) Ela conta que ficou grávida. Seu noivo na época fazia medicina e arrumou um colega que fez um aborto.

Nessa parte do relato, Alma começa a chorar, e Elisabet olha com compaixão para ela. “Não se encaixa (...) É possível ser duas pessoas ao mesmo tempo?”, se questiona a enfermeira. Provavelmente ela quis dizer que esse acontecimento destoou da imagem que fazia de si mesma, de uma pessoa *normal* e fiel. Elisabet sorri de forma reconfortante e abraça e acaricia Alma, como se consolasse uma filha – ou irmã. A questão da fidelidade aparece o

tempo todo na obra de Bergman. Os casais tentam ser fiéis, mas fracassam. São dominados pelos seus impulsos ou desejos.

Essas cenas sugerem que existe amor entre as duas mulheres, mas e atração sexual? Não se pode afirmar com certeza, pois o contato físico que existe entre elas é mais uma forma de carinho do que de atração erótica. Há um momento em que Alma fala que gosta “de meninos”. Será que ela diz isso para tirar de Elisabet qualquer desconfiança de que ela seja lésbica? Será para negar a ela mesma um desejo que pode sentir?

Na cena seguinte, na sala, Alma está tão bêbada que até sua fala sai com dificuldade. Ela diz que viu um filme com Elisabet e a achou parecida com ela, e que poderia fingir ser ela e vice-versa, mas que a alma da atriz é tão grande que ficaria para fora do seu corpo. A enfermeira parece realmente admirar sua paciente. Ela diz que já está amanhecendo (de fato, pela janela já é possível avistar raios de luz), e quase dorme sobre a mesa.

Então, uma voz diz a ela que é melhor ir deitar-se ou irá dormir sobre a mesa. De onde veio essa voz? Parece vir de Elisabet, mas a atriz está de costas para a câmera nesse momento, então a fala pode ter vindo de outro lugar. Pode ser fruto da imaginação de Alma. A enfermeira fica surpresa ao ouvir essa voz, afinal de contas, Elisabet, até agora, não havia dito nada. Ela repete o que foi dito para si mesma, concordando com o conselho, e vai se deitar.

Na cena seguinte, Alma está dormindo em seu quarto. Ela então se levanta, vai até a cozinha, pega um copo de água, volta para o quarto e se deita. Uma neblina espessa cobre o cômodo. Em seguida, vestida de branco, quase como uma aparição, Elisabet atravessa o quarto de Alma, vai até a cozinha, e depois volta para o quarto da enfermeira. As duas então se aproximam uma da outra e olham para o espelho do quarto enquanto acariciam os seus cabelos, unindo seus rostos ao final, quase se fundindo uma na outra (uma “fusão”, de fato, irá acontecer no futuro, como veremos).

O tom onírico dessa cena - é madrugada, o quarto está cheio de neblina, Elisabet anda como uma aparição – levanta dúvidas sobre se aconteceu de verdade ou se foi só um sonho de Alma (digo de Alma e não de Elisabet, porque a diegese parece estar centrada nela nesse momento).

A cena seguinte se passa quando o dia já nasceu e as duas estão caminhando na praia, vestidas de preto. Elisabet tira fotos com uma câmera. Em seguida, Alma faz uma pose para uma foto da atriz, e pergunta se Elisabet falou alguma coisa na noite anterior, ao que ela acena

com a cabeça numa negativa. Em seguida, Alma pergunta se a atriz visitou o seu quarto na noite anterior, e novamente ela faz uma negativa com a cabeça.

Existe a possibilidade de Elisabet estar mentindo, mas não creio que isso se encaixe no perfil da personagem. Por que ela mentiria? Talvez mentisse sobre a fala, para dar a impressão de que não abandonou seu papel de mudez. Mas por que ela mentiria sobre a visita noturna ao quarto de Alma? Acho mais plausível concluir que a enfermeira, num estado psicológico de sono e embriaguez, imaginou as coisas que aconteceram na noite anterior.

Um pouco mais tarde, Elisabet finaliza e guarda uma carta sua num envelope, e a entrega nas mãos de Alma, que vai dirigir o carro até ao correio para deixar a carta. As duas parecem estar muito felizes e em paz uma com a outra. Uma vez dentro do carro, no entanto, tendo apenas a companhia do envelope, Alma não resiste à tentação de ler o que sua paciente escreveu, o que pode ser resumido da seguinte forma:

- a) Elisabet está muito feliz levando uma rotina sem grandes necessidades.
- b) Ficaria assim para sempre.
- c) Alma cuida bem dela.
- d) Ela parece estar apaixonada de uma forma inocente.
- e) Falou sobre pecados do passado, uma orgia e o aborto subsequente.
- f) Às vezes é interessante analisá-la.

Como Elisabet passa o filme todo sem dizer nada, o conteúdo da carta acaba sendo uma forma de transportar o espectador para o seu universo interior. Mas teria Elisabet escrito a carta esperando que ela fosse lida por Alma? Depois que finaliza a leitura, Alma fica tão perplexa que não demonstra reação alguma. Fica estática. Como será possível concluir mais adiante, ela sentiu sua privacidade violada por essa carta, uma vez que ao revelar segredos que Alma nunca havia contado até então, violava sua privacidade e a confiança depositada por ela em Elisabet. A carta vai marcar uma mudança fundamental na relação das duas – se até agora havia predominado o amor e a compreensão, deste ponto em diante vai predominar o ódio. Esta cena encerra o Segundo Ato do filme, que foi marcado pela aproximação das duas mulheres.

### **1.3.2. Direção**

A casa de praia é introduzida visualmente através de um *travelling* lateral para a esquerda, que acompanha a caminhada de Alma e Elisabet, que estão coletando cogumelos e parecem muito felizes e saudáveis. O movimento da câmera acompanha uma mureta de tijolos. Árvores passam à frente da câmera, encobrendo momentaneamente as personagens. Haverá uma variação deste tipo de plano mais adiante no filme, mas numa situação totalmente diferente, quando as personagens estão brigadas.



(imagem 3.1)



(imagem 3.2)

A cena seguinte mostra as duas comparando os cogumelos que escolheram com imagens de um livro. Agora, o plano é longo e a câmera é estática, e as duas são mostradas em conjunto dentro do plano, o que é ótimo para reforçar a ligação emocional que surge entre elas. Num dado momento, Elisabet pega a mão de Alma e começa a compará-la com a sua. Esse gesto é totalmente espontâneo e é bem recebido pela enfermeira, como se fosse uma espécie de carinho (ver discussão sobre isso na parte dos *personagens*). Neste plano, o cenário

ao fundo está bastante nítido, e ele é importante para a construção da cena – as imagens e o ruído das ondas quebrando e dos galhos das árvores passam a ideia de repouso e relaxamento.



(imagem 3.3)

A próxima cena é aquela em que Alma lê um trecho de um livro para Elisabet, quando as duas estão de maiô na praia. A atriz faz um orifício com a mão e olha através dele, como se estivesse olhando através do visor de uma câmera. Curiosamente, o filme mostra os fragmentos de imagem que ela capta com o seu olhar. Digo que isso é curioso porque mostrar as imagens que a atriz vê através do orifício não acrescenta nada à narrativa de *Persona*, porém, reforça a liberdade do diretor neste filme, que não está totalmente submisso à narrativa das protagonistas.



(imagem 3.4)



(imagem 3.5)

Um filme polonês de 1962, *A faca na água*, dirigido pelo cineasta Roman Polanski, usa um recurso parecido. A direção de Polanski neste filme também é bastante livre, não havendo a necessidade de subordinar tudo à narrativa. Numa cena, um dos personagens, também em trajes de banho, olha para o seu dedo através de diferentes olhos – num momento ele abre o olho direito e fecha o esquerdo e vice-versa, e fica alternando dessa forma. Há planos que mostram como ele vê seu dedo em cada momento. O interesse de Polanski é “brincar” com diferentes pontos de vista.



(imagem 3.6)



(imagem 3.7)



(imagem 3.8)

No resto da cena, há alternância de *close-ups* de Alma e de Elisabet, com o fundo fora de foco para dirigir a atenção do espectador para os personagens. A cena seguinte se passa dentro da casa de praia. Do lado de fora está chovendo, o que indica que as duas possivelmente entraram para se abrigar da chuva. Ambas vestem roupões. O plano que introduz a cena mostra as personagens sentadas uma de cada lado ao redor de uma mesa. Ao fundo, é possível ver o mar através da janela por onde escorrem fios de chuva (imagem 3.9). Pergunto-me se foi usada alguma trucagem nesta cena. Filmar pessoas em contraluz é uma tarefa difícil para um fotógrafo, pois normalmente as pessoas ficam muito escurecidas. É possível compensar a escuridão jogando uma luz muito forte nas pessoas, mas nem sempre o resultado fica bom. Se for uma trucagem, o fundo da cena contendo as imagens da praia foi adicionado durante a edição.





(imagem 3.9)

O resto da cena usa a estratégia convencional de campo-contracampo já descrita e exemplificada anteriormente.

A próxima cena, o relato de Alma sobre seu caso de cinco anos com um homem casado, mostra a interação entre as duas personagens adotando um esquema um pouco menos convencional. A cena é resolvida num único plano. De início, aparece a “marca registrada” de Bergman (rever a imagem 2.29 e imagem 2.30 e comparar com a imagem 3.10).



(imagem 3.10)

Conforme o relato avança e fica mais dramático, a câmera faz um movimento para frente para se aproximar de Alma, e esta, por sua vez, abaixa sua cabeça, encobrindo por completo o rosto de Elisabet. Esta estratégia é útil para dirigir a atenção do espectador somente para a enfermeira, quando ela atinge o ponto mais dramático do seu relato. Visualmente, é como se houvesse uma fusão entre as duas.



(imagem 3.11)

Em seguida, Alma fica tão comovida com seu doloroso relato que mal consegue segurar o choro e decide se levantar e deixar a mesa. A câmera novamente faz um movimento para frente, dessa vez para dirigir a atenção do espectador para Elisabet, que passa a dominar o quadro depois que Alma deixa o local.



(imagem 3.12)

A cena seguinte é o momento em que Elisabet massageia os ombros de Alma. As duas estão bebendo e a enfermeira continua falando de sua vida. Ao invés de filmar a interação entre as duas usando o tradicional campo-contracampo, Bergman opta por outra estratégia, no plano que será descrito a seguir. De início há um *close-up* no rosto de Alma, que aparece de perfil.



(imagem 3.13)

Em seguida, Elisabet (sua mão é visível à esquerda do plano) leva seu copo até sua boca. A câmera segue suas mãos enquanto elas caminham para a esquerda do quadro e esta acaba formando um *close-up* no rosto de Elisabet, também de perfil, mas virado na direção oposta ao de Alma. De certa forma é possível dizer que o copo faz a ligação, a transferência entre os dois *close-ups* das personagens.



(imagem 3.14)

Quando Elisabet termina de beber e abaixa a mão com o copo, a câmera faz um movimento para a direita acompanhando o gesto, e termina re-enquadrando o rosto de Alma num *close-up* semelhante àquele da imagem 3.13. Novamente o copo de Elisabet fica à esquerda do quadro.



(imagem 3.15)

A cena seguinte é a do famoso monólogo de Alma sobre a orgia na praia. O plano que introduz a cena apresenta câmera estática, e é bastante longo em sua duração. Em geral os planos dessa cena são longos, e os movimentos de câmera, quando existem, são discretos. O objetivo é não desviar a atenção do espectador do que está sendo dito, e das reações de Elisabet ao relato.

O plano que abre a cena chama a atenção pela sofisticação da composição: à direita está Alma, esparramada em uma poltrona, bêbada. À esquerda e ao fundo, está Elisabet, olhando para a enfermeira enquanto ela narra a história. Como é noite, o quarto está escuro, a não ser pela luz de um abajur que fica no centro do plano, ao lado da cama, e que com sua luz ilumina exatamente o rosto de Elisabet, o que ajuda a dirigir a atenção do espectador para ela, mesmo estando no fundo. Perto da câmera, na parte de baixo do quadro, há um aquecedor que lança uma tênue fumaça, que divide o plano em duas partes. O calor que sai do aquecedor borra a imagem do abajur. Há uma segunda fumaça em cena, que é a que sai do cigarro de Elisabet. Há forte presença do cenário nesse plano, em sua maior parte, bastante nítido (ver imagem 3.16).



(imagem 3.16)

Em seguida, é como se esse primeiro plano fosse repartido em dois: vê-se Alma separadamente na poltrona (o cenário ainda se faz presente) (ver imagem 3.17) e depois Elisabet na cama (novamente, o cenário ainda se faz presente) (ver imagem 3.18). Os dois planos também possuem grande duração.



(imagem 3.17)



(imagem 3.18)

Os próximos dois planos, também longos, são análogos aos dois mostrados acima, mas a câmera se aproxima mais dos personagens, dando ênfase aos rostos, e dando menor importância ao cenário, que não aparece tanto. A intenção é aproximar o espectador dos personagens, de modo que ele perceba melhor, através dos rostos, as emoções que sentem tanto Alma ao narrar seu relato, quanto Elisabet ao ouvi-lo. No plano que mostra o rosto da enfermeira, existem movimentos suaves de câmera para acompanhar e destacar seus movimentos.



(imagem 3.19)



(imagem 3.20)

Em seguida, há mais dois planos que mostram Alma e Elisabet separadamente. Num deles, Alma chega a levantar e caminhar até a janela, sendo que movimentos suaves de câmera a acompanham. Depois há um *jump-cut* e as duas estão deitadas juntas na cama. A enfermeira chora muito e é consolada com muito carinho pela sua paciente. O tema visual favorito de Bergman é repetido novamente (imagem 3.21). O plano reforça a intimidade e o amor que existe entre elas.



(imagem 3.21)

A próxima cena foi filmada num único plano. É o momento em que Alma recebe o conselho de que deve se deitar ou então irá adormecer sobre a mesa. Como disse, o conselho parece vir de Elisabet, mas, como ela aparece de costas para a câmera, não é possível ver seus lábios se movendo, o que abre a possibilidade do conselho ter sido uma ilusão de Alma, que está bêbada e com sono. Como ela está no centro do quadro e a atriz mal aparece, é possível dizer que o ponto de vista do plano está com Alma, o que reforça a possibilidade de tudo ter sido um delírio dela (um ponto de vista está com um personagem não somente quando se adota a câmera subjetiva; quando certo personagem aparece como centro das cenas e dos planos, é possível dizer que o ponto de vista está com ele).



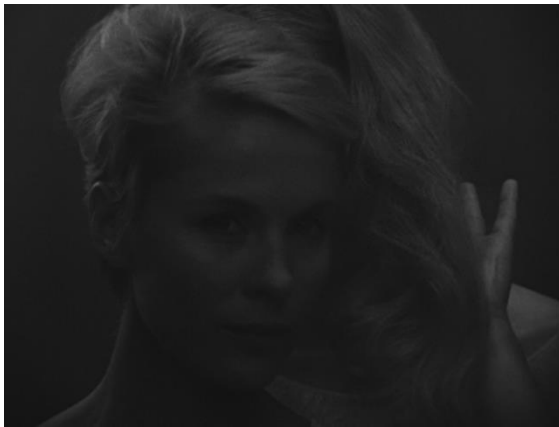
(imagem 3.22)

A cena seguinte é a da visita noturna de Elisabet ao quarto de Alma. Como é o caso da cena anterior, esta sequência pode ser um delírio da enfermeira, com sono e bêbada. Há alguns elementos visuais que reforçam essa hipótese: o interior da casa está recoberto de neblina e cortinas esvoaçantes, que criam uma atmosfera de sonho; Elisabet, com sua camisola branca, vista através da neblina, parece um fantasma, uma miragem (imagem 3.23). Há suaves panorâmicas neste plano, acompanhando a movimentação das duas personagens, até que as duas se encontram e se aproximam no final.



(imagem 3.23)

Em seguida, as duas se olham no espelho que está pendurado nas paredes do quarto. O plano seguinte mostra as imagens dos rostos das duas refletidas no espelho. Elas acariciam seus cabelos e então unem os seus rostos. De certa forma, esse plano antecipa a “fusão” que acontecerá mais adiante, e reforça e dá continuidade à fusão aludida anteriormente (rever imagem 3.11).



(imagem 3.24)

A estratégia de usar planos longos permite que você passe de um tipo de plano para o outro sem realizar cortes. Um exemplo é o que abre a cena da caminhada das duas na praia, depois da noite da bebedeira. De início é um plano do cenário, a praia, e Alma em relação ao cenário está extremamente pequena (o nome técnico disso é *plano de conjunto*). De repente, da parte de baixo do quadro surge Elisabet, que tira fotos com uma máquina fotográfica, formando um *close-up*. Ela bate uma foto olhando quase diretamente para a câmera do filme, o reforça o aspecto metalinguístico da obra. Em seguida, ela se afasta até onde está Alma, bem ao fundo, e forma-se então outro plano geral, agora com as duas mulheres. Vejam:



Plano de conjunto com Alma ao fundo.



(imagem 3.25)

*Close-up* de Elisabet.



(imagem 3.26)

Novo plano de conjunto, agora com as duas. Este plano evidencia as pedras à beira-mar, como aquele plano inserido no Prólogo.



(imagem 3.27)

A cena seguinte, que é a da leitura da carta endereçada ao marido de Elisabet, tem início com um plano bastante interessante. Próxima da câmera, a atriz coloca sua carta num envelope. Atrás dela há uma ampla janela com uma cortina, que permite ver a parte de fora da casa de praia, com as árvores, a areia e o mar atrás de tudo. Há um carro estacionado na areia. Dele sai Alma, que de início está bem longe da casa, mas aos poucos vai se aproximando até chegar à entrada. Tudo isso é visível através da janela, e dentro da casa, próxima da câmera, Elisabet continua ocupada com a carta. Isso é o que se chama de *composição em profundidade*,<sup>19</sup> pois há importância nas ações que acontecem longe e perto na câmera, e as duas são mostradas simultaneamente.



(imagem3.28)



(imagem 3.29)

---

<sup>19</sup>No capítulo seis do seu livro *Sobre a história do estilo cinematográfico* (Campinas: Editora Unicamp, 2013), o pesquisador David Bordwell traça a história da composição (ou encenação) em profundidade, desde os primórdios do cinema.

Em seguida, Alma pega a carta da atriz e entra novamente no carro, para dirigir-se ao correio. Uma vez no interior do carro, no entanto, a tentação de ler o que está escrito na carta é grande demais, e a enfermeira acaba não resistindo. A tentação é construída visualmente de forma simples através da alternância de certos planos.

De início vê-se um *close-up* em seu rosto, enquanto ela lança três olhares para a carta.



(imagem 3.30)

Em seguida, o objeto da sua curiosidade é mostrado num outro *close-up*: a carta.



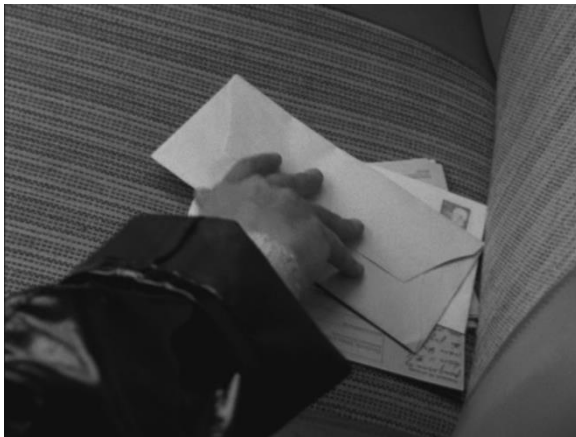
(imagem 3.31)

No plano seguinte, Alma tenta ignorar a carta por um tempo, mas não resiste e acaba olhando novamente.



(imagem 3.32)

Em seguida, ela pega a carta. Repetição da imagem 3.31, mas com a adição de suas mãos.

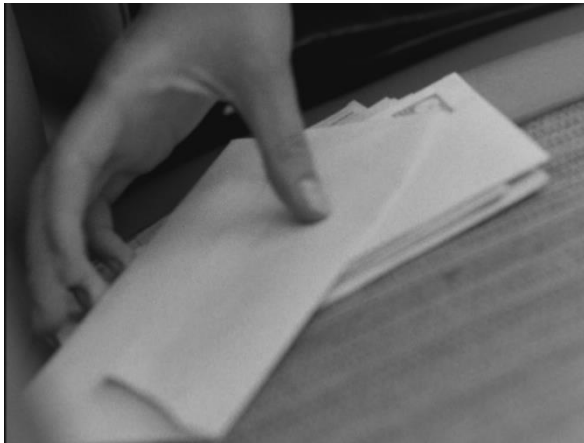


(imagem 3.33)

Depois ela pára o carro e pega a carta definitivamente para lê-la. Há mais um plano, que acaba sendo uma somatória dos outros: de início é um *close-up* no rosto de Alma (imagem 3.34), mas então há um movimento rápido para baixo que acaba formando outro *close-up*, agora da carta (imagem 3.35). A moça e o objeto de sua curiosidade são unidos no mesmo plano. Em seguida ela pega a carta, a abre e a lê.



(imagem 3.34)



(imagem 3.35)

Atordoada com o que lê, Alma se levanta, sai do carro e fica pensativa à beira de um lago. Sua imagem aparece refletida no lago. Um dos conflitos apresentados por *Persona* é aquele entre a aparência e a essência. Elisabet recusa a aparência porque quer ser essência. Alma descobre que a sua aparência é diferente de sua essência, o que a faz sofrer. Essa imagem acaba sendo uma representação visual do conflito de Alma.



(imagem 3.36)

Aqui termina o Segundo Ato.

No entanto, antes de prosseguir, é necessário dar uma pausa para discutir a influência do teatro de Strindberg em *Persona*. “Com a ajuda de uma mesa e duas cadeiras pode-se encenar os mais terríveis conflitos que a vida oferece”. (STRINDBERG apud BRAGA, 2010, p. 14) De fato, as peças de Strindberg costumavam conter poucos cenários e personagens, e a ênfase estava no conflito psicológico – o termo criado para se referir a esse tipo de peça era “teatro de câmara”. Essa característica parece ser compartilhada por Bergman, que chegou a chamar seus filmes de “cinema de câmara”, em alusão direta a Strindberg. (COWIE, 1982, p. 45). “Minha grande experiência literária foi Strindberg”, chegou a dizer o cineasta. (BERGMAN apud COWIE, 1982, p. 43) Como o leitor já pôde perceber, não há muitos personagens em *Persona*, e a ação fica confinada à casa de praia e aos seus arredores (naturalmente, o Prólogo e o Epílogo são exceções).

O escritor Raymond Williams analisou o teatro de Strindberg, e é possível encontrar muitas semelhanças entre sua obra e a do cineasta. Como já foi dito, a ausência de Deus e a indiferença do universo em relação a nós são dois dos temas preferidos de Bergman. Eles aparecem de forma mais explícita em obras como *O sétimo selo* e *Luz de inverno*, mas também estão presentes em *Persona*.

Este trecho de Williams, sobre a obra de Strindberg, deixa claro que o dramaturgo tinha preocupações semelhantes: “(...) não há justiça ou lei externa (nota minha: aqui o autor se refere à ausência da justiça divina), mas há dor e vingança, abandono e ódio: a luta humana, sem artifícios ou sutilezas”. (2011, p. 148) O destaque para a dor, vingança e ódio na obra de Strindberg também aplica-se perfeitamente a *Persona*, e a vários outros filmes do

cinasta: basta pensar na dor profunda vivenciada por Alma e Elisabet, e no ódio de Alma; ou no casal que se ama e se fere em *Noites de circo*, bem como no ódio do marido ao ver-se humilhado pelo amante de sua mulher publicamente; na repentina explosão de violência que acomete o casal até então muito gentil e civilizado de *Cenas de um casamento*, 1974; ou ainda, na mulher que corta sua vagina com um caco de vidro – dor física – para ferir psicologicamente o marido em *Gritos e sussurros*, 1972; enfim, os exemplos são muitos.

O interesse de Strindberg pelo aspecto psicológico dos conflitos humanos, também um dos maiores interesses de Bergman, fica explícito na seguinte declaração: “o processo psicológico é principalmente o que interessa à nova geração; as nossas almas inquisidoras não se contentam em ver algo acontecer; elas têm de saber, também, de que maneira isso acontece”. (STRINDBERG apud WILLIAMS, 2011, p. 150)

De todas as peças de Strindberg, a que mais se aproxima de *Persona* é *A mais forte*, que retrata o conflito entre duas mulheres no qual uma fala incansavelmente enquanto a outra permanece em silêncio, assim como ocorre na obra de Bergman (alguns escritores abordaram essa proximidade entre as duas obras, principalmente Susan Sontag. Suas opiniões serão comentadas no Capítulo 2).

### 1.3.3. Cenário

**Mesa com cogumelos** – Nesta cena é possível avistar uma mesinha, árvores e o mar ao fundo. O clima é de paz, e o ruído do mar ajuda a construí-lo. As personagens aparentam estar bem relaxadas, justamente por causa do ambiente (imagem 3.3). Cenário simples, sem muitos elementos.

**Beira da praia enquanto Alma lê o livro** – A praia possui muitas pedras. A vista natural é bonita (imagem 3.5).

**Mesa de café enquanto chove lá fora** – Alma e Elisabet sentam-se ao redor de uma mesa enquanto tomam café. Há alguns objetos sobre a mesa. Sobre a janela escorre a água da chuva, e ao fundo vê-se o mar. É um cenário simples, com poucos elementos, ou seja, a estratégia do primeiro ato repete-se aqui (imagem 3.9). O ambiente é acolhedor, em contraste com o frio e a chuva do lado de fora.

**Outra mesa enquanto chove lá fora** – Arranjo semelhante ao da cena anterior, mas dessa vez as duas estão sentadas do mesmo lado da mesa, o que reforça o vínculo emocional que nasce entre elas (imagem 3.10).

**Quarto de Elisabet durante o monólogo da orgia** – Apresenta poucos elementos: uma cama de casal (boa escolha, pois permite que as duas personagens deitem juntas no final da cena), uma poltrona grande, um aquecedor, um abajur que ilumina o rosto de Elisabet, cortinas nas janelas. Novamente, poucos elementos (imagem 3.16).

**Mesa durante a noite**- Mesmo local do cenário visto na imagem 3.10. Comparar com imagem 3.22.

**Visita noturna de Elisabet**- Há um elemento em particular neste cenário que contribui fundamentalmente para a construção da atmosfera de sonho – a neblina. O ruído longínquo de navios expande o cenário não visualmente, mas sonoramente. A presença do espelho na parede esquerda é importante para que as duas mulheres possam se olhar nele, serem vistas em conjunto, acariciando-se (imagem 3.23 e 3.24), mostrando o aumento da proximidade entre elas.

**Praia no dia seguinte**- A beira da praia já foi descrita anteriormente. Ver imagem 3.27.

**Mesa da máquina de escrever**- Perto da câmera vê-se Elisabet finalizando uma carta numa máquina de escrever colocada sobre uma mesa. Ao fundo há uma ampla janela de vidro, e através dela vê-se o carro estacionado e ainda mais longe as ondas do mar. Ver imagem 3.28.

**Interior do carro**- É possível ver somente os bancos da frente e a janela molhada pela chuva. Ver imagem 3.30 e 3.31.

**Lago**- Trata-se de um lago nos arredores da casa de praia. Fica no meio de uma floresta. O ambiente é bastante melancólico, e de certo modo casa com o estado de espírito de Alma, magoada com Elisabet. O lago também permite ver o reflexo da enfermeira sobre ele, gerando uma representação visual do tema da aparência x essência (imagem 3.36), já abordado.

Aparência de umidade - em função da chuva -, mas que às vezes possibilita caminhadas e a ida à praia para um banho. O local parece habitado apenas pelas duas



mulheres. A praia, o lago, a estrada estão sempre desabitados. Ao longe, pode ser ouvida uma sirene de navio, indicando a presença de um porto nas proximidades.

#### **1.3.4. Trilha sonora**

No começo do segundo ato do filme, um narrador *over* fala sobre a mudança das personagens para a casa de praia. Ele não é nenhum dos personagens, e nunca mais aparece. Sua voz é masculina e emocionalmente neutra.

Nas cenas em que as duas mulheres remexem nos cogumelos e depois deitam de maiô na beira no mar, o ruído das ondas é bastante audível e produz um efeito apaziguador. Isso colabora com o cenário, a fotografia e a direção para criar uma atmosfera de relaxamento e descanso. Há a presença, na cena dos cogumelos, de uma música disforme que é murmurada pelas personagens (pelo visto, apesar de Elisabet se recusar a falar, ela se permite murmurar uma canção).

Nas cenas seguintes, praticamente não há ruídos. Como já foi dito, isto põe ênfase nos monólogos de Alma e no silêncio de Elisabet.

Quando Elisabet visita o quarto de Alma, é possível ouvir o ruído de navios. Esse barulho, assim como os ruídos dos sinos no Prólogo, ajuda a expandir o cenário para fora do quadro. O ruído dos barcos contribui de alguma forma para a construção da atmosfera onírica desta cena? Creio que não diretamente, mas barulhos externos podem ser incorporados aos sonhos das pessoas (lembro-me de várias vezes em que o ruído de pessoas conversando do lado de fora do meu quarto foi incorporado ao sonho que eu estava sonhando). Há um trecho musical sinistro acompanhando o momento em que as duas se olham no espelho.

No dia seguinte, quando as duas caminham na praia, novamente, o ruído das ondas é audível. A sensação que produz desta vez é mais de ressaca do que de paz.

Quando Alma liga o carro para levar a carta de Elisabet ao correio, é possível ouvir o ruído do motor. Quando ela desliga o carro, é possível ouvir o ruído agradável de gotas pingando – está parando de chover. A paz do ambiente visual e sonoro de certa forma

contrasta com o ódio que Alma sente por dentro neste momento. O exterior parece não ter controle sobre as forças interiores que movimentam Alma.

### **1.3.5. Qual lugar essa sequência ocupa em relação ao filme?**

Esse ato é importante para demonstrar o afeto, o amor que vai surgindo entre as duas mulheres. Elisabet, nessa parte do filme, parece estar se recuperando muito bem (como veremos, o seu progresso fica sob ameaça no Terceiro Ato). É também fundamental para demonstrar os conflitos vividos por Alma: ela quer se ver como uma enfermeira normal, dedicada e fiel ao noivo (como aparece no Primeiro Ato), mas, na verdade, já o traiu, e o ódio que passa a sentir por Elisabet acaba desviando-a de seu objetivo no Terceiro Ato.

### **1.3.6. Ritmo**

Como no primeiro ato, há presença de planos longos.

## **1.4. Terceiro Ato—Ódio e violência**

### **1.4.1. Personagens**

Alma precisa se vingar de alguma forma - ao invés de dialogar com Elisabet sobre o ocorrido, ela escolhe o caminho da agressão. Mas nada é premeditado, simplesmente surge a oportunidade. Na cena seguinte, Alma está vestida de maiô preto do lado de fora da casa de praia, senta-se num banco e acaba derrubando por acidente um copo. Ela então busca a pá e a vassoura para recolher os cacos. Depois de terminado o serviço, ela senta-se novamente, mas percebe que restou ainda um caco. No momento em que vai se levantar para buscar novamente a pá e a vassoura, ela avista Elisabet, que vai sair de casa também para tomar sol, e

então decide deixar o pedaço de vidro ali mesmo com a esperança de que a atriz pise em cima dele, o que de fato acaba acontecendo.

Depois de concretizado o “acidente”, Elisabet, machucada, olha para Alma. É como se ela soubesse que a culpa do que aconteceu foi da enfermeira. Seu olhar denota mágoa e a dúvida do porquê daquela crueldade. Esta última, por sua vez, retribuiu o olhar com frieza, como se estivesse indiferente ao sofrimento de sua paciente.

Esse é o primeiro momento em que ocorre uma agressão física entre as duas. Mas o tema da violência física já estava presente em *Persona* desde muito antes: há o animal sendo estripado e as mãos perfuradas por pregos no Prólogo, e também as imagens chocantes do monge vietnamita se auto-imolando e do menino judeu. Cada tipo de violência tem a sua especificidade: a violência contra o animal incomoda por não ser condenada de forma unânime pela sociedade, além disso, o animal é mais indefeso e exerce menos controle sobre o seu destino do que uma pessoa; a violência das mãos sendo perfuradas por pregos lembra a narrativa bíblica da crucificação de Jesus, uma história de injustiça política e social, com contornos sobrenaturais; o monge vietnamita se auto-imolando também foi consequência de uma injustiça política e social – a repressão aos monges budistas no Vietnã do Sul, que serviu de motivação para esse ato desesperado de protesto. A violência de Alma para com Elisabet, por sua vez, é motivada por conflitos internos mal resolvidos – a enfermeira não consegue se comportar de acordo com a ideia que faz de si mesma, como ficou comprovado no relato da orgia – e também pelo conflito com Elisabet.

Nesse momento, a película do filme queima e depois volta ao normal. As implicações desse momento serão discutidas na parte da direção. Basta, aqui, dizer que alguns personagens do Prólogo retornam: as assombrações que aterrorizam o homem de pijamas no trecho de filme exibido no Prólogo e o homem que tem suas mãos perfuradas.

Quando a película retorna ao normal, Elisabet está novamente vestida de preto, andando no interior da casa à procura de Alma, e então ela sai até a praia. Ela anda como se não tivesse machucado seu pé. Existem duas possíveis explicações para isso: ou o pé de Elisabet não foi machucado com seriedade, ou a cena anterior não aconteceu de fato. Prosseguindo: quando finalmente encontra a enfermeira, senta-se numa cadeira ao seu lado para ler uma peça de teatro. Alma diz que vai contar à Doutora que ela está lendo – sinal de melhora – e pergunta a sua paciente se ela não acha que já esta na hora das duas voltarem para a cidade, ao que ela responde com a cabeça que não. Na verdade, Alma parece procurar um

pretexto para magoar Elisabet. Em seguida, ela decide deixar sua paciente sozinha e voltar para o interior da casa, mas, depois de ter aberto a porta, muda de ideia e a bate com força. Visivelmente ela quer incomodar a outra, mas a atriz só se assusta um pouco com o barulho e depois retoma a sua leitura.

Então Alma pede a Elisabet para que fale com ela, qualquer coisa, pode simplesmente ler a peça em voz alta. De fato pode ser difícil ficar sozinha numa casa com uma pessoa que não fala. Nesse momento Alma abandona o seu papel de cuidadora e passa a exigir algo de sua paciente, o que não é muito profissional ou solidário, mas ilustra o fato de que pessoas bem intencionadas muitas vezes são tragadas por forças incontroláveis. No momento, a força incontrolável é a mágoa que Alma sente por sua paciente ter revelado em sua carta os seus segredos. O projeto da enfermeira, de querer ser como aquelas freiras idosas que dedicam a vida a ajudar os outros, vai por água abaixo.

Mesmo depois da enfermeira quase implorar, Elisabet não diz nada, o que leva Alma a dizer que estava enganada quando pensava que os artistas criavam por paixão e pela necessidade de ajudar os sujeitos. O tema do artista cruel é abordado em outros filmes de Bergman. Em *Através de um espelho*, por exemplo, o pai da família, David, é um escritor bem sucedido incapaz de ter emoções e sentimentos, e que planeja usar a doença de sua filha como material para um novo romance.

Em seguida, Alma diz que Elisabet a usou e que, agora que não precisa mais dela, a ignora. Por que diz isso? De fato, o quadro psicológico da atriz parece ter melhorado desde o início do filme. Mas por que a enfermeira a acusa de ignorá-la? Seria Alma uma mulher carente? Muitas pessoas, quando estão apaixonadas, entram num estado de carência que demanda do parceiro ou parceira atenção o tempo todo. Talvez seja o caso de Alma.

Ela então revela que leu a carta de Elisabet, que fica visivelmente surpresa ao saber disso. Se a atriz violou a privacidade da enfermeira ao falar sobre a orgia na carta, o mesmo pode ser dito sobre Alma, que violou a privacidade de Elisabet ao ler sua carta. Com violência, a enfermeira começa a sacudir sua paciente numa tentativa de forçá-la a dizer alguma coisa, mas a atriz é mais forte e dá dois tapas fortes em seu rosto.

Um fato importante, que será discutido em maiores detalhes na parte da direção, é que essa discussão começa no exterior da casa e de repente passa para o seu interior, sem

nenhuma justificativa narrativa para essa mudança repentina. O tapa faz a transferência de um cenário para o outro.

A força do tapa faz o nariz de Alma sangrar. O tema da violência, portanto, reaparece, e dessa vez é Alma quem se machuca. O sangue do pé de Elisabet reaparece no sangue do nariz de Alma. Mas Elisabet a agride mais como forma de se defender do que por qualquer outro motivo. A atriz também mostra, nesta cena, que tem a capacidade, quando provocada, de ser mais forte que Alma. A agressão assusta a enfermeira, que fica possessa e pega uma panela com água fervendo e prepara-se para arremessar seu conteúdo no rosto da atriz, quando ouve o grito de clemência “não faça isso!”, que a interrompe.

Novamente, o filme não mostra a boca de Elisabet se mexendo quando é possível ouvir na trilha sonora essa fala, o que levanta dúvidas sobre se foi realmente a atriz quem disse essas palavras. De novo, pode ter sido a imaginação perturbada de Alma que criou essa fala. Em seguida, ela aperta com violência o rosto da atriz, dizendo: “eu vou te dar uma coisa que você não irá esquecer”, e acaba se assustando com sua própria violência. Depois, Elisabet ri (já é a terceira vez no filme que ela ri numa situação tensa). Por quê? Pela tensão do momento? Pela reação histérica de Alma? Esta última diz, diante da risada: “não é tão fácil para mim”, reprimindo a outra, que, sentindo-se culpada, desfaz o sorriso do rosto.

Em seguida Alma vai até o banheiro e tenta se recompor, lava o rosto para tirar o sangue e as lágrimas, e penteia os cabelos para aparentar normalidade. No entanto, ela mal consegue segurar o choro, e está visivelmente transtornada.

Ela vai até a sala em seguida, e Elisabet oferece a ela uma bebida quente como forma de fazer as pazes. Alma aceita, mas parece não ter superado seu rancor. Pergunta se não seria melhor para a atriz, ao invés de abdicar da fala, simplesmente se permitir ser preguiçosa e mentir. Ou seja, para Alma, a alternativa a deixar de falar em definitivo para não mentir, não usar “máscaras” que escondam a verdade, é permitir que a hipocrisia aconteça. Em seguida, diz que discorda do diagnóstico da Doutora, de que a atriz não possui nenhum problema psiquiátrico, e que, em sua opinião, Elisabet é uma pessoa doente. Diz isso para ofender e consegue, uma vez que a atriz logo depois dá as costas e vai embora. Arrependida por ter ferido uma pessoa que ama, ao dizer uma possível verdade, a enfermeira corre atrás dela.

Ela corre por um longo trecho na praia atrás de Elisabet, gritando por perdão, praticamente se humilhando. É preciso dar uma pausa aqui. Os relacionamentos amorosos,

nos filmes de Bergman, constantemente são um teatro de violência e humilhação. Um exemplo é a obra *Noites de circo* (1953), em que um casal de artistas circenses empobrecidos briga constantemente, mas não consegue, e talvez nem deseje romper o vínculo um com o outro. Um dos personagens, o palhaço Frost, passa por uma experiência traumática de humilhação quando um grupo de soldados mal intencionados o leva até o lago onde sua esposa está se banhando nua com vários outros soldados, de forma erótica. A série de TV *Cenas de um casamento* narra os conflitos de um casal da classe média sueca, e, num dos episódios, o marido agride fisicamente a esposa, num gesto que assusta tanto ela quanto ele. Conflitos internos e interpessoais mal resolvidos acabam levando à violência física e à humilhação, dois temas presentes em *Persona*.

Voltando à cena, em desespero, Alma pede perdão, dizendo que foi uma idiota, que Elisabet pediu para ela falar de si mesma e que ela gostou, porque a atriz parecia ser compreensiva. Na verdade, a atriz não lhe pediu nada, mas nas circunstâncias em que elas se encontravam, não restou opção à enfermeira a não ser falar, numa tentativa de tranquilizar sua paciente e mostrar que a fala é uma coisa inofensiva. Ela tenta retomar o seu profissionalismo e diz que está ali para ajudá-la, mas a atriz continua caminhando resoluta e ignora a outra. De repente, ela interrompe a caminhada e há uma troca de olhares, mas depois Elisabet retoma seu curso ignorando Alma novamente, que parece desistir de tentar conseguir seu perdão e passa a agredi-la novamente, mas com palavras, dizendo que a atriz só não a perdoa porque é orgulhosa, e em desespero ela se atira no chão e começa a chorar muito.

Até o momento, Elisabet estava claramente dando sinais de melhora, mas o descontrole de Alma pôs tudo a perder. Em seguida, Elisabet caminha nervosamente no interior da casa enquanto a enfermeira fica na beira da praia, seu rosto cansado e sem nenhuma expressão, olhando para o interior do lar. Elas ficam nessa situação até escurecer. Depois, Elisabet vai até o seu quarto e abre um livro, sendo que no seu interior há uma foto que chama sua atenção, e que a motiva a colocá-la debaixo de um abajur para ver melhor. Trata-se de uma conhecida foto de um garoto judeu sendo aterrorizado por nazistas. Ela olha demoradamente para a foto.

Existe semelhança entre essa cena e a do noticiário sobre o monge vietnamita. A espectadora das imagens dessas duas tragédias – a Guerra do Vietnã e o Holocausto – é Elisabet, e não Alma. Por quê? A enfermeira é uma pessoa bastante ingênua, que não consegue aceitar, ou parece não perceber, o quanto a vida pode ser injusta, complicada e

difícil. A atriz parece estar muito mais atenta ao que há de sombrio no mundo e em sua própria vida. Quando ela vê o noticiário sobre o Vietnã, sua reação é de desespero absoluto, chegando a perder a respiração. Na cena da foto do garoto judeu, no entanto, seu rosto demonstra tristeza, mas é uma tristeza muito mais calma, longe do desespero incontrolável de antes. É como se ela já tivesse aceitado a possibilidade da vida ser muito cruel e injusta. Temporalmente falando, o Holocausto ocorreu de 1939 a 1945 e a Guerra do Vietnã de 1960 a 1975, evento posterior à Segunda Guerra. Elisabet teria se descontrolado ao assistir à repetição da violência, da dor e do desespero humanos?

Na próxima cena, Alma está dormindo no seu quarto, de pijamas. Ela começa a se debater, como se estivesse tendo uma convulsão. Creio que mesmo um pesadelo profundamente atordoante não deve levar alguém a se debater dessa forma. Ela acorda logo em seguida e parece aliviada, liga um rádio e dele saem ruídos estranhos, vozes indiscerníveis, que lembram as vozes que são audíveis na cena em que a película queima. Ela movimenta seu rosto como se tivesse ouvido algum barulho na casa e vai então até o quarto de Elisabet, largando o rádio em cima da sua cama.

Ao ver a atriz dormindo, diz que seus lábios ficam feios e inchados enquanto dorme, e que tem uma ruga na testa. Olha para seu pescoço e diz que é possível ver seus batimentos cardíacos (para o espectador, eles também são visíveis), e nota que ela tem uma cicatriz que cobre com um lenço. Finaliza dizendo que ela tem cheiro de sono e lágrimas. É como se Alma estivesse encontrando uma série de defeitos na pessoa que ama e que já disse que considera mais bonita do que ela. Em seguida, ouve novamente um barulho e deixa o quarto da atriz, que logo depois abre os olhos, mostrando que, na verdade, ela estava acordada enquanto a enfermeira falava essas coisas.

Alma caminha no interior da casa, e de repente o filme a mostra caminhando do lado de fora da casa. Aparentemente se trata de um *jump cut*, mas as implicações desse corte atípico serão discutidas na parte da direção. Uma mão coloca-se sobre os seus ombros e a chama de Elisabet. Trata-se do marido da atriz, o Sr. Vogler. Assustada não só pela aparição repentina do homem, mas também pela sua confusão, Alma esclarece que não é sua esposa. Completamente vestida de preto – lembrando que há poucos minutos ela estava de pijamas em seu quarto – Elisabet se posiciona ao lado da enfermeira, segura suas mãos e as leva até o rosto do seu marido, fazendo-a acariciá-lo. Depois desse gesto, parece que Alma decide interpretar o papel de Elisabet e começa a falar com o Sr. Vogler como se fosse sua esposa (é

preciso recordar que, numa das cenas anteriores, a enfermeira disse que poderia fingir que é sua paciente). Eles discutem seu relacionamento.

Alma parece estar profundamente apaixonada. O Sr. Vogler diz que sente tanto carinho que chega a ser insuportável, e ela responde que se alimenta do seu carinho. Então ele diz: “não é verdade que nossas intenções são mais importantes do que aquilo que conquistamos?”. Essa fala lembra muito o que estava escrito na carta lida para Elisabet no hospital psiquiátrico, onde o Sr. Vogler escreveu que mesmo com boas intenções as pessoas podem ser levadas por forças incontroláveis.

Há um salto temporal e agora os dois (Alma e sr. Vogler) estão deitados na cama, um sobre o outro – seria um momento pós-sexo? Elisabet está sentada na cama também, mas o casal ignora sua presença. Eles parecem estar bem, mas subitamente Alma começa a se debater angustiada e a falar algumas coisas aparentemente sem nexos: “sou fria, indiferente”, “me dê um sedativo, me jogue fora”, “não aguento mais, é repugnante”, “é tudo imitação” (aqui ela talvez esteja se referindo ao fato de ter assumido o papel da Sra. Vogler, ou da esposa cujo marido teve um caso com ela, Alma - conforme o relato da mesma a Elisabet). A atriz parece assustada com o surto de Alma, e logo depois a cena se encerra.

Se considerarmos que parte das cenas de *Persona* são reais e que parte delas são sonhos, dificilmente esta cena poderá ser enquadrada na primeira categoria. Como será apontado melhor na direção, a montagem e *mise-en-scène* fora do comum apontam para o onírico. Dificilmente Alma teria aceitado beijar e dormir com o marido de Elisabet na vida real, mas a possibilidade dela fingir ser sua paciente faz parte do seu imaginário, como ficou claro na cena em que ela disse, bêbada, que poderia fingir ser Elisabet, e vice-versa. Se esta cena é na verdade um sonho (ou melhor, pesadelo), ele foi sonhado por Alma, e não por Elisabet.

Como veremos mais adiante, há a possibilidade das cenas seguintes também serem sonhos. A próxima tem uma diferença em relação às cenas anteriores: ela é mostrada duas vezes, de dois pontos de vista diferentes. Há um monólogo de Alma sobre a vida materna de Elisabet, e primeiramente o filme mostra a reação da atriz ao monólogo e, em segundo lugar, as reações de Alma enquanto fala.

Tudo começa quando a enfermeira vê que sua paciente está escondendo uma foto de seu filho, a mesma que ela tinha rasgado no começo do filme, e que agora está remendada.



Ela diz que as duas precisam conversar sobre isso, o que leva Elisabet a acenar negativamente com a cabeça, em desespero, como se quisesse ser poupada do assunto.

Em seguida, Alma começa a narrar a história de Elisabet e seu filho, e o relato faz a atriz sofrer.

Existem duas hipóteses para explicar essa cena:

- 1) Alma consegue adivinhar pelo menos boa parte do que se passou entre Elisabet e seu filho. Consegue acertar o suficiente para fazer a atriz sofrer, pois a história é dolorosa, e Elisabet, como mãe, deixou muito a desejar.

O fato de Alma ter conseguido adivinhar tantos detalhes sobre a história do filho da atriz só reforça a proximidade e as semelhanças que existem entre as duas, e a capacidade da enfermeira de sentir o que sente sua paciente.

- 2) Alma conseguiu relatar em detalhes a história de Elisabet e seu filho sem nenhuma explicação. Como no filme vários acontecimentos ficam sem uma explicação, essa hipótese não pode ser descartada. Além disso, essa cena pode ser um sonho, como já foi dito.

Quanto ao relato de Alma, ele pode ser resumido na seguinte sequência:

- 1) Elisabet era uma atriz de teatro feliz e bem-sucedida.
- 2) Alguém fala que para ela ser completa precisa de um filho, e ela fica com isso na cabeça.
- 3) Acaba deixando a gravidez acontecer.
- 4) Arrepende-se, pois tem medo do filho atrapalhar sua carreira, medo do seu corpo inchado e de morrer no parto.
- 5) Ela passa a desejar a morte da criança.
- 6) A criança nasce num parto sofrido.
- 7) Ela despreza seu filho, mas quanto mais o despreza, mais ele parece amar a mãe.
- 8) Ela se sente culpada.

Nas cenas anteriores, Elisabet parecia ser mais forte do que Alma, mas nesta cena o poder de ferir parece estar, sobretudo, com a enfermeira. Durante o monólogo, Elisabet desvia o olhar, como se a vergonha fosse tanta que não tivesse a capacidade de olhar para a enfermeira, que por sua vez a olha diretamente nos olhos, sem medo. Mas isso dura pouco tempo, pois ao final Alma parece frágil novamente. Ela diz que não é Elisabet, que não sente o que ela sente,

e em seguida diz uma série de frases que não consegue terminar. Depois, o seu rosto se funde, num efeito fotográfico, com o de Elisabet (detalhes sobre esse efeito serão discutidos na parte da direção).

Ao longo do filme, a enfermeira percebe que se parece com sua paciente não apenas fisicamente, mas emocionalmente, e essa cena reforça essa conclusão. No início, Alma parece saudável e normal, e Elisabet é quem é estranha e perturbada, mas, no contato com sua paciente, a enfermeira acaba sendo contaminada pela crise de alguma forma, e percebe-se mais parecida com Elisabet do que gostaria ou supunha ser.

A cena do relato parece não ter continuidade narrativa nenhuma em relação à cena anterior, a do encontro com o Sr. Vogler. No entanto é possível dizer que existe uma ligação temática entre elas (tema: Alma sentindo-se como Elisabet e/ou fingindo ser ela).

A próxima cena aparentemente não tem uma continuidade em relação à anterior. Agora, Alma está vestida com o uniforme de enfermeira, o mesmo que havia usado no hospital, mas que nunca havia sido usado até agora na casa de praia. Ela está do lado de uma mesa, e Elisabet está do lado oposto. A enfermeira encara a atriz com um olhar triunfante. Diz que aprendeu muita coisa e que precisa ver até quando irá aguentar. Todas as suas falas nesta cena são estranhas e confusas. Em seguida, arremessa com violência sua mão em direção ao rosto de Elisabet, como se fosse agredi-la, mas contem o gesto e abaixa o braço. Diz: “não sou como você, não vai me afetar... eu mudo” – é preciso lembrar que na cena anterior ela viu-se como Elisabet, então agora parece estar tentando afastar-se dela. Logo depois ela começa a bater as mãos contra a mesa, em aflição. Por que faz isso? Porque a dor física é mais suportável que a dor psicológica? Agora ela não parece mais triunfante como antes, e sim aflita. Volta a falar coisas sem nexos, embora os fragmentos isolados de fala possam fazer algum sentido, como, por exemplo, “dor insuportável”, que reflete sua condição psicológica. Logo depois, Elisabet treme os lábios como se estivesse com sede, e passa sua mão sobre o pulso de Alma, que sangra. A enfermeira leva o rosto de Elisabet até a ferida, e a atriz chupa o sangue como se fosse uma vampira. Logo depois, com enorme violência, Alma bate várias vezes no rosto de Elisabet (o efeito sobre o rosto da atriz não é visível, pois ela fica fora do quadro).

Essa cena certamente não é “real” – se o fosse, a diegese já teria deixado claro logo no início que no universo de *Persona* existem vampiros (embora um vampiro apareça no trecho do filme silencioso no Prólogo, a relação entre esses dois momentos do filme é temática, e

não narrativa) -, e sim um sonho, um delírio. Ela reforça alguns temas que já foram abordados anteriormente: a constatação dolorosa de Alma de que se parece muito com a atriz, e de que não corresponde à imagem que faz de si mesma de uma pessoa “normal” e “saudável”; e a violência física e psíquica que existe entre elas, motivada por conflitos psicológicos e interpessoais mal resolvidos. Por fim, é possível se perguntar: por que Elisabet suga o sangue de Alma? No início do filme a enfermeira parece ser uma mulher segura de si e forte, enquanto Elisabet parece extremamente frágil e confusa. Ao longo do filme, no entanto, a enfermeira vai se revelando cada vez mais delicada e perdida, sendo que em algumas cenas Elisabet demonstra força e saúde (como quando está lendo uma peça de teatro na praia – neste momento ela parece bem feliz e confiante). Até certo ponto, é como se atriz tivesse “sugado” a enfermeira. Talvez por isso Bergman tenha optado por representar visualmente uma cena de vampirismo.

A próxima cena parece romper ainda mais com as cenas anteriores, pois ela se passa dentro do hospital psiquiátrico, local que havia sido abandonado pelas personagens no início do filme. A continuidade que existe entre essa cena e a anterior é o fato de Alma vestir em ambas seu uniforme. Este momento se passa no mesmo quarto de hospital que aparece no início do filme. Elisabet está deitada e Alma tenta, com muito cuidado, fazer com que ela fale novamente, e consegue. A ironia é que a primeira palavra que ela diz no filme é “nada” (desta vez é possível ver os lábios de Elisabet se movendo). Em seguida a enfermeira diz: “é assim que deve ser”. Fica a dúvida: essa cena é imaginária?

Em seguida, há uma reprise da cena em que Elisabet e Alma se olham no espelho e acariciam seus rostos, com a diferença que desta vez há um *zoom* no rosto da enfermeira.

A próxima cena mostra Alma, de pijamas, despertando, assustada, como se estivesse voltando de um pesadelo, em sua cama. O curioso é que existe outra cena do filme que mostra a mesma ação acontecendo: Alma despertando de um pesadelo em seu quarto. Fica a pergunta: o que se passa durante o intervalo que existe entre essas duas cenas seriam sonhos? O fato dos trechos exibidos durante esse intervalo não terem ligação aparente uns com os outros reforça a possibilidade de que na verdade esses trechos são sonhos, os quais por sua vez costumam ser fragmentados e incoerentes.

Vamos retomar tudo o que acontece neste intervalo: Alma finge ser Elisabet para o Sr. Vogler, que surge “do nada” na casa de praia e depois desaparece; Alma parece adivinhar a história de Elisabet e seu filho, e o rosto das duas se funde; Alma, vestida como enfermeira,

fala várias coisas sem sentido e em seguida Elisabet suga seu sangue; magicamente as duas estão de volta ao hospital, e Elisabet retoma a fala; reprise da cena do espelho. Os fragmentos de cenas já tem algo de onírico por si só – personagens aparecem e mudam de lugar magicamente -, e a combinação entre eles reforça a sensação de sonho.

Seguindo esta linha de raciocínio, a outra cena de sonho do filme teria sido a visita noturna de Elisabet ao quarto de Alma. A cena não se encaixa ao resto do filme, pois no dia seguinte a atriz nega ter realizado a visita noturna. O ambiente enevoado do quarto reforça a ideia de sonho. Com exceção dessa cena e do bloco de cenas analisado no parágrafo acima (e excetuando-se o Prólogo e o Epílogo, que têm abordagens diferentes), pode-se afirmar que todas as outras cenas de *Persona* são “reais”, em oposição aos “sonhos” ou fantasias.

Alguém pode perguntar: mas quem sonha esses sonhos, Elisabet ou Alma? A resposta mais adequada seria Alma, pois na cena da visita noturna é ela quem estava alterada por causa da bebida, e mais pré-disposta a sonhar ou ter alucinações, e o bloco de cenas oníricas por sua vez aparece entre dois planos de Alma despertando em seu quarto.

Outra possibilidade para essas cenas é afirmar simplesmente que o filme *Persona* não se sente na obrigação de justificar narrativamente tudo o que acontece. Nesse sentido, não há necessidade de justificar as “incoerências” e os “buracos” do filme afirmando que isso acontece porque certas cenas são sonhos. O filme estaria interessado em abordar certos temas sem se apegar a uma narrativa tradicional.

Dando prosseguimento ao relato do filme, depois que Alma acorda do pesadelo, vê Elisabet já vestida e arrumando suas malas para ir embora. Seu rosto não demonstra emoção alguma. Em seguida, Alma, já vestida, termina de guardar os móveis e colchas da casa de praia. Antes de deixar o local por definitivo, ela olha para o espelho do seu quarto e acaricia o cabelo, o que a faz lembrar da visita noturna de Elisabet ao seu quarto (sua memória é representada visualmente sobre o espelho; mais detalhes sobre isso na parte de direção). Aparentemente é uma boa lembrança, pois ela sorri, mas bem de leve, e logo retoma o rosto sério de quem precisa voltar a encarar a vida depois de passar por um período de repouso.

Quando está do lado de fora da casa, caminhando para o ponto de ônibus (Elisabet não está com ela; possivelmente ela usou o carro para ir embora), dois planos muito rápidos interrompem a ação. Um deles é um trecho curto da cena do início do filme que mostra Elisabet aflita em sua apresentação de teatro. Esta interrupção acontece logo depois da câmera

dar um *zoom* no rosto de uma escultura que fica na casa de praia: é o tema da máscara que retorna – a máscara da escultura é sua superfície, e a da atriz é o seu rosto. A segunda interrupção é um plano curto que mostra a equipe de filmagem de *Persona* - o fotógrafo ao lado da câmera enquanto ele enquadra o rosto de Elisabet. É o tema da auto-refletividade que é retomado aqui, e é o único momento do filme em que a equipe de filmagem aparece.

Em seguida, Alma entra no ônibus e deixa o lugar. Esta parte do filme acaba.

Portanto, a narrativa de *Persona aparenta* durar 48 horas. Vejamos:

Dia 1- começa quando as duas mulheres coletam cogumelos e termina quando, bêbadas, as duas dormem.

Dia 2 – é o dia em que Alma lê a carta de Elisabet, deixa o caco de vidro causar o acidente, briga com a atriz, põe sangue pelo nariz e pede perdão.

Dia 3 – na manhã desse último dia, Alma acorda de um pesadelo e as duas mulheres deixam o local.

### **1.4.2. Direção**

O terceiro ato se inicia com a cena do caco de vidro. Essa cena é introduzida por um dos planos mais longos do filme, um plano geral, com amplo cenário: árvores e suas sombras, o lado de fora da casa de praia, um banco, parte do interior da casa visto através das portas de vidro. A sensação que o cenário traz é de paz (o ruído agradável dos ventos sobre as folhas das árvores também ajuda), no entanto, o estado psicológico de Alma é violento: ela quer ferir Elisabet de alguma forma, por ela ter revelado sua intimidade na carta.

Neste longo plano acontecem várias ações: Alma sai de dentro da casa, senta-se num banco, derruba um copo, entra para pegar a vassoura e a pá, recolhe os cacos, leva tudo para dentro, sai novamente e se senta, nota a presença de um caco de vidro que ela esqueceu, e quando se estica para recolhê-lo, nota que Elisabet vai sair da casa e decide deixá-lo ali mesmo para causar um acidente.



(imagem 4.1)

No plano seguinte há uma *composição em profundidade* semelhante à das imagens 3.28 e 3.29. Ele é praticamente um *close-up* de Alma, que finge não notar a presença da atriz. Do lado esquerdo, há uma entrada de vidro e uma cortina, sendo possível ver através dela a chegada de Elisabet, que aparece de corpo inteiro e olha para a enfermeira.



(imagem 4.2)

Em seguida há um movimento rápido da câmera para a esquerda e para baixo, formando um *close-up* no objeto da atenção de Alma: o caco de vidro. Os pés da atriz passam bem do lado e quase pisam em cima.



(imagem 4.3)

Logo há um movimento rápido da câmera para a esquerda e para cima que reenquadra Alma, que olha para o caco ansiosamente, restabelecendo o enquadramento do início deste plano.



(imagem 4.4)

Depois que o acidente acontece, há uma troca de olhares entre as duas, filmada usando o esquema tradicional do campo-contracampo. Logo em seguida, o filme “queima”.



(imagem 4.5)

Neste momento a estética do Prólogo é retomada: novamente aparece a tela branca, planos super rápidos do filme do homem de pijamas aterrorizado por assombrações, intercalados com planos brancos super curtos e depois um plano de uma mão sendo atravessada por um prego. Não vou ilustrar estes acontecimentos, pois já foram ilustrados anteriormente. Em seguida, há um *zoom* nas nervuras de um olho (rever imagem 1.13).

Por que há esta interrupção na narrativa? Creio que Bergman quis fazer um comentário sobre a materialidade do filme, seu aspecto degradável. É também um comentário sobre a capacidade da película de registrar verdades dolorosas, embora neste caso elas sejam encenadas, e no caso das imagens do monge vietnamita, por exemplo, sejam verídicas. É possível também estabelecer uma analogia entre a película que queima e o esquecimento, as perdas tidas pela memória: lembranças que são literalmente queimadas.

Logo depois a narrativa é retomada, mas o plano que a reintroduz parece ainda estar contaminado por falhas técnicas, uma vez que a imagem aparece fora de foco e trava duas vezes. É possível avistar, em meio ao borrão, Elisabet caminhando no interior da casa de praia.





(imagem 4.6)

Quando a imagem volta ao normal, Elisabet deixa a casa de praia à procura de Alma. Há outro *jump cut*: num plano a atriz olha para a esquerda e sorri, aparentemente por ter encontrado a enfermeira ao longe. No próximo plano ela já está ao lado de Alma, e toca seu rosto.



(imagem 4.7)



(imagem 4.8)

Depois que a discussão entre as duas começa, acontece outro salto, este mais incomum. A discussão se inicia fora da casa de praia e de repente passa para o seu interior. Só que neste caso não há nenhum salto no tempo: há perfeita continuidade temporal nas ações de ambas. É como se num passe de mágica as duas simplesmente passassem para dentro da casa e não se dessem conta da magia. Por que isso acontece? Acontecimentos como esse fazem parte do filme francês de Alain Resnais de 1961, *Ano passado em Marienbad*. Lá como aqui, não há nenhuma explicação narrativa para o fato, ele simplesmente acontece. Talvez Bergman tenha com isso reafirmado sua vontade de quebrar com algumas tradições narrativas. Vejam:

Elisabet bate no rosto de Alma do lado de fora da casa de praia.



(imagem 4.9)

A reação ao tapa se dá do lado de dentro da casa. Por que o diretor fez essa quebra? Supondo que o menino do Prólogo é que visualiza as cenas do filme, podem se tratar de lembranças desordenadas.



(imagem 4.10)

Em seguida, por vingança, Alma pega uma panela com água fervendo e ameaça despejar seu conteúdo em Elisabet. Na trilha sonora ouve-se o grito de clemência: “não faça isso!”. Foi a atriz quem falou? Novamente, há ambiguidade, pois não é mostrado o rosto de Elisabet proferindo as palavras. Vejam:

O plano começa com a panela de água fervendo nas mãos de Alma. Então ouve-se o grito de clemência.



(imagem 4.11)

Quando a câmera sobe, Elisabet está com a boca aberta, mas não é possível dizer com certeza se está assim porque terminou de falar ou simplesmente porque está assustada.



(imagem 4.12)

O final do confronto das duas nesta cena é resolvido num tradicional campo-contracampo.

A cena seguinte se resolve num único plano, que mostra Alma lavando seu rosto para limpar as lágrimas e o sangue e penteando seu cabelo. Há suaves movimentos de câmera acompanhando seu movimento pelo banheiro. O cenário aparece em destaque.

Logo depois, numa cena que também se resolve num único plano, Elisabet oferece um copo com bebida como forma de se desculpar pelo ocorrido. Alma acaba ofendendo Elisabet, que vai para fora da casa. Não vou ilustrar essa e a cena anterior, pois não há necessidade: a estratégia de resolver cenas num único plano já foi bem exemplificada.

Na cena seguinte, na beira da praia, a enfermeira corre atrás da atriz para se desculpar. Assim como no plano que introduz a casa de praia para o espectador no começo do segundo ato, um *travelling* sobre trilho acompanha a corrida das duas. A diferença é que, dessa vez o percurso percorrido pela câmera é enorme – um único plano sobre trilho revela para o espectador uma grande extensão da praia. Demora para haver o corte, o que é importante, pois reforça o tamanho da distância percorrida por Alma em sua corrida desesperada. As duas mulheres ficam em geral próximas ao centro do plano. Muitas árvores passam pela frente da câmera, reforçando visualmente a proximidade da natureza e o distanciamento da cidade.



(imagem 4.13)



(imagem 4.14)

Em seguida há um corte. Filmado através do esquema tradicional do campo-contracampo, há uma troca de olhares entre as duas mulheres. Os *close-ups* em seus rostos tornam o momento mais intimista.

Depois o *travelling* sobre trilho é retomado: Elisabet volta a correr, e Alma corre mais um pouquinho atrás dela, repetindo o esquema da imagem 4.13 e imagem 4.14. Então, vendo que é inútil, Alma se atira ao chão e começa a chorar.

Em seguida há um *close-up* do rosto de Alma enquanto ela chora, sua face no chão. Novamente, o enquadramento torna o momento mais intimista. O curioso é que esse é um dos únicos planos do filme em que a câmera está situada no chão. Filmar esse momento com a câmera colocada acima de Alma e não na mesma altura não teria um efeito tão dramático.



(imagem 4.15)

A cena seguinte alterna planos que mostram Alma do lado de fora da casa de praia com planos que mostram Elisabet inquieta dentro da casa. Há, novamente, o uso de *jump-cuts*. Por exemplo: num plano a atriz está dentro de casa, no outro caminha na varanda. Como esse recurso já foi bem ilustrado, não o será novamente. Ele pode, no entanto, sempre que usado, denotar passagens de tempo.

Em seguida, a atriz vai até o seu quarto, deita sobre sua cama, abre um livro que contém uma foto dentro, e coloca essa foto debaixo do seu abajur. Trata-se da foto do garoto judeu. Vejam:

Primeiramente, vê-se um *close-up* do rosto de Elisabet, entristecido, enquanto ela olha a foto, que está colocada na parte de baixo do abajur (a luz dele ilumina o rosto, tornando a cena mais dramática).



(imagem 4.16)

O plano seguinte mostra o que ela vê: a foto do garoto judeu, em *close-up*, debaixo do abajur e sendo iluminada por ele.



(imagem 4.17)

Há um segundo *close-up*, ainda mais próximo do rosto de Elisabet.



(imagem 4.18)

Em seguida, há vários *close-ups*, não da foto inteira, mas de *detalhes* da foto. Por exemplo, o garoto com as mãos levantadas, rendido, uma arma ameaçadora apontando para ele do lado direito. Ele está com expressão de choro e medo (imagem 4.19).



(imagem 4.19)

Um pouco mais adiante há um plano de um detalhe da foto que revela o rosto do oficial nazista que está apontando a arma para o garoto (imagem 4.20).



(imagem 4.20)

E a esse se sucedem vários outros planos de detalhes da foto. É como se o filme tentasse reproduzir visualmente a atenção de Elisabet, que vai se colocando sobre cada detalhe da foto. Além disso, a decomposição da imagem em vários planos lembra um pouco a natureza do próprio cinema, pois acaba realçando de forma dramática as várias ações e “personagens” contidos na foto.

Em seguida, Alma acorda assustada de um pesadelo. Esse momento lembra muito outro que acontece pouco antes do filme acabar. Mais detalhes sobre isso serão fornecidos na conclusão da análise da direção.





(imagem 4.21)

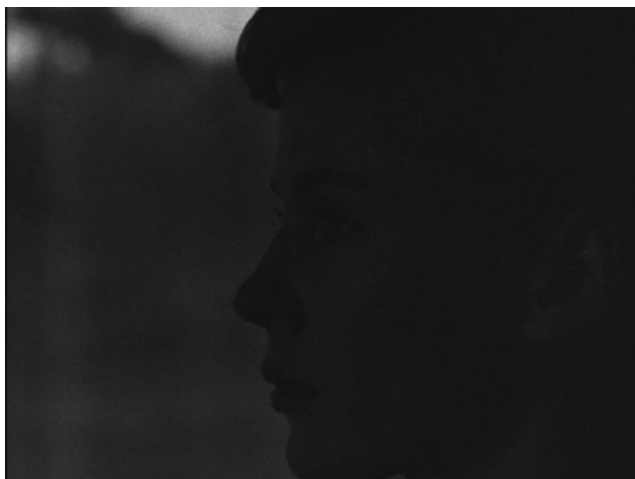
É importante reforçar que, daqui até quase o final do filme, as cenas vão ser bastante oníricas e insólitas, não havendo continuidade de ações muito forte entre elas, embora exista continuidade *temática* (esse ponto foi discutido em detalhes na parte dos *personagens*).

O quarto de Alma está envolto em sombras, o que cria uma atmosfera de sono e preguiça. Ela se levanta e vai até a cama de Elisabet, se aproxima do seu rosto e começa a reparar em vários detalhes do seu corpo. Neste momento Bergman repete o seu tema visual favorito: os dois rostos.



(imagem 4.22)

Em seguida, Alma ouve um chamado e caminha pelo interior da casa à procura de sua origem.



(imagem 4.23)

Um pouco antes, quando as duas mulheres se agrediam fisicamente, houve uma passagem sem nenhuma explicação narrativa de fora para dentro da casa de praia. Como houve continuidade temporal entre as duas cenas, não se pode dizer que se trata de um *jump-cut*. Algo parecido ocorre agora: Alma está procurando a origem do chamado *dentro* da casa de praia (imagem 4.23) e de repente uma mão se coloca sobre seu ombro e a assusta *fora* da casa de praia (imagem 4.24). No entanto, neste caso pode haver uma justificativa narrativa para isso: essa cena é tão estranha e insólita que pode se tratar de um pesadelo de Alma.



(imagem 4.24)

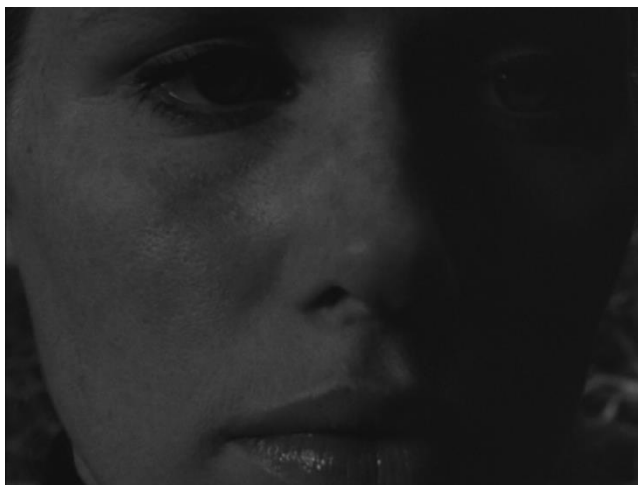
De fato, para tornar a situação mais esquisita, Elisabet de repente surge do lado de fora da casa de praia, completamente vestida (antes, como vimos, estava de pijamas deitada em sua cama).



(imagem 4.25)

O homem que estava chamando e que assustou Alma é o Sr. Vogler, marido de Elisabeth. Esta coloca as mãos de Alma sobre o rosto dele, e então a enfermeira começa a agir como se fosse sua esposa.

Em seguida há uma composição bastante complexa e fora do comum. O plano inicia-se num *close-up* do rosto de Elisabeth.



(imagem 4.26)

A câmera, então, faz um movimento para a esquerda e para trás, formando um outro enquadramento: metade do rosto de Elisabeth à direita, e ao fundo e à esquerda Alma conversa com o Sr. Vogler. Ela nota a presença da atriz e chega a olhar para ela.



(imagem 4.27)

Em seguida ocorre o movimento inverso: a câmera vai para a direita e para frente, formando novo *close-up* no rosto de Elisabet, aflita.



(imagem 4.28)

Talvez tenha se utilizado trucagem nesta cena. Se foi este o caso, o rosto de Elisabet foi filmado sobre um fundo neutro que depois foi substituído pelas imagens de Alma com o Sr. Vogler.

Os mesmos movimentos se repetem, mas agora a cena se passa numa cama. O plano começa com um *close-up* de Elisabet.



(imagem 4.29)

Novamente a câmera faz um movimento para trás e para a esquerda, para revelar Alma e o Sr. Vogler, mas desta vez o rosto de Elisabet sai de cena. O plano que se forma é quase uma variação do tema visual preferido de Bergman.



(imagem 4.30)

Em seguida a câmera se movimento para frente e para a direita, formando novo *close-up* no rosto de Elisabet.



(imagem 4.31)

A cena seguinte é a que mostra o monólogo de Alma sobre o filho de Elisabet de dois pontos de vista diferentes. Primeiro é a vez da atriz.



(imagem 4.32)

Há cortes para planos mais próximos do rosto dela. A metade esquerda de sua face está escurecida.



(imagem 4.33)

Depois é a vez de Alma.



(imagem 4.34)

Há cortes para planos mais próximos do seu rosto. A metade direita dele está escurecida.



(imagem 4.35)

Então ocorre a fusão dos dois rostos: a metade clara de um é somada à metade clara do outro. A figura que se forma é estranha.



(imagem 4.36)

Na cena seguinte existe mais um exemplo curioso de certos tipos de planos que se transformam em outros sem a presença de cortes. Vejam:

Este plano, de início, é um *close-up* de Alma.





(imagem 4.37)

Em seguida, o rosto de Elisabet entra no quadro pela esquerda, formando um *close-up* no *seu* rosto.



(imagem 4.38)

A cena seguinte se passa no quarto do hospital psiquiátrico. Não vou ilustrá-la, pois já utilizei várias imagens deste local.

Em seguida há uma reprise da cena do espelho do quarto de Alma, mas desta vez com um *zoom* no seu rosto.



(imagem 4.39)

Depois desse conjunto onírico de cenas, há um plano de Alma despertando de um pesadelo (imagem 4.40). Comparar com a imagem 4.21. Tudo o que se passou neste intervalo teria sido um sonho de Alma?



(imagem 4.40)

No quarto ao lado, Elisabet está fazendo suas malas. Em seguida Alma também faz suas malas e termina de organizar a casa. Antes de deixar o local, ela pára diante do espelho do quarto e acaricia seu cabelo, e sorri com a lembrança da visita noturna de Elisabet ao seu quarto. À imagem das duas se acariciando diante do espelho se sobrepõe a imagem atual de Alma arrumada para deixar a casa de praia.



(imagem 4.41)

Quando ela deixa a casa de praia há um *zoom* em direção à estátua de um rosto feminino (imagem 4.42). Em seguida, há um corte para o rosto de Elisabet no momento em que ela estava em sua apresentação e parou de falar (rever imagem 2.2). Esse *zoom* e o reaparecimento do plano da atriz em sua apresentação aparentemente não acrescentam nada à narrativa, mas há uma relação *temática* entre os dois planos. O rosto feminino de pedra é apenas uma superfície, que lembra uma máscara teatral. Elisabet, que é atriz (pessoa que vive de compor máscaras para seus personagens) decidiu parar de falar para parar de fingir. Ela pode, portanto, ter rejeitado todas as máscaras em detrimento de uma, a da mudez.



(imagem 4.42)

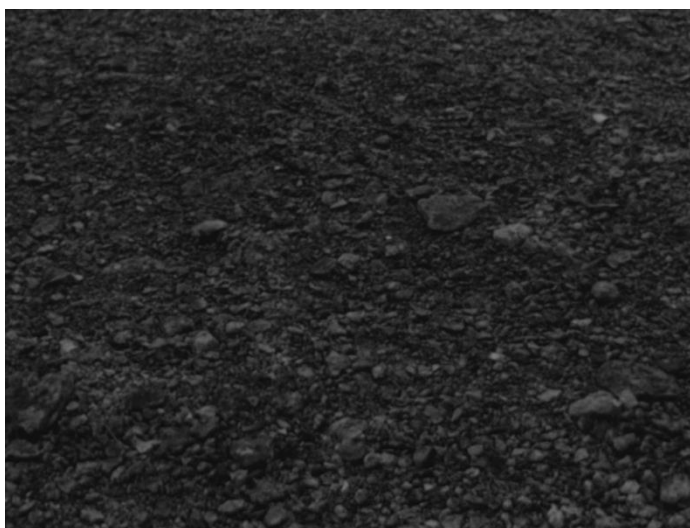
Em seguida ocorre a intromissão de um plano que mostra a equipe de filmagem de *Persona* filmando Liv Ullmann no papel de Elisabet. Seu rosto aparece refletido num espelho

colocado sobre a câmera. Esse é um comentário metalinguístico, que lembra o espectador de que Elisabet é uma personagem interpretada por uma atriz na vida real. Há uma relação temática com os planos anteriores.



(imagem 4.43)

Depois que Alma entra no ônibus, há uma panorâmica para baixo em direção às pedras. E assim se encerra o terceiro ato do filme.



(imagem 4.44)

### 1.4.3. Cenário

**Varanda da casa de praia** – O cenário é bastante agradável – o dia é ensolarado, as folhas das árvores balançam com o vento deixando suas sombras no chão. Há contraste entre a beleza e a paz do cenário e o estado de espírito de Alma – ela está furiosa com Elisabet (imagem 4.1).

**Quando o filme queima-** Reaparecem cenários vistos antes no Prólogo – o quarto do homem de pijamas e as mãos sendo perfuradas por pregos num ambiente sem nenhuma informação.

**Beira da praia-** Aparece quando Elisabet está atrás de Alma. Logo a encontra e senta-se numa cadeira para ler uma peça. A enfermeira senta numa mureta de pedra.

**Interior da casa de praia, cozinha-** Não se pode ver muita coisa, a não ser que as paredes são de madeira e que há um fogão (imagem 4.11 e imagem 4.12).

**Banheiro-** Constituído por uma pia branca, suportes de toalhas na parede e um espelho.

**Beira da praia na cena da corrida-** Muitas pedras, um muro de tijolos e árvores. Sem civilização à vista (imagem 4.13 e imagem 4.14).

**Quarto de Elisabet na cena da foto-** Descrito anteriormente. Ver imagem 4.16.

**Quarto de Alma quando acorda do pesadelo-** É visto de um ângulo diferente, que não revela muito sobre o quarto, só a cama e a parede. Está bem escuro. (imagem 4.21).

**Quarto de Elisabet, outra vez-** Visto de outro ângulo, que só revela a cama e a parede. Está bem escuro. (imagem 4.22).

**Algum lugar dentro da casa de praia, percorrido por Alma à procura do chamado** – Só é possível avistar cortinas.

**Fora da casa de praia-** Só é possível ver as árvores (imagem 4.24).

**Quarto de Elisabet, outra vez** – Ver imagem 4.30.

**Uma mesa na cena do monólogo sobre o filho de Elisabet-** Nesta cena, novamente, não há muitos elementos cênicos, apenas uma mesa, ao redor da qual estão sentadas as mulheres. Como o fundo aparece fora de foco, não é possível distinguir muita informação, só uma cortina (imagem 4.32).

**Uma mesa na cena do vampirismo** – Talvez seja a mesma da cena anterior. Novamente, é possível avistar uma cortina no fundo (imagem 4.37).

**Quarto de Elisabet no hospital psiquiátrico**- Idêntico ao que aparece no início do filme.

**Quarto de Alma quando ela desperta novamente de um pesadelo** – Comparar com imagem 4.21. É bem parecido (imagem 4.40).

**Fora da casa de praia pela última vez**- Há a presença de uma escultura de um rosto feminino (imagem 4.42), como uma máscara teatral.

**Reprise de Elisabet no palco de teatro**- Idêntico ao que aparece no início do filme. Rever imagem 2.2.

**Equipe de filmagem**- Neste curto plano que revela a equipe de filmagem de *Persona*, é possível avistar uma câmera grande posicionada sobre uma grua, com dois membros da equipe sentados um de cada lado da câmera. O espelho que está posicionado sobre a câmera permite ver parte outra parte do cenário: a atriz Liv Ullmann (Elisabet), maquiada, deitada sobre uma cama (imagem 4.43).

#### 1.4.4. Trilha sonora

Quando o filme começa a dar defeito, é possível ouvir o ruído de um projetor, e quando ele se desfaz, o barulho de algo queimando. Em seguida aparece a tela branca, e é possível ouvir uma voz – ou vozes – humana, só que ela está distorcida – estaria sendo tocada ao contrário? Ela lembra vagamente a voz da Doutora, mas não é possível afirmar que se trata mesmo dela. Os *flashes* de imagens do filme silencioso sobre o homem de pijamas aterrorizado por assombrações são acompanhados de barulhos de explosões e de uma música insólita, que lembram os de uma vitrola. Em seguida, volta a tela branca e se ouve sobre ela um gemido. Depois se vê um plano de uma mão perfurada por um prego – semelhante ao do Prólogo. Mas dessa vez, além do ruído do martelo, ouve-se um grito. Logo depois se vê um *zoom* nas nervuras de um olho humano, e então tem início uma música suave e sinistra, que acompanha também as imagens desfocadas de Elisabet procurando Alma no interior da casa. Um acorde

mais chamativo é ouvido no momento em que a imagem recupera o seu foco, e então a música desaparece.

Em seguida, quando Elisabet sai para a praia à procura de Alma, é possível ouvir o ruído das ondas novamente. Então há o *jump-cut* que pula para o momento em que a atriz encontra a enfermeira. O som evidencia o pulo: no momento em que as duas se encontram o ruído das ondas é mais baixo, indicando que houve um deslocamento espacial para um local um pouco mais longe da água (o ponto de escuta estava com Elisabet nos dois momentos).

As cenas seguintes não apresentam muitos ruídos. A cena em que Alma corre atrás de Elisabet na beira do mar novamente apresenta o ruído das ondas (aparentemente o diálogo foi dublado, pois a fala de Alma não casa perfeitamente com o movimento de sua boca, o que é compreensível, pois ela percorre um longo trecho e teria sido difícil para a equipe de som acompanhá-la o tempo todo).

O momento do filme que alterna planos de Alma do lado de fora da casa de praia e Elisabet do lado de dentro, inquieta, é acompanhado de uma música sinistra e suave, que se interrompe quando a atriz entra em seu quarto. No entanto, quando ela coloca a fotografia do garoto judeu debaixo do seu abajur, tem início outra música, também sinistra, mas que vai aumentando de intensidade até atingir o clímax. Esse trecho musical é o mesmo que se ouve no Prólogo, quando o menino acaricia a tela com as imagens desfocadas de rostos femininos. A intenção é representar musicalmente o crescente desconforto de Elisabet com a imagem do menino. Anteriormente o mesmo efeito foi conseguido através dos ruídos, na cena do noticiário.

Notas musicais sinistras, que parecem ter saído de um piano, encerram a cena de Alma com o Sr. Vogler. As mesmas notas musicais fazem a passagem do monólogo da enfermeira sobre a criança focando o rosto de Elisabet para o mesmo monólogo focando o rosto de Alma. A imagem dos rostos fundidos é acompanhada de outras notas musicais sinistras, mas que parecem ter partido de outro instrumento.

O mesmo trecho musical da cena da foto do garoto judeu é repetido na cena em que Elisabet suga o sangue de Alma. Conforme a violência dos tapas da enfermeira vai aumentando, a música vai ficando mais intensa, até chegar ao clímax.

A reprise da cena das duas em frente ao espelho é acompanhada do mesmo trecho musical de antes.

No final, quando Alma está à espera do ônibus, o ruído do mar passa a ser audível novamente. Nesta cena, quando a câmera se abaixa para mostrar as pedras, a música da terceira parte do Prólogo recomeça.

#### **1.4.5. Que lugar essa sequência ocupa em relação ao filme?**

Essa parte do filme mostra as turbulências que surgem no relacionamento das duas mulheres, motivadas pela descoberta de Alma da carta de Elisabet endereçada ao marido desta, contanto os segredos da enfermeira. É o momento das principais agressões físicas (o caco de vidro, o tapa que faz o nariz de Alma sangrar) e psicológicas (o momento em que Alma chama Elisabet de “doente”) entre as duas.

É também o Ato do filme que contem a maior quantidade de cenas oníricas – a visita do Sr. Vogler, o *vampirismo* e o retorno ao hospital. No Segundo Ato, a única sequência onírica foi a da visita noturna de Elisabet ao quarto de Alma.

Um acontecimento do Primeiro Ato se repete no Terceiro Ato: Elisabet fica angustiada ao refletir sobre a violência contida na imagem do garoto judeu sendo levado por nazistas do mesmo modo que se entristeceu com a imagem do monge se auto-imolando no começo do filme. Outro acontecimento do Segundo Ato se repete no Terceiro Ato: não se vê o grito desesperado de Elisabet sair de sua boca quando Alma ameaça jogar água fervendo em seu rosto, da mesma forma que não se vê o conselho de Elisabet dado a Alma no começo do filme para que ela se deite, caso contrário irá dormir na mesa, sair da boca da atriz.

Por fim, eu havia dito na análise do Primeiro Ato que o problema central de *Persona* é a tentativa de Alma de fazer Elisabet se recuperar e voltar a falar. O espectador espera uma solução para esse problema, mas essa expectativa é frustrada pelo filme: no final só vemos Elisabet arrumando suas malas, sem saber se ela está saudável ou se voltou a falar.

#### **1.4.6. Ritmo**



O ritmo deste ato também é tranquilo, e faz contraste com a rapidez dos planos do Epílogo que irão encerrar o filme.

## **1.5. Epílogo**

Repete-se, aqui, a sequência adotada para o Prólogo, devido às semelhanças entre ambos: cenário, personagem, direção, trilha sonora, o lugar dessa sequência na diegese e o ritmo.

### **1.5.1. Cenário**

Retoma-se, primeiramente, o cenário da *segunda* parte do Prólogo: o hospital/necrotério com as imagens misteriosas das mulheres. Em segundo lugar, é retomado o cenário da *primeira* parte do Prólogo: um local escuro e indefinido em que se vê a película e o projetor.

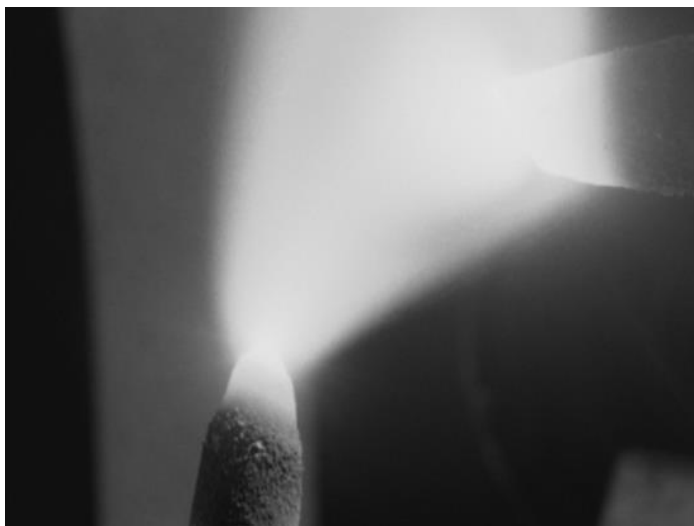
### **1.5.2. Personagens**

No Epílogo, o menino do começo do Prólogo reaparece, passando suas mãos sobre as imagens fora de foco dos rostos femininos. O menino ocupa na diegese uma posição parecida com a do público que assiste a *Persona*, ou seja, ambos são espectadores do que se passa na tela: o relato de um relacionamento perdido.

Em seguida o projetor se apaga e o filme termina.

### **1.5.3. Direção**

No Epílogo, o garoto do Prólogo reaparece, ainda acariciando a tela com os rostos femininos. Em seguida a película termina de passar pelo projetor que também apareceu primeiramente no Prólogo, e o último plano de *Persona* é o inverso do primeiro: as luzes do projetor se apagam e o filme acaba.



(imagem 5.1)

#### **1.5.4. Trilha sonora**

A música do Epílogo é a mesma da terceira parte do Prólogo, e se extingue com o ruído das faíscas da luz do projetor. Quando ela se apaga, o silêncio é completo e termina o filme.

#### **1.5.5. Que lugar essa sequência ocupa em relação ao filme?**

A intenção de Bergman foi encerrar o filme do mesmo modo que o começou, finalizando seu comentário sobre a materialidade da obra: a experiência profundamente

emocional que é assistir a *Persona* parte de algo tão banal como um pedaço de celuloide – a película cinematográfica – sendo apresentada, iniciada e se encerra com o último pedaço da película passando pelo projetor. Assim como a vida, o celuloide só ganha existência ao ser visto, revisto: memorizado e rememorizado.

### **1.5.6. Ritmo**

Como no Prólogo, o ritmo é mais acelerado e os planos mais curtos. Mais intensos e perturbadores.

## 2. Construção crítica sobre Bergman e *Persona*

Não se trata de Bergman ser pessimista quanto à vida e à situação humanas – como se fosse uma questão de ter certas opiniões -, mas ao contrário, de que a qualidade de sua sensibilidade, quando ele é fiel a ela, tem um único tema: as profundezas em que a consciência pode mergulhar. (SONTAG, 1989, p. 137)

Este capítulo pretende abordar os estudos acadêmicos, textos críticos e entrevistas com Bergman, relativos a *Persona*. Artigos sobre a obra de Bergman, de maneira geral, também serão citados, para incrementar minha discussão sobre *Persona*. Para não deixar o debate muito disperso, dividi a discussão em alguns eixos temáticos frequentes e bastante analisados. A forma adotada é a do ensaio.

### 2.1. Mente e sensualidade

#### 2.1.1 Erotismo

Uma das cenas mais conhecidas de *Persona* é o longo monólogo em que Alma narra para Elisabet a história de uma orgia numa praia da qual participou, mesmo estando comprometida com o seu noivo. O crítico de cinema Roger Ebert relata que muitas pessoas com as quais ele conversou a respeito do filme falam como se a orgia tivesse de fato sido mostrada através de imagens, o que não ocorre. (2001, p.1) Em sua resenha do filme, Pauline Kael diz que esse é um dos raros momentos genuinamente eróticos do cinema (2000, p. 170) e Stig Björkman diz que a construção desta cena “é quase perfeita demais”. (1978, p. 170)

Bergman diz que, para atingir o efeito erótico desta cena, era preciso mostrar o rosto das duas atrizes, não apenas o de Alma, autora do relato, mas também o de Elisabet, que recebe os estímulos eróticos do monólogo. Bergman orientou Liv Ullmann (Elisabet) para que, durante esta cena, concentrasse toda a sua energia em seus lábios – e é através deles que ela revela as emoções despertadas pela narrativa da orgia na praia. (BERGMAN apud BJÖRKMAN, 1978, p. 170)

Por sua vez, Sontag aponta que o teor erótico desta cena está restrito ao relato de Alma, sendo que não há tensão sexual entre as duas mulheres, mas sim 'no ar'. A enfermeira oferece o seu vergonhoso segredo à atriz como um presente de amor, e não como uma forma de provocar suas fantasias eróticas. (1989, p. 129)

David Bordwell, por sua vez, relembra, num artigo escrito após a morte do cineasta sueco, que sua obra era conhecida pelo seu erotismo. No mesmo artigo, Bordwell diz que este aspecto sexual – os filmes de Bergman estavam cheios de estupros, cenas de sexo e mulheres bonitas – contrastava com os seus temas filosóficos e espirituais, o que levou certos críticos a preferir outros cineastas religiosos, mais austeros, como Bresson e Dreyer. (2007, p.1)

Filmes seus como *Monika e o desejo* e *O silêncio*, como comenta Mandelbaum, causaram forte impacto na época de seu lançamento devido ao seu erotismo. (2011, p. 45)

### **2.1.2 Estrutura psíquica**

Em seu livro sobre Bergman, Mandelbaum aponta que, num dado momento da carreira do cineasta sueco (época de *Através de um espelho*, *Luz de inverno* - filme de 1963, e *O silêncio*), ele voltou-se para o aspecto psicológico dos seus personagens, influenciado pelo “teatro de câmara” do seu ídolo, Strindberg, com poucos cenários e personagens. Ele passou a

optar por paisagens insulares e isoladas, e pelo uso abundante de *closes* dos seus atores, para revelar os seus pensamentos ocultos. (2011, p. 43)

A questão psicológica em *Persona*, no entanto, é um pouco diferente daquela dos demais filmes desse período. Como aponta Sontag, interpretar o filme utilizando apenas a chave da psicologia é reduzi-lo – a psicologia está presente, mas de certo modo o filme está além dela, pois as motivações psicológicas das personagens, especialmente de Elisabet, são misteriosas. (1989, pp. 128-129)

A explicação oferecida pela Doutora para a mudez de Elisabet, de que ela teria decidido voluntariamente emudecer, pois estava cansada de interpretar papéis e de utilizar máscaras, por exemplo, pode não ser totalmente confiável. No entanto, a opinião de Bergman em relação à sua própria obra parece ser semelhante à da Doutora, porque, numa entrevista, ele diz que o silêncio que a atriz impõe a si mesma não é fruto de um colapso nervoso, mas, sim, uma forma de protesto. (BJÖRKMAN, MANNS, SIMA, 1978, p. 175) Entretanto, como já foi dito, a explicação de um diretor para sua obra pode não ser a única possível.

Voltando à Sontag, ela comenta em seu ensaio a classificação comum dada à obra de Bergman de “pessimista”, e diz que, na verdade, sua visão de mundo não é particularmente pessimista, mas está comprometida com “as profundezas em que a consciência pode mergulhar”. (1989, p. 137) Creio que ela se refere aos problemas psicológicos que as pessoas enfrentam, motivados por conflitos internos e interpessoais mal resolvidos.

### **2.1.3 *Persona* e a psicanálise; *Persona* e a lesbianidade**

Os filmes de Bergman, por tratarem acima de tudo de sofrimento psicológico por conta de conflitos interpessoais e internos mal resolvidos, são um convite para leituras psicanalíticas. Um exemplo é o texto da autora feminista Gwendolyn Audrey Foster:

“*Feminist Theory and the Performance of Lesbian Desire*”, que utiliza a psicanálise para tratar do tema do desejo homossexual em *Persona*.

Interpretar é uma tarefa problemática, e alguns dirão que a abordagem de Gwendolyn, que acaba criando o *seu próprio filme*, é tão válida quanto todas as outras. Seria preciso que eu me dedicasse a outro mestrado, ou talvez até a um doutorado, para que pudesse dar conta de todos os problemas associados ao ato de interpretar, que serão discutidos mais a fundo na conclusão desse trabalho. Por ora reforço somente que em minha análise do filme *Persona* tentei ser o mais fiel possível ao texto fílmico, tendo abandonado interpretações que não estivessem firmemente ancoradas por ele, o que não é o caso de Gwendolyn.

Logo no início do texto, a autora afirma que uma das leituras que o Prólogo permite, e que ela rejeita por ser heterossexista, tem a ver com o garoto visto no início do filme como sofrendo do chamado Complexo de Édipo: ele deseja sexualmente as figuras maternas de Alma/Elisabet (presentes na tela à sua frente), mas para ter sucesso nessa conquista precisa destruir o pai. (2000, p.131)

Eu acredito que essa interpretação dos acontecimentos do Prólogo na verdade cria *outro Prólogo*, pois como mostrei em minha análise os rostos femininos que aparecem fora de foco na tela à sua frente são completamente inidentificáveis, não sendo possível afirmar que são os rostos de Alma e Elisabet. Também não é possível afirmar que o garoto do Prólogo é na verdade o filho rejeitado de Elisabet ou o filho abortado de Alma por não haver *nenhuma* informação disponível sobre o passado do garoto do Prólogo. Com relação a este problema, novamente eu me coloco ao lado de Sontag, que afirma que a identidade do garoto é algo que, simplesmente, nós não devemos conhecer. (1989, p. 134)

Em seguida, Gwendolyn fala que sua leitura *queer* prefere adotar uma versão lésbica do Complexo de Édipo, no qual a filha deseja sexualmente a mãe, mas não se sente ameaçada pelo pai. Ela diz que o que acomete as personagens Alma e Elisabet no filme é justamente essa versão lésbica do Complexo de Édipo, com as duas vivendo em vários momentos os papéis de filha e mãe. (2000, p. 131) Em minha análise, apontei como na cena do relato da orgia, Elisabet consola a enfermeira como se fosse sua filha.

Um pouco mais adiante, a autora afirma que a visita noturna de Elisabet ao quarto de Alma é *sexual*. (2000, p. 138) Novamente, creio que a autora, ao fazer tal afirmação, está criando *outro filme*, pois faltam evidências de que a relação entre as duas mulheres é sexual, embora existam evidências de afeto entre elas. Isso levanta outro problema: podemos chamar qualquer relação de amor entre duas mulheres de *lésbica*? Aqui, mais uma vez, fico do lado de Sontag, que diz que a relação das duas está *além* do erotismo. (1989, pp. 128-129)

A autora Gwendolyn “entrega o jogo” quando diz, a respeito daquela cena que ela: “é agora, na nossa *reperformance* como espectadores, *nossa fantasia*, e estamos livres para incorporar a ela nossa própria economia libidinosa e prazer espectral”. (2000, p. 140. Tradução minha) Ou seja, para a autora, o espectador, ao criar um novo filme para si mesmo realiza um trabalho de *performance*, e ele deve sentir-se livre para transformar o filme de acordo com os seus próprios desejos. Novamente, esbarramos na problemática da interpretação – ao interpretar podemos criar livremente nosso próprio filme ou estarmos atentos ao texto fílmico?

Gwendolyn não é a única autora que vê na relação das duas mulheres um exemplo de casal lésbico, e também não é a única a usar a psicanálise para abordar esse tema. O autor Robin Wood, por exemplo, escreveu dois diferentes artigos sobre *Persona*, um na época do seu lançamento e outro vinte e cinco anos depois. No primeiro, em geral, ele não abordou o relacionamento de Alma e Elisabet como sendo lésbico, mas, no segundo, influenciado pela teoria feminista e psicanalítica em voga naquele momento, acabou revendo sua posição anterior e passou a tratar o relacionamento das duas como sendo homossexual.

O posicionamento dele com relação ao tema, no entanto, é diferente do de Gwendolyn. Ele usa o termo “lésbico” no sentido mais amplo, que pode ou não incluir a sexualidade. (2013, p. 254) O autor faz um questionamento bastante inteligente sobre afetividade entre o mesmo sexo: diz ele, é possível imaginar um *Persona* em que os personagens são um enfermeiro e um ator, ambos do sexo masculino? (2013, p. 254) Dificilmente conseguiríamos imaginar uma relação de afeto entre dois homens, com toque físico para demonstrar amor, como acontece tantas vezes em *Persona*, a não ser que ambos fossem *gays*. Será que as mulheres sentem-se mais livres para demonstrar seu afeto por outras mulheres do que os homens para com outros homens?



Ele usa o termo *Ordem Simbólica*, que vem da psicanálise, mas não interrompe o texto para explicar o que o termo significa, mas acredito, de acordo com o que ele diz, que o termo é quase um sinônimo de *establishment*. Diante da Ordem Simbólica, a mulher pode tentar se conformar, o que gera sofrimento, ou se rebelar e buscar uma alternativa. (2013, p. 256)

O texto de Wood segue instigante até este momento. No entanto, em seguida, ele faz várias afirmações que considero duvidosas. Por exemplo, em seu texto ele diz que a fonte da lesbianidade é o contato entre a mãe e a filha quando criança. (2013, p. 267) O problema com essa afirmação é que Wood parece estar se colocando com muita confiança sobre um terreno que ele não domina, assim como eu.

A rejeição que Wood faz dos acontecimentos finais de *Persona* também me incomoda. Creio que suas palavras têm mais a dizer sobre sua própria obsessão com políticas “radicais” de sexualidade e gênero do que sobre o filme em si. Ele critica os acontecimentos pós-encontro noturno de Alma e Elisabet como sendo muito ruins, exemplos de morbidez vazia, sem nenhuma esperança de saúde. (2013, p. 269)

Wood acredita que o começo do filme deixa em aberto a possibilidade das duas levarem uma vida juntas, felizes, como um casal. Eu não estou tão certo disso, pois para mim o filme deixa claro que a estadia das duas na casa de praia era apenas uma questão de tratamento, sendo que as duas estavam conscientes da brevidade do seu encontro. Para Wood, a segunda parte do filme destrói qualquer esperança das duas levarem uma vida de casal, e por isso ela é problemática. Novamente, creio que Wood está projetando suas paixões sobre a obra. Como penso haver apontado em minha análise, as cenas finais de *Persona* são extremamente ricas, em termos de narrativa formal para o fechamento dos temas propostos pela obra.

## 2.1. Strindberg

Em sua análise do filme *Persona*, Susan Sontag aponta para semelhanças entre a obra de Bergman e a peça do dramaturgo também sueco August Strindberg, chamada *A mais forte*, de 1890. Nesta peça, assim como no filme, ocorre uma espécie de embate entre duas mulheres, sendo que uma delas nada fala, contudo seu silêncio acaba sendo mais eloquente e forte do que as palavras da outra. (1989, p. 139)

Em sua autobiografia, Bergman deixa clara a sua admiração por Strindberg. (1988, p. 37) Ele realizou, ao longo de sua vida, inúmeras encenações de suas peças, e alguns dos seus filmes, como *Persona* e *Através de um Espelho*, de 1961, sofreram influência direta da obra do dramaturgo sueco, famoso pelas suas “peças de câmara”, ou seja, peças que possuíam poucos cenários – muitas vezes, apenas um – e poucos personagens, e nas quais estes não faziam grandes ações físicas, mas, sim, tinham grandes embates psicológicos, características que podem ser encontradas em *Persona* e em vários outros filmes de Bergman, como já foi apontado por alguns críticos de cinema como Jacques Mandelbaum. (2011, p. 43)

A análise mais completa da relação entre o filme e a obra de Strindberg, no entanto, é da Birgitta Steene, cujo texto é *Bergman's Persona through a native mindscape*. Ela vai ainda mais longe do que a minha descrição no início deste parágrafo, na verdade, e engloba a influência da arte sueca *em geral* na obra de Bergman, e também do *cinema sueco* em sua obra. Por exemplo, ela aponta para o fato curioso de que outros cineastas importantes da Suécia como Victor Sjöström e Alf Sjöberg, terem sido também influenciados pelo teatro e dividirem suas atividades entre as telas e os palcos. (2004, p. 25)

Ela afirma, em meu entender, corretamente, que *Persona* aponta para o conflito de um artista que faz parte do *mainstream* clássico tentando seguir um caminho pessoal e modernista. Esse mesmo caminho foi seguido pelo ídolo de Bergman, Strindberg, que partiu de um modelo naturalista (particularmente, penso aqui em peças como *Senhorita Júlia* e no seu romance *Gente de Hemsö*, narrativas relativamente convencionais, com começo meio e fim, relações de causa e efeito respeitadas, etc), como um modelo bem fechado e dramaturgia bastante lógica, para trabalhos mais modernistas, subjetivos, de livre associação (penso em seu livro *Inferno*). (2004, p. 26)

A seguinte fala de Bergman, por ela citada, é uma evidência da *simbiose* existente entre os dois artistas (tradução minha): “Se você vive dentro de uma tradição de Strindberg, você está respirando o ar de Strindberg. Afinal de contas, eu tenho assistido Strindberg no teatro desde os meus dez anos, então é difícil dizer o que pertence a ele e o que pertence a mim”. (BERGMAN apud STEENE, 2004, p. 26)

Quando fala sobre a peça *A mais forte*, Steene a enquadra dentro da tradição naturalista: um só cenário, a ação coincide com o tempo da peça, o foco está num só acontecimento: o encontro de duas mulheres; há também presença da psicologia. (2004, p. 31) Essas características são também típicas do “teatro de câmara”, citado por mim anteriormente.

Como já vimos, a peça problematiza a fala e o silêncio, sendo que a mulher silenciosa acaba triunfando de certa maneira sobre a outra, o que nos faz lembrar imediatamente de *Persona*. Mas existem outras semelhanças entre os dois trabalhos, além dessa. Vejam, por exemplo, a fala da mulher de *A mais forte* destacada por Steene (tradução minha):

Tudo, tudo veio de você até mim, até suas paixões! Sua alma se enfiou dentro da minha como uma minhoca numa maçã, comeu e comeu, cavou e cavou até que somente a pele restou com uma pequena refeição preta! Eu queria fugir mas não conseguia; você ficou lá como uma serpente com seus olhos pretos e me manteve hipnotizada... Eu a odeio, odeio, odeio! Mas você, você apenas fica sentada aí em silêncio, calma, indiferente (...) agora, vou pra casa – levando as tulipas comigo – suas tulipas! (2004, p. 32)

Há semelhanças muito claras entre o que se passa nesse momento e a narrativa de *Persona*: a mulher que fala se sente “sugada”, “vampirizada” pela outra e, além disso, ainda adota sua influência sobre ela, chegando a levar as tulipas da outra pra casa.

Steene aponta que a fala da mulher acaba sendo terapêutica e auto-reveladora, (2004, p. 31) e o mesmo pode ser dito da fala de Alma em *Persona*. Além disso, a colocação da autora de que no final “nenhuma vencedora realmente emerge” (2004, p. 33) me remete à colocação de Sontag de que, no final de *Persona*, há um empate entre as duas mulheres.

‘ Naturalmente, também existem muitas diferenças entre as duas peças, como aponta Steene em seu texto. A diferença mais óbvia é que, enquanto *A mais forte* é um texto enraizado em convenções realistas, *Persona* afasta-se dos modelos narrativos clássicos para

tornar-se algo mais estranho e onírico. Há uma importante diferença, também, quanto ao que acontece com os maridos das mulheres nas duas obras. Na peça, o marido da mulher que fala só está presente através do diálogo; no filme, o marido de Elisabet está presente primeiro através do diálogo – a narração da carta dele feita por Alma – mas depois aparece num contexto de sonho. (2004, pp. 33-34)

Outros autores já haviam apontado as semelhanças entre essa peça e o filme de Bergman, mas Steene vai mais longe ao dizer que há também a forte presença, em *Persona*, da peça de Strindberg *A dreamplay*, da fase menos naturalista, mais onírica e modernista do dramaturgo.

O prefácio da peça, citado por Steene em seu texto, poderia perfeitamente referir-se a *Persona*, como veremos (minha tradução):

O autor tentou imitar a forma desconexa, mas aparentemente lógica, de um sonho. Tudo pode acontecer; tudo é possível e provável. Tempo e espaço não existem; numa base insignificante de realidade a imaginação roda e tece novos padrões: uma mistura de memórias, experiências, invenções livres, absurdos e improvisações.

Os personagens se dividem, se duplicam, reduplicam, evaporam, condensam, dispersam e convergem. Mas uma consciência fica acima de todas as outras: a do sonhador; para ele não há segredos, inconsequência, escrúpulos ou lei. (STRINDBERG apud STEENE, 2004, p. 35)

Em suas memórias, Bergman contou sobre a vez em que adaptou *A dreamplay* para o teatro, (2004, p. 39) o que comprova sua familiaridade com a obra. A presença da consciência de um sonhador nessa peça, bem como no prefácio de Strindberg, leva Steene a se perguntar, sobre *Persona* (lembrando que algumas dessas perguntas eu mesmo fiz em minha análise: (tradução minha)

A fantasia a que estamos assistindo é de quem? De Alma, que em sua preocupação com a famosa atriz, acaba sonhando com o destino da mulher? É ao sonho de Elisabet que assistimos, enquanto ela se retira para sua própria psique? Ou é o garoto que está encenando seu próprio sonho, a partir de seu desejo e da procura por uma mãe? Ou é o garoto a personificação de uma máquina dos sonhos, um instrumento e a mente que substitui a de Bergman, um alterego enterrado profundamente na infância do diretor, num terreno que Bergman reconheceu repetidas vezes ser sua fonte de inspiração? (2004, p. 40)

Outro ponto de semelhança, segundo a autora, é que a peça começa a ser narrada por Indra, que vêm de um lugar que fica fora da vida humana tangível, e depois nunca mais aparece, quase da mesma forma que o garoto do Prólogo, embora este volte a aparecer brevemente no final do filme. (2004, p.41)

Enfim, o texto de Birgitta Steene, que tem a vantagem de ser sueca e, portanto, ter crescido imersa num ambiente cultural semelhante ao de Bergman, é uma fascinante exploração, muito bem informada, sobre as relações entre a obra de Strindberg e o filme *Persona*, que complementa as observações de Sontag e de outros autores sobre esse tema.

## **2.2. Máscaras sociais e violência**

### **2.2.1. A troca e a fusão de personalidades**

Sontag, em seu texto já citado, faz uma crítica aos críticos. Diz que a visão da maioria deles com relação ao filme é superficial. Para eles, *Persona* é a história de duas mulheres que, graças a algum processo misterioso, trocam de personalidade. No início, Alma é forte e Elisabet está em crise. No final, segundo esses críticos, a situação se inverte. Sontag conta que, de fato, numa versão anterior havia uma cena que mostrava Elisabet novamente atuando nos palcos, mas de acordo com o que acontece no filme pronto, pode-se dizer que, ao final, há um doloroso *empate* entre as duas mulheres, e não uma troca de personalidades. (1989, p. 124)

Em seu texto, Sontag prossegue dizendo que, a partir desta versão da “troca”, muitas outras versões equivocadas brotaram:

Alguns veem a relação entre Alma e Elisabet como ilustrando uma lei impessoal que opera intermitentemente nos assuntos humanos; nenhuma responsabilidade última pertence a qualquer uma delas. Outros postulam um canibalismo consciente da inocente Alma pela atriz – e, desse modo, leem o filme como uma parábola das energias predatórias e demoníacas do artista, que varre incorrigivelmente a vida à cata de matéria-prima. Outros críticos descolam-se rapidamente para um plano ainda mais geral, extraindo de *Persona* um diagnóstico da dissociação da personalidade contemporânea; uma demonstração da inevitável falência da confiança e da boa vontade, bem como previsíveis visões corretas sobre temas tais como a alienada sociedade afluyente, a natureza da loucura, a psiquiatria e suas limitações, a guerra do Vietnã, o legado ocidental da culpa no sexo, e os Seis Milhões. Em seguida, os críticos vão mais longe, como fez Michel Cournot, alguns meses atrás, em *Le Nouvel Observateur*, para censurar Bergman por esse didatismo vulgar que eles mesmos lhe imputaram. (1989, p. 125)

Para concluir, Sontag afirma que “a vontade de inventar mais história deve ser contida”. (1989, p. 125) Eu concordo com ela nesse quesito, e mostrarei mais adiante como outros escritores não resistiram à tentação de “inventar mais histórias”.

Numa entrevista concedida a Sting Björkman, Bergman diz que o que de fato acontece é uma  *fusão*  de personalidades, e é por isso que há o plano grotesco que une a metade do rosto de Elisabet com a metade do rosto de Alma. Ele também disse que se impressionou com a semelhança física entre as intérpretes das personagens – Bibi Andersson e Liv Ullmann. (1978, p. 160)

### 2.2.2. As máscaras

Segundo Torsten Manns, numa entrevista realizada com o cineasta sueco, “persona” é um termo utilizado para referir-se às máscaras utilizadas pelos atores na tragédia grega. Além deste significado, para o psicólogo Carl Jung, “persona” possui outra definição, que amplia a primeira:

(...) um complexo de personalidade: o indivíduo adota conscientemente uma personalidade artificial ou mascarada, contrária aos seus traços de caráter, para se proteger, se defender, ou para tentar se adaptar ao seu círculo. (1978, p. 164)

Nesta mesma entrevista Bergman diz que, em alguns momentos, as mulheres *trocam* de máscaras (ideia de troca de personalidades, já debatida), e em outros compartilham a *mesma* máscara (ideia de fusão, já debatida), ideias que trazem embutidas a questão de uma levar a outra a ter consciência do mundo, a enxergar a si mesma e ao outro.

Para Sontag, o filme é sobre o conflito entre esconder e manifestar:

(...) a palavra latina *persona*, da qual deriva o termo inglês *person* (pessoa), significa máscara usada por um ator. Ser uma pessoa é, assim, possuir uma máscara; em *Persona* ambas as mulheres usam máscaras. A de Elisabet é sua mudez. A de Alma, sua saúde, seu otimismo, sua vida normal (está entrosada, gosta de seu trabalho, desempenha-o bem e fala de tudo isso etc). (1989, p. 133)

Ao longo do filme, ambas as máscaras se desfazem. Sontag diz em seguida que, para Bergman, é como se, por trás das máscaras que nós utilizamos, estivesse a verdade sobre quem somos; quando a máscara cai, o que se vê é a crueldade absoluta. (1989, p. 137)

Para Jacques Mandelbaum, as máscaras estão entre os motivos mais repetidos nos filmes de Bergman - elas revelam aparências e amplificam os questionamentos sobre ser e parecer. As máscaras às vezes escondem e às vezes revelam, e podem ser vistas como um exemplo do ilusionismo artístico e da tragicomédia social. Para Bergman, o rosto poderia funcionar como uma máscara, mas com algo aterrorizante a respeito dela – nunca pode ser trocada. Existem vários exemplos de cenas marcantes envolvendo máscaras na obra de Bergman: a cena de *Persona* em que Elisabet, pesadamente maquiada, emudece; a de *A hora do lobo*, em que uma mulher tira o seu rosto como se ele fosse uma máscara para revelar o vazio que existe por trás dela; os atores perseguidos pelo juiz de *O rito*, que vestem máscaras grotescas e pênis falsos para transformar o seu medo numa cerimônia dionisíaca e, por fim, o bispo Vergerus, de *Fanny e Alexander*, que lamenta que a única máscara que está à sua disposição esteja soldada ao seu corpo – o seu rosto. (2011, pp. 86-87)

### 2.2.3. As expressões faciais e a fala

O crítico de cinema Roger Ebert diz, em sua análise do filme *Através de um espelho*, (2008, p.1) que um dos assuntos centrais do cinema de Bergman é o rosto humano. Os *close* nos rostos dos atores nos filmes do cineasta sueco duram mais tempo do que seria permitido dentro da gramática tradicional do cinema, o que comprova a importância deles dentro da sua obra.

Nesse quesito *Persona* não é uma exceção, como pode ser observado através da minha análise – a presença de rostos humanos em *close* é constante.

O rosto humano serve para comunicar os pensamentos e sentimentos dos personagens. A fala é outra forma dos personagens se comunicarem, e ela é problematizada em *Persona*. Em seu texto sobre a obra, Susan Sontag diz que ela demonstra a falta de “uma linguagem apropriada, uma linguagem que tenha genuína plenitude”. (1987, p. 140)

Assim como acontece na peça de Strindberg *A mais forte*, a pessoa que permanece em silêncio acaba sendo mais forte do que a que fala incessantemente. (1987, p. 139) Mas o problema não reside apenas neste fato: Alma fala sem parar acreditando que a linguagem é algo inofensivo, mas acaba percebendo o poder da mesma ao ouvir os seus ecos diante da mudez de Elisabet. Não consegue fazer com que Elisabet fale e percebe a densidade de suas próprias ações, de sua vivência expressa em sua fala incessante.

O problema da linguagem, ainda segundo Sontag, é próprio para ser abordado pelo cinema – os artistas que desconfiam da fala costumam se expressar através de filmes. (1987, p. 139) Bergman é um exemplo, e em outra de suas realizações, *O silêncio*, já problematizava a fala, ao colocar como protagonista uma tradutora que viaja para uma cidade não nomeada cuja fala ela não consegue compreender. No entanto, para ela, a problematização da fala, nesse filme em particular, é mais convencional do que em *Persona* – trata-se das dificuldades de comunicação que as pessoas que se isolam em sua dor vivenciam (a personagem da tradutora, Ester, está gravemente doente, e é abandonada no final).



A mudez de Elisabet é um assunto controverso entre os estudiosos quanto às suas origens – seria ela fruto de um colapso nervoso ou de uma escolha voluntária? A maioria dos textos que li assume que se trata de uma escolha voluntária. Robin Wood, por exemplo, fala do silêncio da atriz como “auto-imposto”. (2013, p. 270) Susan Sontag, por sua vez, parece ter dúvidas: “Bergman permite ao público interpretar a condição muda de Elisabet de diversas formas: como ruptura mental involuntária e como decisão moral voluntária que conduz seja à autopurificação, seja ao suicídio”. (1987, p. 128)

#### 2.2.4. Duplos

Dentre tantos assuntos abordados, qual seria o *tema* principal de *Persona*? E, se a obra abandona o modelo clássico, qual é o modelo que ela segue?

Em seu texto sobre o filme, Sontag diz que ele foi construído dentro do modelo de “variações-sobre-um-mesmo-tema”, sendo este tema o da *duplicação*. Suas derivações (tanto no plano formal como temático) são: “a cópia, a inversão, o intercâmbio recíproco, a unidade e a cisão, bem como a repetição”. (1987, p. 132) Daí é que surge a dificuldade de parafrasear a ação de *Persona*, segundo ela. O que ela quer dizer, acredito, é que é difícil resumir a ação do filme, descrevê-la e explicá-la para alguém numa conversa ou através de um texto sobre a obra, justamente porque não se trata de uma narrativa tradicional, mas de um filme a respeito de *variações sobre um tema*.

Assim sendo, como explicar em termos narrativos as sequências oníricas do Terceiro Ato do filme, cujas estranhezas e complexidades eu abordei em minha análise, se não considerando-os enquanto fragmentos de sonhos, repercussões ou ecos temáticos memorialísticos. Alma imitando Elisabet, se colocando no lugar de Elisabet, sentindo-se parecida com Elisabet, tendo seu sangue sugado por Elisabet constituem temas ligados ao duplo constituído por elas.

Sontag prossegue dizendo que o filme não trata só do duelo entre essa dupla, mas que também é possível ver as duas mulheres como duas faces de um mesmo ser. (1987, p. 132) O contraste entre manifestar e esconder, por sua vez, segundo ela, seria um “subtema da duplicação” – esse contraste já foi discutido anteriormente neste trabalho. Além disso, “o filme é uma meditação sobre o filme que é “sobre” elas”, (1987, p. 133) ou seja, podemos traçar mais um duplo, formado pelo material encenado (a história das duas mulheres) mais a “discussão” da encenação (através do plano que revela a equipe de filmagem). Outro duplo que podemos levantar é o da realidade (cenas documentais como a do Vietnã) versus a encenação (a narrativa das mulheres), ou o da realidade versus o que está registrado na película – essas são minhas palavras, não de Sontag, mas estão em sintonia com o que ela diz, por exemplo, quando afirma que “as partes mais explícitas dessa meditação são as sequências de abertura e de encerramento, nas quais Bergman tenta criar o filme como objeto”, (1987, p. 133) concluindo em seguida que o Prólogo “constitui a mais explícita afirmação, no plano formal, do tema da duplicação ou da cópia que está presente, em um nível psicológico, nas relações entre Alma e Elisabet”. (1987, p. 135) Não nos esqueçamos aqui da duplicidade existente entre filme/projeção e a memória humana, também questionada na diegese.

Isso acaba de uma vez por todas com visões como a de Pauline Kael de que o Prólogo e o Epílogo estão “sobrando” – na verdade críticos como ela não perceberam que o tema de *Persona* é a duplicação, e que o Prólogo e o Epílogo constituem comentários sonoro-visuais sobre o tema (apresentado ou *representado* no “miolo” do filme).

A ênfase de Sontag na duplicação é única entre os textos que li sobre *Persona* – embora os temas associados ao duplo tenham sido discutidos em outros textos, quem deu a devida importância a ele foi somente Sontag, o que considero um tributo à sua inteligência e sensibilidade.

### **2.3. Autorreflexividade e relação com outras obras de Bergman**

### 2.3.1. Relação com o filme *O silêncio*

As semelhanças entre *Persona* e o filme de Bergman *O silêncio*, de 1963, foram apontadas por vários críticos. Jacques Mandelbaum, por exemplo, em seu livro sobre Bergman, da série *Masters of cinema*, aponta que, no filme de 1963, o tema do duplo já aparecia como um pretexto para trocas vampirísticas, exatamente como ocorre em *Persona*, só que, desta vez, o vampirismo ocorre entre duas irmãs, Anna, interpretada pela atriz Gunnel Lidnblom, uma mulher extremamente sensual e com um forte apetite sexual, e Ester, vivida por Ingrid Thulin, uma tradutora que está gravemente doente. (2011, p. 45)

Outras semelhanças podem ser encontradas. Por exemplo, Sontag diz que Alma e Elisabet podem ser vistas como representantes míticos de um mesmo ser: “a pessoa corrompida que age (Elisabet) e a alma engenhosa (Alma) que sucumbe, em contato com a corrupção”. (1989, p. 132) Eu concordo com essa colocação de Sontag, e acredito que algo parecido pode ser dito com relação a *O silêncio*, filme que também fala sobre a relação conturbada entre duas mulheres. Elas podem ser vistas como duas faces míticas de um mesmo ser: corpo (Anna) e mente (Ester).

Outro ponto em comum é o fato de que em ambos os filmes um dos personagens é uma criança, sendo inclusive interpretada pelo mesmo ator, Jörgen Lindström, e faz o papel de filho de uma das mulheres. A experiência de maternidade de Anna talvez tenha semelhança com a experiência de Elisabet, uma vez que o garoto acaba sendo negligenciado pela mãe durante o filme.

O tema da linguagem verbal também está presente em ambos os filmes, como já vimos. Os dois falam sobre o isolamento em que as pessoas se fecham em sua dor.

Como os dois filmes são bastante misteriosos, acabam sendo um convite para as interpretações estapafúrdias, que na verdade acabam criando um *novo* filme. Sontag criticou as interpretações dadas em seu texto sobre *Persona*, e em seu texto *Contra a interpretação*,

que fala justamente dos problemas que envolvem a tarefa de interpretar. Entre outras coisas, ela critica uma interpretação tola de uma das cenas enigmáticas de *O silêncio*: na cena em questão, um tanque de guerra avança sobre uma cidade à noite, e alguns críticos viram nele um símbolo fálico. Segundo Sontag, incapazes de *sentir* o impacto da cena, os críticos acabaram criando uma interpretação tola. Se a ideia de Bergman era mesmo usar o tanque como símbolo fálico, pode-se dizer que não foi uma boa ideia. (1987, pp. 18-19)

A questão do envolvimento das mulheres nos dois filmes também é posta de forma diferente. Como disse Sontag, e concordo com ela, em *O silêncio* claramente há uma dimensão sexual entre as duas mulheres. Sobre *Persona*, ela diz que “o que poderia ser sexual em sentimento acaba sendo transposto em algo além da sexualidade, além do próprio erotismo”. Sobre a sexualidade da cena do relato da orgia ela diz que esse sentimento “não tem nada a ver com o “presente” do filme e o relacionamento entre as duas mulheres”. Para finalizar diz que Bergman conseguiu “retirar ou transcender as possíveis implicações sexuais do laço entre as duas mulheres”. (1989, pp. 128-129)

Ela descreve as semelhanças entre os filmes da seguinte forma:

(...) as personagens principais, em ambos os filmes, são duas mulheres confinadas em uma relação angustiante e apaixonada, uma das quais tem um filho pequeno deploravelmente esquecido. Os dois filmes abraçam os temas do escândalo erótico, das polaridades de violência e impotência, razão e absurdo, linguagem e silêncio, do inteligível e do ininteligível. (1989, p. 122)

Na opinião de Mendelbaum, *O silêncio* preparou o território para o surgimento de *Persona* (2011, p. 45). Sugestão bastante acertada, em meu entender.

### **2.3.2. A autoreflexividade**

A recepção crítica da cena do Prólogo foi controversa. Susan Sontag o defendeu em seu texto, dizendo que ele não é um acréscimo arbitrário, desnecessário (como alguns críticos fizeram parecer), mas parte fundamental da obra, pois é nele que o tema da “duplicação” aparece de forma mais evidente: o filme como um duplo do real. (1989, p. 135)

Pauline Kael, no entanto, parece pertencer ao grupo dos que não gostaram do Prólogo (e também do Epílogo). Em seu texto ela diz que *Persona* contém dois filmes: um *dentro* e um *entorno*. O de *dentro* é a história da relação entre as duas mulheres. O *entorno* é o filme autoreflexivo, formado por Prólogo, Epílogo, e as outras intervenções durante a narrativa. Kael diz que o filme de *dentro* tinha possibilidades maravilhosas, mas que foi jogado fora em detrimento do *entorno*, que por sua vez parece não ter sido completado corretamente. (2000, p 170)

Minha intenção não é desqualificar o texto de Kael: ele é muito interessante (outra parte dele será debatida mais adiante), e sua visão é bastante favorável a *Persona*, mas quanto ao Prólogo e Epílogo acredito que Kael estava bastante equivocada, e que Sontag revelou mais sensibilidade e inteligência ao escrever sobre eles. Conforme apontarei mais adiante, ainda, em outros pontos Kael e Sontag parecem concordar.

Esse aspecto autoreflexivo pode levar o espectador a se perguntar: seria *Persona* um filme brechtiniano? Para Susan Sontag, a resposta é “não”. Ela diz que Bergman, na verdade, é o oposto romântico de Brecht. Por que o filme “pega fogo” num determinado momento? Seria um recurso brechtiniano para “afastar” o espectador do drama, para que ele tome consciência de que o filme é uma representação? Para Sontag, Bergman quis, com essa cena, fazer um comentário sobre a complexidade do que pode ser representado, e que um conhecimento profundo de alguma coisa no final deverá se mostrar destrutivo. É como se o filme não aguentasse o peso da emoção da cena e se desfizesse (lembrar que isso acontece depois que Alma deixa um caco de vidro no chão propositalmente para Elisabet se cortar).

No filme, um personagem que conhece muito bem alguma coisa acaba consumindo o que conhece e tem que partir para outra coisa. (1989, p. 136-137) Acredito que, para ela, a cena do caco de vidro revela uma verdade profunda e dolorosa sobre Alma, e que esse registro de algum modo levou à destruição da diegese, à sua autoreflexividade. Ela não foi a única

pensadora a ter afastado Brecht de *Persona*. Robin Wood disse que o filme demanda total envolvimento emocional do espectador, ao contrário de Brecht ou do brechtiniano Godard. Segundo ele, o Prólogo causa mais choque do que afastamento, e a desintegração do filme lembra mais a cena do chuveiro em *Psicose* (Alfred Hitchcock, Estados Unidos, 1960) e a revelação que acontece ao meio de *Um corpo que cai* (Alfred Hitchcock, Estados Unidos, 1958) do que um efeito brechtiniano de afastamento. A comparação com esses dois momentos dos filmes de Hitchcock é justificada pela ruptura radical que eles geram, levando o espectador a repensar toda a narrativa, de modo semelhante ao que acontece em *Persona*. (2013, p. 170-271)

Eu concordo inteiramente com o as afirmações de Wood e Sontag, e sempre me incomodei com a facilidade com que alguns críticos e estudiosos classificam certos filmes como “brechtinianos”.

No entanto, Christopher Orr, apesar de concordar em parte com as opiniões de Wood e Sontag, em seu texto *Scenes from the class struggle in Sweeden – Persona as Brechtian melodrama*, ele defende que o filme de Bergman, por causa dos seus momentos autoreflexivos, pode ser encaixado em meio a um corpo maior de obras que ele chama de *filme brechtiniano*, citando como exemplos desse tipo de cinema obras como *Pierrot le fou* (França, 1965) e *Weekend*, (França, 1967) de Jean-Luc Godard, e *History lessons* de Straub/Huillet (Alemanha Ocidental, 1972). (2004, p. 100-101) Com relação à cena em que o filme se queima, ele diz que se trata de um recurso que oferece uma pausa para que o espectador reflita criticamente sobre a obra. Além disso, defende que a cena do monólogo sobre o filho de Elisabet, que é mostrada sob dois pontos de vistas diferentes, evidencia o texto como um objeto construído sendo, portanto, um momento brechtiniano por excelência. (2004, p. 104)

A leitura que ele faz da obra põe ênfase no que ele acredita ser um conflito de classes, algo comum nas obras de Brecht. Segundo o autor, se trata do conflito entre Alma, uma fã com uma colocação normal na sociedade, e a atriz famosa, Elisabet. Por exemplo, com relação à última cena do filme, que mostra Alma vestida de enfermeira deixando a casa de praia, ele diz que se trata do momento em que a enfermeira se conforma com o seu lugar na sociedade, depois de se desiludir com o mundo de Elisabet. (2004, p. 100)

Apesar de minha preferência pelas colocações de Sontag e Wood, creio que Orr não só respeita os pontos de vistas de ambos como apresenta seus próprios pontos de vista de forma bastante convincente, e um dos aspectos fascinantes de *Persona* é o quanto pode ser dito a respeito dele.

Por fim, é interessante retomar a opinião do próprio Bergman sobre o Prólogo. Numa entrevista a Torsten Manns, (BERGMAN apud MANNS, 1978, p. 164) ele disse que sua intenção com o Prólogo era realizar *um poema em imagens* sobre a situação que fez o filme nascer (grifo meu). A ideia para *Persona* surgiu quando Bergman sofreu uma infecção que abalou poderosamente o seu senso de equilíbrio, e que o obrigou a passar uma temporada no hospital – por isso, segundo ele, a presença das camas hospitalares no início do filme. Além disso, o seu quarto no hospital ficava ao lado do necrotério, e ele via todo dia caixões sendo levados até ele – daí os corpos semelhantes a cadáveres no início do filme. (1978, p. 164) Lembro, no entanto, que é uma tática questionável buscar no autor uma explicação para o filme, contudo, a opinião do diretor nesse caso faz muito sentido e apresenta uma posição poética para a divisão interna da diegese.

### 3.Considerações finais

O leitor já deve ter concluído, se acompanhou o texto até este ponto, que interpretar um filme é uma tarefa complicada. Devemos permanecer fiéis ao texto fílmico, buscando evidências como um cientista? Ou devemos nos sentir livres para criar nosso próprio filme, de acordo com nossos desejos e vontades? Como já disse, eu não pretendo encerrar este debate em minha pesquisa sobre *Persona*. Minha própria abordagem foi a de procurar ser fiel ao espírito da obra, resistindo à tentação de me projetar em excesso no filme.

Para interpretar, em outras palavras, é preciso estar atento ao filme, e uma das coisas que me chamou a atenção ao pesquisar para escrever este texto foi que até mesmo os melhores analistas de *Persona* cometeram *desvios* ao descrever os acontecimentos do filme. Darei em seguida alguns exemplos.

Sontag, em seu texto, diz que Alma suga o sangue de Elisabet próximo ao final do filme, (1989, p. 138) mas na verdade é o contrário que acontece. O equívoco de Sontag muda totalmente o sentido da cena: o “vampirismo” que acontece no filme é de Elisabet para com Alma (a enfermeira perde sua confiança ao longo do filme), e não o contrário.

Ela também comete enganos ao descrever o Prólogo do filme. Por exemplo, diz que a imagem de Elisabet maquiada para uma apresentação teatral aparece primeiramente no Prólogo. (1989, p. 133) Sabemos que isso não é verdadeiro. Além disso, ela diz que a imagem do monge vietnamita se auto-imolando aparece na primeira parte do Prólogo. (1989, p. 134) Vimos em minha leitura que, na verdade, essa imagem aparece pela primeira vez *depois* dos planos do hospital/necrotério.

Naturalmente, não estou apontando essas falhas para desqualificar Sontag. Seu texto e o primeiro de Wood sobre *Persona* foram de longe os melhores a que tive acesso. Em 1967, ano no qual ela escreveu este texto, não existiam os privilégios que hoje estão disponíveis para o analista de filmes – hoje podemos comprar uma cópia do DVD e assisti-lo quantas



vezes quisermos, pausando quando for necessário, assistindo quadro a quadro, etc. Certamente os enganos da autora deveram-se ao fato de não ser possível naquele momento estar assistindo ao filme sempre que necessário.

As dificuldades de interpretar e, mais especificamente, as dificuldades de interpretar *Persona*, são debatidas de forma bastante inteligente na crítica de Pauline Kael sobre a obra. Como disse, acho seu texto problemático, pois ele rejeita, de certa forma, o Prólogo e o Epílogo do filme. No entanto, há uma discussão muito boa no final da crítica (minha tradução):

Mesmo que seja possível encontrar interpretações, eu não acho que tratar *Persona* como peças de um quebra-cabeça e tentar encaixá-las pode mostrar algo além de ingenuidade na atividade de adivinhar. É fácil dizer que o garoto tocando a tela é provavelmente Bergman quando criança; e ele também pode representar o bebê abortado de Alma e/ou o filho rejeitado de Elisabet. Mas para esse tipo de especulação (...) ter algum propósito, é preciso que exista uma estrutura de significados no trabalho através da qual uma interpretação possa ter validade; eu não acredito que exista uma em *Persona*. (2000, pp. 170-171)

Kael aponta para as dificuldades de interpretar o filme, em particular o Prólogo. Também acho que é muito fácil fazer as interpretações sobre o garoto que ela aponta. Ela prossegue (minha tradução): “Nós respondemos à imagem do garoto – não porque ele é Bergman ou um aborto, mas simplesmente em termos da qualidade e intensidade da imagem – mas nós não sabemos porque ela está no filme”. (2000, p. 171) Eu concordo inteiramente com ela, exceto pela última afirmação, pois creio que a presença do menino no Prólogo é um comentário visual sobre o ato de *assistir* e de haver um *narrador possível* na obra, o que casa perfeitamente com as outras imagens metalinguísticas do filme.

Em seguida, ela diz que a experiência de se projetar nos filmes era antes vista como característica da audiência “não educada” dos filmes – ou seja, do grande público – mas que agora até mesmo os especialistas estão fazendo isso. A ideia é, ao assistir à obra, simplesmente deixar a experiência acontecer, sem acionar suas faculdades críticas. Que os especialistas estejam aderindo a essa tendência, segundo Kael, é um problema, pois ela parte da convicção de que a obra de arte deve ser *experimentada* e não criticada. Além disso, passa a existir uma semelhança grande entre os especialistas e os espectadores comuns. Se o espectador comum vai ver um filme como *Positivamente Millie* (George Roy Hill, Estados Unidos, 1967) porque viu seus anúncios, o espectador “profissional” assiste aos filmes de arte

simplesmente porque foram considerados de arte por alguém, mas em ambos os casos o espectador acaba suspendendo suas faculdades críticas e simplesmente deixa a experiência acontecer, segundo a autora. (KAEL, 2000, p. 171)

Outra questão trazida pela análise de *Persona* diz respeito à discussão sobre as regras sociais em relação à liberdade dos indivíduos, o que introduz uma questão político-existencial no cerne do filme. Quando perguntado pelo estudioso Jonas Sima se é possível viver-se sem ideologia no mundo de hoje, o cineasta deu como resposta um depoimento que é indicador do seu ceticismo em relação ao presente e ao futuro da humanidade:

Estou plenamente consciente do fato de que nosso mundo está se perdendo. Nossos sistemas políticos estão caducos, comprometidos e inutilizáveis. O esquema de nossas atitudes e de nosso comportamento interno em relação aos outros é falso. O trágico nesta história é que nós não podemos, ou não queremos, ou temos coragem de mudar. É muito tarde para as revoluções e no fundo de nós mesmos, duvidamos dos seus efeitos benéficos. Um mundo de insetos nos espera e um dia ele surgirá e se espalhará sobre nossa existência tão individualista. Notem que, apesar de tudo, sou um honesto social democrata. (BERGMAN apud SIMA, 1978, p. 18)

Outra vez, quando perguntado sobre as relações entre arte e política o cineasta respondeu que o artista deve contentar-se em exercer a sua arte, sem necessariamente engajar-se em causas sociais, afinal de contas, essa não é a sua função. Ele também diz que a realidade caminha mais depressa do que as convicções políticas dos artistas. (1978, p. 174-175)

Bergman, portanto, parece não estar muito interessado em falar diretamente sobre política. Em sua autobiografia, *A Lanterna Mágica*, ele comenta suas experiências em relação a essa questão.

Quando ele tinha dezesseis anos, foi para a Alemanha em regime de intercâmbio e ficou hospedado na casa da numerosa família de um pastor, localizada num vilarejo entre Weimar e Eisenach. A família era nazista e cultuava Hitler - os filhos faziam parte da Juventude Hitlerista, as filhas faziam parte da Juventude Feminina Alemã e o pai dissera ao jovem Bergman que acharia uma enorme gentileza de sua parte se ele tomasse como hábito fazer a saudação nazista, ao que Bergman prontamente obedeceu. Nas aulas de religião do colégio alemão aonde estudou neste período, o professor utilizava como base o livro *Minha Luta*, de Hitler, e o jornal lido em aula era o antisemita *Der Stürmer*.

Quando Hitler foi para Weimar fazer um pronunciamento, neste mesmo período, Bergman e a sua nova família alemã viajaram até aquela cidade para vê-lo. Bergman conta que o lugar estava espetacularmente festivo devido à chegada do líder nazista, e que ele havia adorado, como todos os outros ao seu redor, o discurso de Hitler, mesmo que não entendesse muito bem o alemão. Bergman conta que a influência do nazismo chegou até mesmo à normalmente politicamente neutra Suécia. Seu irmão fora um dos fundadores do partido Nacional-Socialista na Suécia e seu pai votara inúmeras vezes neste partido. As amigas da família manifestavam abertamente forte simpatia pela “nova Alemanha”.

Quando ele descobriu, mais adiante, os horrores do Holocausto, a sua primeira reação, como a de muitos outros, foi negar o ocorrido, pensando que aquilo era propaganda política de mau gosto. Entretanto, quando as evidências começaram a se amontoar, ficou claro para ele que o extermínio de seis milhões de judeus (que é referenciado em *Persona* através da famosa foto do garoto judeu sendo levado para um campo de concentração), de fato, havia ocorrido, e, quando ele se deu conta disso, sentiu-se enormemente culpado por ter cultuado Hitler no passado. (1988, pp. 122-126)

Segundo suas próprias palavras:

(...) pouco a pouco amadureceu em mim uma decisão que a muita gente poderá parecer um tanto estranha. Foi a decisão de abolir totalmente a política da minha vida. (1988, p.18)

Entretanto, isso explica apenas parcialmente a posição de Bergman, visto que, logo em seguida, ele diz: “Hoje reconheço que o que devia ter feito era tomar uma decisão completamente diferente”. (1988, p. 126) É preciso ser cuidadoso ao utilizar as entrevistas e colocações de um autor para explicar sua obra. O fato de Bergman ter, nas citações acima, se colocado como afastado da política, não necessariamente implica no fato de que seus filmes são apolíticos.

Na verdade, se olharmos com atenção, as falas de Bergman com relação à política são bastante fluidas. Se num momento ele diz que tomou a decisão de “abolir totalmente” a política de sua vida, em outro ele se posiciona como socialdemocrata! Eu vejo sabedoria em suas palavras, como o seu incômodo com o individualismo da sociedade em sua época. Sua

colocação de que “não queremos, ou não temos coragem de mudar” é bastante pessimista, pois sempre há movimentos progressistas no mundo conseguindo algum tipo de mudança a favor da justiça social, mesmo que o alcance dos resultados seja limitado. A história da sua própria terra é uma prova disso: a Suécia, nos anos 20, tinha greves em abundância, o que foi decisivo para a criação do Estado de bem-estar social (CHANG, 2008, p. 199) em resposta à agitação política, que até hoje é um modelo para o mundo. Os conservadores sempre tiveram a visão de que o mundo caminha para o abismo e de que nada, ou quase nada pode ser feito, e acabam ignorando diversos movimentos bem-sucedidos que vem acompanhando a história da humanidade.

Robin Wood conta em seu livro que, num dado momento, Bergman definiu-se como apolítico. Wood prossegue dizendo que um ser humano sem ideologia é como uma pessoa sem um sistema nervoso. (2013, p. 273) O que ele quis dizer com isso é que todos nós temos ideologia e somos seres políticos, mesmo quando não nos damos conta disso. Eu concordo inteiramente com Wood nesse quesito e acredito que Bergman opinava através de sua obra, não sendo necessário - para ele - discursar sobre seus ideais.

Agora é preciso deixar à parte as colocações de Bergman e pensar em seus *filmes*. Eu acredito que vários filmes de Bergman são políticos, e alguns até mesmo admiráveis do ponto de vista político, mesmo que o autor não tenha *intencionalmente* buscado fazer uma obra política. E vários escritores concordariam comigo. O próprio Wood faz uma leitura política de *Persona*, onde vê no silêncio de Elisabet uma recusa de ocupar (ou continuar ocupando) seu lugar da Ordem Simbólica (leia-se: *establishment*), como já foi dito, e no seu horror diante das imagens do monge vietnamita e do garoto judeu, um horror diante das atrocidades que eram socialmente cometidas majoritariamente por *homens*, donos do poder político até bem pouco tempo, entrando no terreno das políticas de gênero e sexualidade.

Eu diria que o fato de Bergman ter demonstrado compaixão pelo monge vietnamita em *Persona* por si só já é um ato político, tendo em vista a ausência de compaixão pelos vietnamitas presente em sucessos de bilheteria como *Apocalypse Now*, de Francis Ford Coppola, Estados Unidos, 1979.

Sontag, ao tratar das referências políticas presentes em *Persona* – as já citadas imagens do monge vietnamita e do garoto judeu – diz que *Persona* se afasta do tipo de abordagem utilizado por cineastas como Godard, que também chegou a se referir à tragédia do povo vietnamita no filme *A Chinesa* (França, 1967). Ao contrário de Godard, Bergman não é um cineasta “historicamente orientado”, e usa essas imagens como exemplos de “violência total, de crueldade impenitente”, como “imagens do que não pode ser supostamente contido ou digerido, ao invés de oportunidades para pensamentos políticos e morais corretos”. (1987, p. 137) Portanto, *Persona* é *sim* uma obra política.

A polêmica sobre os posicionamentos políticos, ou apolíticos, na obra de Bergman, retornou quando Jonathan Rosenbaum publicou no jornal *New York Times* um texto intitulado *Scenes from an overrated career*, em que ele basicamente argumentou que Bergman é um cineasta superestimado e que os cinéfilos e universidades estão se dando conta disso. Eu admiro imensamente Jonathan Rosenbaum, mas não concordo com sua argumentação, como quando ele diz que (tradução minha) “a estrela do Sr. Bergman caiu, provavelmente porque todos nós crescemos um pouco, como cinéfilos e como adultos socialmente engajados”. (2007, p.1)

Minha admiração e dedicação à obra de Bergman não me impediu de entrar em contato com filmes de outros cineastas mais explicitamente políticos e/ou de esquerda como Jean-Luc Godard, Roberto Rossellini, Vittorio de Sica, Luchino Visconti, Irmãos Dardenne, entre outros, nem de me aprofundar em leituras políticas de autores como Noam Chomsky ou Eric Hobsbawm. Contudo, devo expressar que Bergman ensinou-me muito sobre o emprego e os reflexos das formas de expressão humana - palavras, atos, expressões faciais e corporais -, e sobre o indivíduo e a natureza humana, o que se configura como um exercício político ao desconstruir as suposições otimistas - e falsas - que temos a respeito de nós mesmos, da *persona* que habita em cada um de nós, e dos grupos sociais que compõem a contemporaneidade.

#### 4. Bibliografia

BERGMAN, Ingmar. **Lanterna mágica**. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1988.

BJÖRKMAN, Stig; MANNS, Torsten; SIMA, Jonas. **O cinema segundo Ingmar Bergman**. Rio de Janeiro, RJ: Editora Paz e Terra S. A., 1978.

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

BORDWELL, David. *Bergman, Antonioni and the stubborn stylists*. Disponível em: <<http://www.davidbordwell.net/blog/2007/08/11/bergman-antonioni-and-the-stubborn-stylists/>> Acesso em: 29 de agosto de 2015.

BORDWELL, David. *Caught in the acts*. Disponível em: <<http://www.davidbordwell.net/blog/2014/05/18/caught-in-the-acts-2/>> Acesso em: 7 de julho de 2016.

BORDWELL, David. **Figuras traçadas na luz**. Campinas, SP: Papyrus Editora, 2005.

BORDWELL, David. **Sobre a história do estilo cinematográfico**. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2013.

BRAGA, Guilherme da Silva; STRINGBERG, August. **Senhorita Júlia e outras peças**. São Paulo, SP: Editora Hedra Ltda., 2010.

CHANG, Ha-Joon. *Bad Samaritans: the myth of the free-trade and the secret history of capitalism*. Nova Iorque: Bloomsbury Press, 2008.

CHION, Michel. **A audiovisual**. Lisboa: Edições Texto e Grafia Ltda., 2008.

CHION, Michel. *Film, a sound art*. Nova Iorque: Columbia University Press, 2008.

COWIE, Peter. **Ingmar Bergman – a Critical Biography**. Nova York: Charles Scribner's Sons, 1982.

CROWTHER, Bosley. *The seventh seal*. Disponível em: <<http://movies.nytimes.com/movie/review?res=9B00E3DC173DE73ABC4C52DFB6678383649EDE&partner=Rotten%20Tomatoes>> Acesso em: 29 de outubro de 2015.

DRUKER, Don. *The magician*. Disponível em: <<http://www.chicagoreader.com/chicago/the-magician/Film?oid=977873>> Acesso em: 29 de outubro de 2015.

EBERT, Roger. *After the rehearsal*. Disponível em: <<http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/19840101/REVIEWS/401010303/1023>> Acesso em: 29 de agosto de 2015.

EBERT, Roger. *Last Year at Marienbad*. Disponível em: <<http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/19990530/REVIEWS08/905300301/1023>> Acesso em: 29 de agosto de 2015.

EBERT, Roger. *L'Avventura*. Disponível em: <<http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/19970119/REVIEWS08/401010338/1023>> Acesso em: 29 de agosto de 2015.

EBERT, Roger. *Persona*. Disponível em: <<http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/20010107/REVIEWS08/101101070/1023>> Acesso em: 29 de agosto de 2015.

EBERT, Roger. *Shame*. Disponível em: <<http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/20080804/REVIEWS/608629928/1023>> Acesso em: 29 de agosto de 2015.

EBERT, Roger. *The Silence*. Disponível em: <<http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/20081210/REVIEWS08/812109985/1023>> Acesso em: 29 de agosto de 2015.

EBERT, Roger. *Through a glass darkly*. Disponível em: <<http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/20080724/REVIEWS08/419231982/1023>> Acesso em: 29 de agosto de 2015.

ELSAESSER, Thomas. *Putting on a show: the European Art movie*. Disponível em: <[http://bergmanorama.webs.com/sightsound94\\_elsaesser.htm](http://bergmanorama.webs.com/sightsound94_elsaesser.htm)> Acesso em: 13 de outubro de 2013.

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

KAEL, Pauline. *La Chinoise*. Disponível em: <<http://www.geocities.ws/paulinekaelreviews/11.html>> Acesso em: 29 de agosto de 2015.

KAEL, Pauline. *Persona*. Disponível em: <<http://bergmanorama.webs.com/films/persona.htm>> Acesso em: 13 de outubro de 2013.

KAEL, Pauline. *Sawdust and Tinsel*. Disponível em: <[http://bergmanorama.webs.com/films/sawdust\\_and\\_tinsel\\_reviews.htm](http://bergmanorama.webs.com/films/sawdust_and_tinsel_reviews.htm)> Acesso em: 13 de outubro de 2013.

KARNOW, Stanley. *Vietnam- a history*. Nova Iorque: Penguin Books, 1997.

KEHR, Dave. *Persona*. Disponível em: <<http://www.chicagoreader.com/chicago/persona/Film?oid=1054155>> Acesso em: 29 de agosto de 2015.

KEHR, Dave. *Shame*. Disponível em: <<http://www.chicagoreader.com/chicago/shame/Film?oid=1150399>> Acesso em: 29 de agosto de 2015.

LONG, Ngô Viñh. *Before the revolution: the Vietnamese peasants under the French*. Nova Iorque: Columbia University Press, 1991.

LERMONTOV, Mikhail. *A hero of four time*. Disponível em: <<http://www.eldritchpress.org/myl/hero.htm>> Acesso em: 1 de março de 2016.

MANDELBAUM, Jacques. *Masters of cinema: Ingmar Bergman*. Paris: Cahiers du CinémaSarl, 2011.

MCCABE, Bret. *La Chinoise*. Disponível em: <<http://www2.citypaper.com/film/review.asp?rid=13398>> Acesso em: 12 de outubro de 2013.

MCKEE, Robert. *Story*. Curitiba: Arte e Letra Editora, 2006.

MICHAELS, Lloyd (org.); STEENE, Birgitta; DIXON, Wheeler Winston; SONTAG, Susan; ORR, Christopher; VINEBERG, Steeve; FOSTER, Gwendolyn Audrey. *Ingmar Bergman's Persona*. Nova York, NY: Cambridge University Press, 2000.



PIKETTY, Thomas. **O capital no século XXI**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2013.

ROSENBAUM, Jonathan. *Critical distance (on Contempt)*. Disponível em: <<http://www.jonathanrosenbaum.net/1997/09/critical-distance/>> Acesso em: 29 de agosto de 2015.

ROSENBAUM, Jonathan. *Ingmar Bergman today*. Disponível em: <<http://www.jonathanrosenbaum.net/2007/07/bergman/>> Acesso em: 29 de agosto de 2015.

ROSENBAUM, Jonathan. *Scenes from an overrated career*. Disponível em: <[http://www.nytimes.com/2007/08/04/opinion/04jrosenbaum.html?pagewanted=all&\\_r=0](http://www.nytimes.com/2007/08/04/opinion/04jrosenbaum.html?pagewanted=all&_r=0)> Acesso em: 29 de agosto de 2015.

SARRIS, Andres. *He wants a drink, but he wants her more*. Disponível em: <<http://observer.com/1999/01/he-wants-a-drink-but-he-wants-her-more/>> Acesso em: 29 de agosto de 2015.

SONTAG, Susan. **Contra a Interpretação**. Porto Alegre: L&PM, 1987.

SONTAG, Susan. **A vontade radical**. São Paulo: Editora Schwarcz Ltda., 1987.

SONTAG, Susan. Disponível em: <<http://yalepress.yale.edu/book.asp?isbn=9780300189797>> Acesso em: 29 de agosto de 2015.

VANOYE, Francis; GOLIOT -LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas, SP: Papirus Editora, 1994.

WILLIAMS, Raymond. **Drama em cena**. São Paulo, SP: CosacNaify, 2010.

WILLIAMS, Raymond. **Tragédia moderna**. São Paulo, SP: CosacNaify, 2011.

WOOD, Robin. **Ingmar Bergman**. Detroit: Wayne State University Press, 2013.

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

## 5. Filmografia

- Acossado* (Jean-Luc Godard, França, 1960)
- All wet* (Ub Iwerks, EUA, 1927)
- Ano passado em Marienbad* (Alain Resnais, França, 1961)
- Antes da revolução* (Bernardo Bertolucci, Itália, 1964)
- Através do espelho* (Ingmar Bergman, Suécia, 1961)
- Cenas de um casamento* (Ingmar Bergman, Suécia, 1973)
- A chinesa* (Jean-Luc Godard, França, 1967)
- Cinderella* (George Méliès, França, 1899)
- Um corpo que cai* (Alfred Hitchcock, EUA, 1958)
- Era uma vez em Tóquio* (Yasujiro Ozu, Japão, 1953)
- A faca na água* (Roman Polanski, Polônia, 1962)
- Fanny e Alexander* (Ingmar Bergman, Suécia, 1982)
- A fonte da donzela* (Ingmar Bergman, Suécia, 1960)
- Gritos e sussurros* (Ingmar Bergman, Suécia, 1972)
- History lessons* (Danièle Huillet e Jean-Marie Straub, Alemanha Ocidental, 1972)
- A hora do lobo* (Ingmar Bergman, Suécia, 1968)
- Jules e Jim* (François Truffaut, França, 1962)
- Luz de inverno* (Ingmar Bergman, Suécia, 1963)
- Morangos silvestres* (Ingmar Bergman, Suécia, 1957)
- Noites de circo* (Ingmar Bergman, Suécia, 1953)
- Pierrot le fou* (Jean-Luc Godard, França, 1965)
- Positivamente Millie* (Ingmar Bergman, EUA, 1967)
- Psicose* (Alfred Hitchcock, EUA, 1960)
- O rito* (Ingmar Bergman, Suécia, 1969)
- Saraband* (Ingmar Bergman, Suécia, 2003)

*O sétimo selo* (Ingmar Bergman, Suécia, 1957)

*O silêncio* (Ingmar Bergman, Suécia, 1963)

*Sorrisos numa noite de amor* (Ingmar Bergman, Suécia, 1955)

*I walked with a zombie* (Jacques Tourneur, EUA, 1943)

*Weekend* (Jean-Luc Godard, França, 1967)

*Y tu mamá también* (Afonso Cuarón, México, 2001)

## 6. Ficha técnica

Um filme de Ingmar Bergman

Produção: Lars-Owe Calberg

Fotografia: Sven Nykvist

Maquiagem: Börje Lundh

Figurino: Mago

Música: Lars Johan Werle

Som: P O Pettersson, Lennart Engholm

Svensk Filmindustri

1966

Suécia