

FUNDAÇÃO OSWALDO CRUZ  
ESCOLA POLITÉCNICA DE SAÚDE JOAQUIM VENÂNCIO  
LABORATÓRIO DE EDUCAÇÃO PROFISSIONAL EM TÉCNICAS  
LABORATORIAIS EM SAÚDE

Thayane Espínola Campos

“REPRESENTAÇÃO E MÁSCARA: Uma análise do filme *Persona*.”

Rio de Janeiro  
2014

Thayane Espínola Campos

“REPRESENTAÇÃO E MÁSCARA: Uma análise do filme *Persona*.”

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Escola Politécnica de Saúde Joaquim Venâncio como requisito parcial para aprovação no curso técnico de nível médio em saúde com habilitação em Análises Clínicas.

Orientador: Felipe Gonçalves Pinto

Co-orientadores: Alexander de Carvalho e Verônica Soares

Rio de Janeiro  
2014

Thayane Espínola Campos

“REPRESENTAÇÃO E MÁSCARA: Uma análise do filme *Persona*.”

Trabalho de Conclusão de Curso apresentada à Escola Politécnica de Saúde Joaquim Venâncio como requisito parcial para aprovação no curso técnico de nível médio em saúde com habilitação em Análises Clínicas.

Aprovado em \_\_\_/\_\_\_/\_\_\_

BANCA EXAMINADORA

---

(Felipe Gonçalves Pinto – Laboratório de Formação Geral na Educação Profissional em Saúde - EPSJV/FIOCRUZ)

---

(Ana Lucia de Almeida Soutto Mayor – CINEAD/UFRJ - Laboratório de Formação Geral na Educação Profissional em Saúde – EPSJV/FIOCRUZ)

---

(Carolina Almeida Gomes – Laboratório de Formação Geral na Educação Profissional em Saúde – EPSJV/FIOCRUZ)

*Dedico este trabalho ao que me tira o  
sono: a arte*

## AGRADECIMENTOS

À minha família, pelo apoio e incentivo.

Aos meus amigos da Politécnica, pelos sorrisos e abraços sinceros, pelas descobertas, pela troca, pelo amor.

À Alexander de Carvalho, pelo processo de desconstrução constante que leva à negação dos dogmas, das verdades absolutas, das certezas. Hoje não sou a mesma de ontem, assim como amanhã não serei a mesma de hoje – o questionamento estará dentro de mim para sempre.

À Felipe Pinto e Verônica Soares, pelo apoio, paciência e compreensão.

À Flávio Paixão e Valéria Carvalho, pelas utopias, contradições, ideais, sonhos, inspirações e lutas – nada pode parecer natural, nada pode parecer impossível de mudar.

À Maxi Lima, pela força, descobertas e amizade sincera.

À Isabel Barbosa, por todo encontro necessário entre o mar e o céu.

Ao CNPq e ao PIBIC pelo apoio financeiro.

À arte, por tudo e por nada.

*(...) Fiz de mim o que não soube.  
E o que podia fazer de mim não o  
fiz.  
O dominó que vesti era errado.  
Conheceram-me logo por quem  
não era e não desmenti, e perdi-me.  
Quando quis tirar a máscara,  
estava pegada à cara.  
Quando a tirei, e me vi ao  
espelho, já tinha envelhecido.  
Estava bêbado, já não sabia  
vestir o dominó que não tinha tirado.  
Deitei fora a máscara e dormi no  
vestiário.  
Como um cão tolerado pela  
gerência.  
Por ser inofensivo.  
E vou escrever esta história para  
provar que sou sublime (...)*

*(Tabacaria – Álvaro de Campos)*

## RESUMO

O seguinte trabalho tem por fito abordar a questão da representação social e suas causas na sociedade em que vivemos, tendo como base uma análise do filme *Persona* (1966) de Ingmar Bergman. É comumente sabido que os indivíduos tendem a volatilizar suas atitudes, a depender de contextos específicos, na tentativa de melhor se encaixar em cada um deles. Pensando nisso, este trabalho visa compreender os motivos pelos quais os indivíduos representam diante de outros, bem como analisar a necessidade dessa atitude na sociedade. Além disso, o trabalho também se propõe a explicitar o modo como a representação está pautada numa moral vigente que compreende a realidade sob uma ótica dogmática, tornando-se um objeto de coerção do ser humano.

**PALAVRAS-CHAVE:** representação; máscara; moral; sociedade; cinema.

## SUMÁRIO

<b>1 – INTRODUÇÃO</b> .....	9
<b>2 - A TRANSFORMAÇÃO DA LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA: CINEMA MODERNO EM CENA</b> .....	11
<b>2.1 – Ingmar Bergman</b> .....	15
<b>3 – MÁSCARA E REPRESENTAÇÃO EM PERSONA</b> .....	19
<b>3.1 – Alma</b> .....	20
<b>3.2 – Elisabeth</b> .....	24
<b>4 - A MORAL UMA “VERDADE” QUE CONDICIONA</b> .....	29
<b>4.1 – Culpa e ressentimento de Alma</b> .....	34
<b>4.2 - Elisabeth: o espelho de Alma</b> .....	37
<b>5 -CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	38
<b>6 – BIBLIOGRAFIA</b> .....	41
<b>7 – REFERÊNCIAS ICONOGRÁFICAS</b> .....	42
<b>8 – ANEXOS</b> .....	43

## 1 - INTRODUÇÃO

Este projeto visa analisar a representação social em sua esfera mais ampla, compreendendo os motivos pelo qual ela acontece. Para isso, analisaremos o fenômeno com base no filme *Persona* (1966) de Ingmar Bergman, que narra a história de duas mulheres, Elisabeth e Alma.

Elisabeth, uma atriz teatral de sucesso, repentinamente perde a fala sem motivos aparentes. Alma, uma enfermeira, cuida de Elisabeth numa clínica psiquiátrica e almeja casar e ter filhos, vivendo uma vida sem muitas extravagâncias.

Todavia, o filme que aparenta ter um enredo simples já se inicia de um modo diferente dos filmes de massa que consumimos: imagens a primeira vista desconexas, um som desconcertante e a sensação de que impossibilidade de entender o que se passa.

No primeiro capítulo deste trabalho, contextualizaremos juntamente aos autores Antônio Costa e Jean-claude Bernardet o modo como essas características de *Persona* estão inseridas num fenômeno cinematográfico designado pelo surgimento do cinema moderno em oposição ao cinema clássico.

*Persona*, enquanto um filme do diretor sueco Ingmar Bergman, está associado a uma nova abordagem da linguagem cinematográfica, uma vez que o diretor em questão é conhecido por produzir filmes que fogem à regra do cinema clássico, isto é, filmes que são capazes de expressar a criatividade dos diretores através da narrativa e do processo de montagem dos mesmos. Desse modo, Ingmar Bergman se inventa dentro da sétima arte pensando em filmes que se propõem a causar impacto e estranhamento nos espectadores.

Para consolidar esse objetivo, Bergman traz à tona o filme *Persona* com questões curiosas: duas mulheres que não entendem suas variações de atitudes dentro da sociedade em que vivem. É possível ser duas pessoas? Não devemos ser o que a sociedade espera que sejamos?

Alma e Elisabeth não entendem o porque de suas respectivas representações sociais, mas ao mesmo tempo diferem: Elisabeth opta por se fechar em silêncio e Alma por se fechar dentro de concepções pré-estabelecidas. A fim de compreendermos esse processo, analisamos a questão no segundo capítulo junto aos autores Erving Goffman e Émile Durkheim.

Frente ao fato de que desempenhamos variados papéis dentro da sociedade, *Persona* também aponta para outra relação: uma denúncia do motivo pelo qual

representamos, calcado numa suposição de que existe uma “verdade” universal a ser seguida para sermos aceitos dentro da sociedade. Esse agente de coerção assumido pelos indivíduos se expressa, em linhas gerais, nos juízos de valor acerca da realidade, comumente conhecidos como moral. Visando melhor analisar a questão, tomamos como base as teorias do filósofo Friedrich Nietzsche no terceiro capítulo para compreendermos o fenômeno.

Por fim, trazemos as teorias anteriormente citadas, lembrando que *Persona* é um reflexo da criatividade de Bergman, bem como os filmes que surgem do cinema moderno. A problemática que vemos no filme é um reflexo das vivências não só do artista, mas também do objetivo de transformação e maturação de um público que consome este tipo de arte.

Visando concluir o objetivo do trabalho, explicitamos ainda algumas questões: o homem é produto das suas relações sociais, não nascendo com os padrões morais. Nesse sentido, a moral e a representação não podem ser a própria realidade, tal como é concebido pela sociedade em que vivemos.

## **2 - Capítulo 1: A transformação da linguagem cinematográfica: cinema moderno em cena.**

O cinema moderno é um movimento de renovação que surge no período entre guerras e que se afirma sobretudo no pós guerra, apresentando questionamentos quanto ao fazer cinema, a arte cinematográfica e ao ilusionismo dominante, ocasionando a renovação da linguagem cinematográfica. Segundo Costa (1989) entende-se comumente que ele se inicia no final dos anos 50 com o surgimento da *Nouvelle Vague* na França até cerca da metade dos anos 70, onde tem-se a “nova Hollywood” nos Estados Unidos e o “cinema novo alemão” na Alemanha (COSTA, 1989, p. 2).

É muito difícil caracterizar o cinema moderno e encontrar seus limites cronológicos, assim como defini-lo com precisão. Suas inovações não são tão grandiosas no que se refere a renovações tecnológicas, tal como ocorreu na passagem do cinema mudo para o sonoro. Na verdade, o que ocorria com o surgimento do cinema moderno era uma mudança muito mais forte na linguagem cinematográfica, isto é, nas formas e usos dessa arte, que acabou por representar uma ruptura com a forma vigente e reproduzida do cinema que atuava na época.

As inovações tecnológicas como a introdução da película pancromática<sup>1</sup> e as lentes objetivas de foco curto permitiam a melhora das filmagens contínuas, otimizando os elementos da cena do filme com as tomadas contínuas sem o efeito da decupagem<sup>2</sup> clássica que fragmentava as cenas. As câmeras também exerceram grande importância nesse processo, uma vez que se tornaram mais leves e fáceis de manusear nesse momento.

Produzindo um breve resumo sobre as inovações tecnológicas, podemos dizer que elas favoreceram, sobretudo, a ruptura do cinema considerado clássico na época de forma mais intensa, dando espaço às nuances do cinema moderno e sua nova forma de utilizar a linguagem e a produção cinematográfica. Nesse caso, seria importante ressaltar que anteriormente já existiam algumas vanguardas que propunham romper com o esquema tradicional do cinema, tal como expressionismo alemão, o impressionismo

---

<sup>1</sup> Uma película pancromática é um tipo de filme fotográfico em preto e branco sensível às ondas do espectro visível, captando-os e configurando uma imagem realista.

<sup>2</sup> Significa, originalmente, o ato de recortar ou cortar para dar forma. Em cinema e audiovisual, decupagem é o planejamento da filmagem, a divisão de uma cena em planos e a previsão de como estes planos vão se ligar uns aos outros através dos cortes.

francês, o surrealismo, etc., mas que nessa ocasião elas nunca haviam ganhado proporções maiores de popularidade tal como ocorreu com o cinema moderno.

A nova consciência sobre o potencial do cinema, associada com os temas que cada vez mais eram descobertos e estudados pelas ciências humanas, atribuiu ao cinema características importantes no que diz respeito às temáticas dos filmes, assim como a concepção sobre o próprio ato de representar e encenar. Nesse sentido, Costa afirma que:

“(...) A ideologia dominante no cinema moderno é uma ideologia progressista: à expressão de uma nova subjetividade individual ou coletiva, à definição de uma nova linguagem e de novas tipologias expressivas, é atribuída a tarefa de captar as mudanças e produzir ou acelerar processos de transformação moral, social e política (...)”. (COSTA, 1989, p. 1).

Ainda que seja difícil circunscrever cronologicamente o cinema moderno com precisão por causa das experiências de vanguarda anteriores, ele pode se definir a partir do momento em que ele passa a viver concretamente as possibilidades de ruptura e mudança. Esse momento pode ser entendido como os limites entre o final dos anos 50 e início de 70, citados anteriormente, no qual as vertentes da França, Estados Unidos e Alemanha apresentam um modelo que rompia com o esquema tradicional no que diz respeito à narrativa cinematográfica (sendo esta mais complexa), mudança na montagem da história (agora sem a estrutura linear de início meio e fim como algo obrigatório), relação entre som e imagem apresentados, uso da metalinguagem, personagens que se caracterizavam por terem forte influência psicológica, elevação dos temas filosóficos e psicológicos do homem, entre outros.

O cinema francês dos anos 50 trazia consigo a característica latente de um “cinema de qualidade”, claramente comercial e acadêmico, onde diretores estabeleciam uma forma reproduzida aos atores para construir filmes muito previsíveis e palatáveis ao olhar do público. Com o advento da *Nouvelle Vague* e seus diretores pioneiros, sem dúvidas nota-se o que seria o grande início do cinema moderno: é nessa época que o diretor francês Jean-Luc Godard realiza “*Acossado*” (1959), tido como um dos grandes manifestos estéticos da época. O filme em questão traz como diferencial a encenação inovadora da câmera, do roteiro e dos próprios atores. Ele é editado de maneira fragmentada, elevando os cortes e tornando o público sensível a eles, uma vez que esses cortes conferem ao filme o aspecto de uma reportagem improvisada nas ruas de Paris. Além disso, a encenação dos atores é livre, repleta de gírias e diálogos soltos que dão a sensação de autonomia na trama. Desse modo, Bernardet (1980) afirma que o *Acossado*

acaba por representar um novo modo de filmar lúdico e heterogêneo, por intermédio do qual se rejeitam as regras narrativas do cinema de estúdio. (BERNARDET, 1980, p. 50)

De modo geral, a *Nouvelle Vague* e os outros movimentos existentes do cinema moderno afirmam-se em oposição ao cinema tradicional de indústria. O diretor de um filme que se afirma nessa nova linguagem costuma ser seu próprio produtor, acompanhando todas as etapas de construção e revelando no filme muitas das suas vontades de expressão e comunicação, em contraposição ao diretor que pensa no filme como uma encomenda.

Nesse sentido, para Bernardet (1980) não há tema que seja vedado ao cinema (moderno), que deixou de ser um meio exclusivo de contar histórias para se tornar também um meio de reflexão política, estética, ética religiosa, sociológica, etc. (BERNARDET, 1980, p.55). Essas reflexões podem ser levadas ao público por meio do modo como se aborda o assunto, ou ainda pela utilização da nova linguagem.

Desse modo, sobre a *Nouvelle Vague*, Costa afirma que:

“(...) O advento da *Nouvelle Vague* não foi importante só porque assinalou a estréia de uma nova geração de diretores, mas especialmente a forma pela qual foi preparada tal estréia e pelo significado que adquiriu [...] esses jovens perfizeram um tipo de cinema pessoal, no qual a câmera pudesse ser utilizada com a mesma simplicidade e liberdade com a qual o romancista e o ensaísta usam a caneta. Um cinema portanto espontâneo, imediato e com custos baixos. (...)” (COSTA, 1989, p.2).

As transformações da linguagem cinematográfica são enormes quando comparadas ao cinema que hoje é tido como clássico<sup>3</sup>. Para Bernardet (1980), enquanto o cinema clássico pretende esconder o caráter de linguagem fílmica, se apresentando como a própria realidade, o cinema moderno não disfarça a linguagem na tentativa de não ser confundido com a realidade. (BERNARDET, 1980, p. 56).

Nesse caso os filmes ressignificam de maneira muitas vezes simbólica os temas, propondo a reflexão sobre eles. Ainda segundo Bernardet, quando Godard realiza *Os carabineiros* (1963), em nenhum momento ele pretende que o espectador tenha a impressão de ver cenas de guerra: ele *significa* a guerra de modo quase simbólico e desenvolve uma reflexão sobre a guerra. (BERNARDET, 1980, p. 56).

---

<sup>3</sup> Cinema marcado pela afirmação do entretenimento de massa, que tem como objetivos principais a fácil assimilação do público através da narrativa simples e linear, a criação de histórias palatáveis que desviem o foco da realidade e o conseqüente lucro da indústria cinematográfica.

Para Costa, apesar das notáveis diferenças políticas, sociais e culturais, é possível percebermos uma série de características comuns às formas de fazer o cinema moderno nas diferentes partes do mundo, que acabaram por unificar esse movimento de renovação nos anos 60, ao lado da experiência francesa. (COSTA, 1989, p.2)

Lino Micciché, um crítico idealizador e diretor do festival “Mostra Internazionale Del Nuevo Cinema di Pesaro” em 60, dedicado totalmente ao conhecimento e difusão do novo cinema, elegeu quatro pontos principais que, em graus variáveis, englobaram o processo de mudança na cultura cinematográfica do mundo inteiro. Costa (1989), citando Micciché (1972) mostra que os quatro pontos são:

“A) Estrutura narrativa: é abandonado o enredo romanesco tradicional e a construção da personagem acabada e são adotadas soluções mais próximas das novas tendências literárias (embora nem sempre ou não necessariamente nelas inspiradas). B) Linguagem fílmica: abandono das formas sintáticas e expressivas tendentes a ocultar o procedimento de encenação e adoção de técnicas de filmagem, de recitação e de montagem de tipo “antinaturalista” e destinadas a evidenciar a subjetividade do autor. C) Ideologia: em vez de evidenciar uma mensagem ideológica unívoca e direta, surgiram formas mais fluidas e indiretas, baseadas em procedimentos metafóricos ou alegóricos. D) Estruturas de produção: manifesta sempre uma exigência de mudança, mesmo que de formas muito distintas segundo as diferentes situações.” (COSTA, Antônio 1989, apud Micciché, 1972, p. 12-13).

Associado a esses traços comuns às diferentes realidades cinematográficas, Costa diz ainda que:

“Junto a esses traços distintivos que permitem unificar experiências nascidas e desenvolvidas em contextos diversos e distantes um do outro, é preciso recordar a formação e a rápida maturação de um novo tipo de público, que atribui ao cinema um papel diferente daquele por ele tradicionalmente desempenhado, um público mais maduro e preparado no aspecto político-cultural e no do conhecimento do cinema e da sua linguagem.” (COSTA, 1989, p. 2)

Nesse sentido, o cinema moderno trazia consigo uma grande ruptura nos mais diversos esquemas cinematográficos. Nos diretores, se iniciava a tomada de consciência crítica da expressão através do cinema, que por sua vez se refletia nos filmes e estes passavam a integrar o imaginário social do público.

Além da Nouvelle Vague, outros movimentos que possuíram maior destaque no cinema moderno foram o cinema novo brasileiro, o cinema novo alemão e o cinema hollywoodiano contemporâneo. No entanto, cabe ressaltar que no cinema moderno há a ruptura com todo o esquema tradicional do cinema, e nesse sentido, esses movimentos não constituíram mais as pequenas vanguardas, passando a integrar na verdade, as peças-chaves para a mudança sofrida no cinema.

## 2.1 – Ingmar Bergman

Dentre vários diretores que se tornaram conceituados no cinema moderno, um deles recebe grande notoriedade entre os críticos de cinema: Ingmar Bergman, um sueco conhecido por filmes como *Morangos Silvestres* (1957), *O sétimo selo* (1957), *Gritos e sussurros* (1972) e vários outros. Segundo Magnus Robach, embaixador da Suécia no Brasil, Ingmar Bergman não é apenas o cineasta mais importante da Suécia até o momento, mas é geralmente considerado como uma das figuras mais importantes da história da arte cinematográfica. (CASTAÑEDA, Alessandra et al., 2012).

Com uma obra que abrange cerca de 50 filmes, Bergman nos revela a sua leitura do cinema moderno, onde ele rompe com a linguagem tradicional e utiliza extensivamente os temas de caráter humano. Para afirmar esses temas ao espectador, os filmes de Bergman contam com planos, sequências, fotografias e *closes*<sup>4</sup> que reforçam o que está sendo tratado no filme – característica do novo cinema.

Bergman é conhecido pela abordagem psicológica latente em seus filmes, onde os temas de caráter humano se refletem. Esses filmes possuem uma densidade grande e um aprofundamento nas questões existenciais discutidas pelas ciências humanas, como a religião, a solidão, a morte e o silêncio. Parte dos eventos que ocorreram na vida do diretor foram de suma importância para a consolidação dos seus filmes, uma vez que encontramos referências a eles em vários momentos. Em *A hora do lobo* (1967), o pintor Johan interpretado pelo ator Max von Sydow, relembra uma cena vivida por Bergman na infância que o assolou durante parte da sua vida:

“... Era um tipo de castigo. Eles me jogaram dentro de um armário e trancaram a porta. Estava silencioso e escuro. Eu estava muito assustado. Eu chutava e batia na porta, porque tinham me dito que havia um anão que vivia naquele armário e que roia os dedos dos pés das crianças travessas. Quando parei de bater, ouvi ruídos e sabia que minha hora havia chegado. E numa espécie de pânico silencioso subi em algumas prateleiras e tentei me levantar com as mãos. Roupas caíram sobre mim, eu perdi o equilíbrio e caí. Dei socos no ar para me proteger da pequena criatura. O tempo todo esperei com medo e roguei por perdão. Enfim, a porta se abriu e eu saí para a luz do dia.”  
(*A hora do lobo*, 1967)

A cena que Johan descreve se assemelha à cena que Bergman descreve em sua autobiografia *Lanterna Mágica* (1988), onde ele relata os castigos que sofria na infância

---

<sup>4</sup> Close-up, ou simplesmente close, em cinema e audiovisual, é um tipo de plano, caracterizado pelo seu enquadramento fechado, mostrando apenas uma parte do objeto ou assunto filmado - em geral o rosto de uma pessoa.

por conta da educação repressora que recebeu do pai. Essa educação que Bergman recebeu também desempenhou um importante papel na construção da personalidade do diretor, que por ter convivido com os conceitos relacionados ao pecado, confissão, castigo, perdão e indulgência da religião de seu pai pastor, acabou por se tornar um homem com questionamentos existenciais e psicológicos muito profundos.

Nesse sentido, nota-se que em larga medida, Ingmar Bergman procurava exteriorizar seus conflitos internos através de sua produção artística. Ele também produziu centenas de peças, que em concomitância com os filmes, revelavam o mal estar no mundo que se manifestara desde a infância. Em *Morangos silvestres*, o personagem Isak Borg (Victor Sjöström) é um médico frio e egoísta que só percebe a solidão quando atinge certa idade; em *O sétimo selo*, o cavalheiro Antonious Block (Max von Sydow) é tomado pela falta de esperança e respostas no mundo, suplicando a Deus o porquê de a sua existência estar sempre escondida em promessas. O sentimento de solidão no mundo associado à falta de respostas ou sinais concretos é sem dúvidas, um dos temas mais recorrentes em sua obra.

Associado à abordagem psicológica, os filmes de Bergman também contam com ferramentas e elementos narrativos para consolidar os temas: a memória, em *Morangos silvestres*, a alegoria em *O sétimo selo*, e até o trabalho mais estético em *Gritos e sussurros* - sendo este último fortemente evidenciado pelo jogo das cores vermelho, branco e preto como meio de representar a atmosfera claustrofóbica em que as personagens do filme estavam inseridas – são meios de representar os temas propostos pelo diretor.

Dessa forma, nada ficou de fora na obra de Bergman. Os tabus ocidentais mais reforçados por concepções religiosas foram expostos, analisados, apresentados, mas não foram resolvidos. Temas como a morte, descrença em Deus, egoísmo, violência, depressão tornaram a obra do diretor tão múltipla tal como conhecemos nos dias atuais.

Dentre a vasta obra de Bergman, um filme em especial nos chama a atenção: *Persona* (1966) pode ser considerado um marco do cinema moderno. Esta é a obra mais distante do cinema narrativo, mais desafiadora no que concerne a complexidade e mais aberta a interpretações do espectador. (CASTAÑEDA, Alessandra et al., 2012).

Neste filme, Bergman expõe, além de muitas tensões humanas e *closes*, a ideia presente de que o que o espectador vê não pretende ser a própria realidade, como ocorria no cinema tradicional, mas sim um filme. Bernardet (1980) diz que Bergman, em dado momento de *Persona*, interrompe o desenvolvimento do filme com um pedaço

de celuloide queimando na tela, como se o filme tivesse pegado fogo no projetor, o que chama a atenção sobre o fato de que um filme é um filme. (BERNARDET, 1980, p. 56) (ver anexo 1).

*Persona* traz consigo toda a complexidade do que seria a utilização de uma nova linguagem cinematográfica. Já no início, podemos notar essa proposição: o filme se inicia com um foco de luz e um som que simultaneamente aumentam, criando um clima de tensão no espectador. O som chega ao seu ápice e o foco de luz nos revela o que parece ser um projetor pegando fogo. Rolos de filme, imagens invertidas de números que passam em ordem decrescente, órgão genital, projetor, desenho animado de uma mulher se banhando, mãos de uma criança. A exibição dessas imagens, a primeira vista, nos remete a uma falta de coerência e sentido, mas, no fundo, remonta as metáforas utilizadas por Bergman e o esquema de ruptura do cinema moderno. Mais do que um sentimento de tensão, as imagens até aqui nos fazem uma referência metalinguística, uma vez que o projetor nos dá a impressão clara de que vemos um filme, além de remeter a ideia da ilusão que seria o cinema.

Após este primeiro momento, mais imagens sem ligação são exibidas no filme: um homem que foge de outros dois fantasiados de esqueleto e vampiro, uma aranha, o sacrifício de um animal, uma mão que recebe um prego, uma floresta encoberta de neve, grades, neve ao lado das grades, rostos de pessoas, um menino deitado sobre uma maca num cenário anímico, mãos, mais rostos de pessoas que aparentam estarem mortas, pés, rosto de uma mulher mais velha que abre os olhos. O espectador é lançado nesse desamparo que Bergman batizou de “poema visual”.

O cenário então muda, e agora a câmera se foca no menino deitado sobre a maca. Ele acorda com o barulho de telefone e goteira, se mexe para um lado e para o outro aparentando encontrar uma posição agradável. A câmera foca em seu rosto, ele coloca os óculos e abre um livro, mas se levanta novamente com o olhar em direção à câmera, deslizando a mão sobre ela. Em seguida, vemos que na verdade ele passa a mão sobre uma imagem sem nitidez, que aos poucos se revela a fusão de dois rostos de mulheres. Nesse momento, notamos o fascínio do cinema quando o menino deixa o livro sobre a cama e passa a admirar a imagem projetada. (ver anexo 2).

Em relação ao poema visual, se podem tecer diversas interpretações sobre as referências que as imagens fazem, mas o consenso da utilização de todas elas sem dúvida está atrelado às questões psicológicas de medo, solidão, morte, etc. em meio às

quais o espectador é inserido para lidar com a ideia de que nada nesse filme é estabelecido ou dado pronto.

O filme em questão trata a história de duas mulheres: Elisabeth Vogler (Liv Ullmann), uma atriz que, durante a sua apresentação da peça *Electra*, subitamente emudece; e Alma (Bibi Andersson), uma enfermeira psiquiátrica. Após o surto de Elisabeth, ela é encaminhada para uma clínica, onde está internada há três meses no mesmo estado de silêncio que se deu durante a peça. Alma, a enfermeira, se torna responsável pelo tratamento de Elisabeth a pedido da médica responsável pela clínica (Margaretha Krook).

No entanto, o enredo do filme que a princípio nos parece simples e ameno revela diversas questões e abre possibilidades para estudo nos mais diversos campos. Desse modo, *Persona* será utilizado adiante para compreendermos algumas nuances do cinema moderno de Bergman, bem como os temas que tangem a psicologia e as ciências humanas.

### 3 - Capítulo 2: Máscara e representação em *Persona*.

O termo *Persona* deriva da palavra latina que equivale à máscara. As *personas* eram as máscaras utilizadas no teatro, que revelavam ao espectador qual era o papel que o ator estava interpretando, dissimulando seu rosto. Nesse sentido, pode-se notar que a escolha do título para este filme não teria sido feita em vão por Bergman. *Persona* remonta uma discussão sobre encenação, representação e máscara – saídas do sentido teatral para o próprio comportamento humano na vida real.

Essa discussão se mostra nítida ao entrarmos na história de *Persona*: uma atriz teatral que subitamente perde sua fala e uma enfermeira que acredita que seus atos não condizem com suas crenças. A primeira tem seu silêncio diagnosticado como um “inútil sonho de ser, não parecer, mas ser”. Já a segunda, acredita que deve transmitir uma imagem séria e comprometida com padrões morais, mas em seu interior carrega diversas tensões sobre o que mostra para a sociedade e o que faz.

Quando as duas personagens travam esses conflitos, elas fazem alusão à existência de uma “face” que as pessoas comumente usam para se apresentar em sociedade. Essa face mudaria conforme a situação, e em cada situação, elas agiriam de modo diferente. Essa face pode ser chamada de máscara (*Persona*) e as diferentes situações seriam as representação e encenações. Sobre isso, o psicanalista Jung (1987) propõe:

“Como seu nome [*persona*] revela, ela é uma simples máscara da psique coletiva, máscara que aparenta uma individualidade, procurando convencer aos outros e a si mesma que é uma individualidade, quando, na realidade, não passa de um papel, no qual fala a psique coletiva. [...] No fundo, nada tem de *real*; ela representa um compromisso entre o indivíduo e a sociedade, acerca daquilo que alguém parece ser: nome, título, ocupação, isto ou aquilo”. (JUNG, 1987, p.32)

Nesse sentido, podemos dizer que as máscaras, que aparentemente se afirmam como o próprio indivíduo, na verdade seriam apenas papéis assumidos pelas pessoas, representando algo que diz respeito à relação do sujeito com o meio em que vive, e não uma situação particular do sujeito. Sendo assim, a sociedade representaria um “grande teatro” (palco) com seus atores, que a depender da necessidade da sua encenação (peça), assumiriam papéis diferentes. Como Goffman afirma “o palco apresenta coisas que são simulações; presume-se que a vida apresenta coisas reais e, às vezes, bem ensaiadas; mais importante talvez, é o fato de que no palco um ator se apresenta sob a máscara de

um personagem para personagens projetados por outros atores.” (GOFFMAN, 2002, p. 9).

Além disso, para Goffman (2002), a “representação” (encenação) se refere às atividades dos indivíduos que se passa num período de tempo caracterizado pela presença contínua deste diante de um grupo de observadores, onde ele exerce alguma influência. (GOFFMAN, 2002, p. 29).

Persona, enquanto um filme que traz as tensões características do cinema de Bergman concede espaço para uma discussão sociológico-filosófica acerca das máscaras e da representação quando mostra ao espectador os conflitos vividos por Elisabeth Vogler e Alma. Esta análise engloba uma série de discussões que serão abordadas neste trabalho.

### **3.1 - Alma**

Após a apresentação do poema visual, a falta de definições cessa: a câmera direcionada para uma porta aguarda a entrada de alguém. Alma entra na sala e pergunta à doutora se pediram para chamá-la, e logo é interrogada sobre já ter visitado a paciente Elisabeth Vogler. Ao responder que não teve a oportunidade de visitá-la, Alma tem um breve resumo sobre a atriz feito pela médica responsável.

A partir desse momento, ela sabe que Elisabeth é uma atriz, que durante sua última apresentação da peça *Electra*, entrou em um estado de silêncio e olhou para a plateia que assistia ao espetáculo como se estivesse surpresa. Ela ficou em silêncio por mais de um minuto, se desculpando depois dizendo que sentiu vontade de rir. No dia seguinte, ela não volta ao ensaio do teatro e sua empregada a encontra na cama, acordada, sem falar ou se mover. Nesse estado de incomunicabilidade Elisabeth se encontra há três meses.

Nesse momento, o diálogo entre a médica e a enfermeira marca a ansiedade sobre a história que se dará, assim como a ansiedade de Alma por saber o que lhe espera. Esse diálogo é constituído pela voz da médica ao fundo, o jogo de cenas e as expressões da enfermeira que ouve atentamente o caso de Elisabeth. A câmera alterna em closes no rosto de Alma, nas costas e nas mãos, não expressando a ansiedade em palavras, mas nos gestos dela.

A médica explicita também que a saúde mental e física de Elisabeth se encontra em ordem, não havendo nenhum tipo de reação histérica. Aqui, algo curioso chama a

atenção: não existem motivos fisiológicos que justifiquem a estadia da atriz no hospital. Ela não se comunica e passa a levar uma vida apática, constituindo o real problema que “precisa” ser solucionado.

Após ouvir atentamente as informações sobre Elisabeth, Alma enfim pode fazer seu primeiro contato com a atriz. Ela se apresenta e se diz responsável pelos cuidados que ela necessitará daquele dia em diante. Elisabeth em seu silêncio, somente a cumprimenta num aperto de mãos, sem dizer nada. A enfermeira, por sua vez, logo se apresenta como uma pessoa bem definida: ela ressalta suas características sociais, como o fato de ter 25 anos e ser noiva, bem como ter se formado há dois anos em enfermagem e seus pais possuírem uma casa no campo. As características que são ressaltadas por Alma refletem o que ela julga mais importante e relevante na sua vida: o trabalho, a família e o casamento.

Desse modo, Alma fala das características que a definem num meio social, pretendendo convencer Elisabeth do papel que ela representa na sociedade. (anexo 3) Considerando que no convívio social os indivíduos geralmente agem dessa forma, Goffman propõe:

“Quando um indivíduo chega à presença de outros, estes geralmente procuram obter informação a seu respeito ou trazem à baila a que já possuem. Estarão interessados na sua situação sócio-econômica geral, no que pensa de si mesmo, na atitude a respeito deles, capacidade, confiança que merece, etc. Embora algumas destas informações pareçam ser procuradas quase como um fim em si mesmo, há comumente razões bem práticas para a situação, tornando os outros capazes de conhecer antecipadamente o que ele esperará deles e o que dele podem esperar. Assim informados, saberão qual a melhor maneira de agir para dele obter uma resposta desejada.” (GOFFMAN, 2002, p. 11)

Nesse sentido, esta primeira ação realizada por Alma traz a tona a sua representação no meio social, onde ela reforça suas características para a plateia a fim de iniciar a projeção dos papéis representados. Goffman (2002), diz que o equipamento expressivo intencional ou inconsciente que o indivíduo utiliza durante sua representação seria a “fachada pessoal”, e que esta é constituída por elementos como o cenário onde se desenrola a ação e as características referentes à categorização, como sexo, vestuário, idade, aparência, atitudes, expressões faciais, etc. (GOFFMAN, 2002, p. 29). Para Alma, esses elementos que constituem a fachada pessoal se mostram por meio da sua afirmação de uma mulher que prioriza o trabalho e a família – o cenário do hospital, seu uniforme de enfermeira e sua posição de prontidão para os serviços que lhe são atribuídos são importantes para consolidar essa afirmação.

A fachada pessoal de Alma representa nesse contexto o compromisso dela com a sociedade, expressado pelas posições sociais que ela ocupa. Em dado momento, o filme mostra Alma se preparando para dormir, no que parece ser o seu momento pós-trabalho: ela conversa consigo mesma, afirmando que se casará com seu noivo Karl-Henrik e que terá filhos, os quais terá que criar. Além disso, esses dois eventos estariam predestinados e seriam inatos à existência dela, sendo um sentimento seguro e inquestionável.

Ao dizer isso, Alma pretende se convencer e convencer aos outros da sua representação pautada na sua fachada pessoal, procurando afirmar que é uma individualidade que faz parte dela. Desse modo, a representação da enfermeira não se restringe ao mero fato de apresentar características às pessoas, mas também de estar convencido do seu próprio papel nesse processo, levando em consideração que os indivíduos assumem papéis desde cedo em suas vidas. Sobre o autoconvencimento, Goffman propõe:

“Num dos extremos, encontramos o ator que pode estar inteiramente compenetrado de seu próprio número. Pode estar sinceramente convencido de que a impressão de realidade que encena é a verdadeira realidade. Quando seu público está também convencido deste modo a respeito do espetáculo que o ator encena – e esta parece ser a regra geral – então, pelo menos no momento, somente o sociólogo ou uma pessoa socialmente descontente terão dúvidas sobre a “realidade” do que é apresentado. (GOFFMAN, 2002, p. 25).”

Dessa forma, também consideramos que a representação necessita majoritariamente de uma plateia para que se consolide, uma vez que ela é a expressão de todo um contexto social no qual o ator está inserido. Nesse sentido, a representação de Alma também serve às expectativas sociais acerca do que é considerado aceitável ou não. Alma preza seu trabalho, seu casamento e sua futura vida em família por se tratar de algo que é bem aceito nas sociedades ocidentais, ao mesmo tempo em que esses conceitos são propagados ao longo da história como expressão de uma estabilidade para o ser humano.

Sobre o sentimento seguro e inquestionável da enfermeira, atribuímos a via acerca do próprio autoconvencimento dos indivíduos, mas também cabe espaço para tratar a questão psicológica: Alma, assim como a maioria dos indivíduos, atribui o rótulo do não-questionamento ao seu papel porque a desconstrução dele ocasionaria a perda do papel construído ao longo da vida, fazendo-a cair num desamparo completo frente à falta de respostas e certezas do mundo. Nesse sentido, a máscara que se tratou até aqui enquanto somente máscara, se torna na verdade a “máscara protetora”, uma vez

que ela exerce a função não só da representação, mas também da estabilidade emocional dos indivíduos.

Para que haja essa estabilidade emocional que abrange uma gama ampla de respostas prontas para as questões do mundo, se torna necessário antes que os indivíduos concebam a realidade a partir de padrões pré-definidos. Esses padrões podem se expressar através de agentes culturais como as diferentes religiões e padrões morais que elas assumem.

Nesse sentido, as definições e ideias de Durkheim (1995) acerca dos chamados “fatos sociais” tornam-se bastante úteis para o prosseguimento de nossa análise dos agentes e padrões anteriormente mencionados.

Seguindo a linha de raciocínio sociológico do autor, os fatos sociais constituem, basicamente, existências capazes de coagir, direta ou indiretamente, os indivíduos nas relações que travam com a sociedade em que se inserem.

Tais existências são externas e independentes em relação aos indivíduos e suas respectivas consciências, exatamente por isso, são capazes também de condicionar-lhes, através de diversas formas de reprodução – desde a cultural até a propriamente educacional -, as ações e as concepções acerca da sociedade e do mundo em que vivem e se inserem.

Sobre esta relação, Durkheim diz que:

“Quando desempenho minha tarefa de irmão, de marido ou de cidadão, quando executo os compromissos que assumi, eu cumprio deveres que estão definidos, fora de mim e de meus atos, no direito e nos costumes. Ainda que eles estejam de acordo com meus sentimentos próprios e que eu sinta interiormente a realidade deles, esta não deixa de ser objetiva, pois não fui eu que os fiz, mas os recebi pela educação.”. (DURKHEIM, 1995, pg. 19-20).

Como exemplos concretos de comprovação de seu pensamento, Durkheim fundamenta suas análises nos produtos diretos de instituições sociais específicas que, por coagir as formas de pensar e agir dos indivíduos, acabam por torna-se o que posteriormente conheceríamos por fatos sociais.

Dentro dessa perspectiva anterior de instituições e suas consequências sociais diretas destacam-se, por exemplo, o sistema econômico-financeiro e a moeda, a formação histórica da sociedade e seus costumes, o Estado e as leis, a religião e seus dogmas etc.

Sobre essa relação, esclarece-nos novamente:

“O sistema de signos de que me sirvo para exprimir meu pensamento, o sistema de moedas que emprego para pagar minhas dívidas, os instrumentos de crédito que utilizo em minhas relações comerciais, as práticas observadas

em minha profissão, etc. funcionam independentemente do uso que faço deles. Que se tomem um a um todos os membros de que é composta a sociedade; o que precede poderá ser repetido a propósito de cada um deles. Eis aí, portanto, maneiras de agir, de pensar e de sentir que apresentam essa notável propriedade de existirem fora das consciências individuais. Esses tipos de conduta ou de pensamento não apenas são exteriores ao indivíduo, como também são dotados de uma força imperativa e coercitiva em virtude da qual se impõe a ele, quer ele queira, quer não.” (DURKHEIM, 1995, pg 20).

Assim, Durkheim (1995) preocupou-se em estudar as estruturas e formas de funcionamento e origem de tais instituições, a fim de chegar a uma compreensão mais exata dos métodos e objetos de estudo em que a sociologia deveria se centrar e basear.

Deste ponto de vista, em nossa análise acerca da representação social das máscaras, torna-se importante compreender que as causas desta são plurais, e não singulares.

### **3.2 - Elisabeth**

Quando questionada sobre suas primeiras impressões sobre Elisabeth, Alma se julga inexperiente. Para ela, a atriz pode ter escolhido o silêncio e a imobilidade, já que foi comprovado que ela não possui nenhuma patologia. Essa escolha representaria uma grande força mental a qual Alma não conseguiria acompanhar, tendo em vista que tanto na vida pessoal e profissional ela ainda não havia vivenciado muitas experiências.

Enquanto Alma e Elisabeth estão no quarto, a enfermeira decide ligar rádio para distrair a paciente. Logo que o liga, ela se depara com uma radionovela, onde uma atriz interpreta uma mulher que pede perdão a alguém que ama. Elisabeth ri e logo em seguida desliga o rádio num ato de desespero. Alma não entende, mas diz a ela que a arte é importante para quem tem problemas.

No dia seguinte, Alma lê a carta que o marido de Elisabeth escreve a ela, juntamente com uma foto do filho. Elisabeth rasga a foto sem motivos aparentes, e em seguida, sua médica inicia uma conversa onde ela sugere que Elisabeth vá para a casa de praia dela junto com a enfermeira, porque não existem mais motivos para sua estadia no hospital.

Quando a psiquiatra comunica esta decisão a Elisabeth, ela inicia uma conversa mais profunda, onde diz que entende a atriz (ver anexo 4):

“(...) Pensa que não entendo? O inútil sonho de ser. Não parecer, mas ser. Estar alerta em todos os momentos. A luta: o que você é com os outros e o que você realmente é. Um sentimento de vertigem... E a constante fome de

finalmente ser exposta. Ser vista por dentro, cortada... Até mesmo eliminada. Cada tom de voz, uma mentira. Cada gesto, falso. Cada sorriso, uma careta. Cometer suicídio? Nem pensar. Você não faz coisas deste gênero. Mas pode se recusar a se mover e ficar em silêncio. Então, pelo menos, não está mentindo. Você pode se fechar, se fechar para o mundo. Então não tem que interpretar papéis, fazer caras, gestos falsos. Acreditaria que sim... Mas a realidade é diabólica. Seu esconderijo não é à prova d'água. A vida engana em todos os aspectos. Você é forçada a reagir. Ninguém pergunta se é real ou não, se é sincera ou mentirosa. Isso só é importante no teatro. Talvez nem nele. Entendo porque não fala, porque não se movimenta. Sua apatia se tornou um papel fantástico. Entendo e admiro você. Acho que deveria representar este papel até o fim... Até que não seja mais interessante. Então pode esquecer... Como esquece seus papéis (...).” (Persona, 1966).

A fala da médica é de suma importância para compreendermos o silêncio de Elisabeth: os papéis que ela representa no teatro e na vida real são diferentes e variados, o que leva a uma crise. Elisabeth não se reconhece em nenhum deles, acreditando que todos levam a uma mentira e um falseamento do que ela seria de verdade, fora da máscara que utiliza na sociedade. A forma que ela encontra para livrar-se das encenações e da suposta mentira é através da não-representação, da negação dos gestos e da própria fala.

A fim de constituir a narrativa do filme, Bergman se utiliza da criação de um parentesco entre Elisabeth e Electra no momento em que atribui a peça a ela: Electra, assim como Elisabeth se fecha em seu silêncio a fim de não representar. (ver anexo 4).

Electra é uma personagem da mitologia grega, filha de Clitemnestra e Agamemnon. Para traçarmos um panorama mais completo acerca da história de Electra, é preciso esclarecer primeiramente que a mesma, na mitologia grega, possui algumas diferentes versões de seu próprio conteúdo, elaboradas em diferentes momentos históricos. Dentre essas versões do mito, destacam-se histórica e artisticamente as de Sófocles e Eurípedes.

A versão de Sófocles consiste basicamente em uma peça teatral em que o rei de Micenas e pai de Electra, Agamemnon, é brutalmente traído e assassinado por sua esposa e rainha, Clitemnestra, a partir de um plano arquitetado junto a seu amante, Egisto.

Desde a infância, Electra sempre foi muito emocionalmente ligada a seu pai, e ao deparar-se com os fatos que levaram ao assassinato dele, vê-se tomada por uma enorme sede de ódio e vingança contra os assassinos de Agamemnon: sua mãe e Egisto, agora detentor do título de rei. Nesse sentido, Electra volta-se para seu irmão mais novo, Orestes. Persuadido pelas palavras e pelo grande desejo de vingança de sua irmã, ele assassina brutalmente à sua própria mãe juntamente com ela.

Mesmo deparando-se com as súplicas da mãe por sua própria vida, Electra e Orestes a assassinam brutalmente e sem se deixarem tomar por qualquer sentimento de compaixão pela mesma. No entanto, ainda que o desejo de vingar a morte do próprio pai fosse grande e tomasse completamente aos irmãos, ambos arrependem-se posteriormente pelo que foram capazes de fazer à sua própria mãe.

Em sua morte, ao suplicar por clemência, Clitemnestra afirma que a relação de aparente desprezo e ódio que manteve com os filhos durante os anos em que cresciam era uma estratégia para, na verdade preservar a vida e a integridade de ambos, pois, desta forma, Egisto jamais suspeitaria de seu amor verdadeiro por seus filhos.

Já na versão de Eurípedes, o mito busca retratar o ser humano como ser influenciado e movido única e exclusivamente por suas próprias vontades e emoções. Nesse sentido, o mito de Electra assume um enredo diferente daquele que foi conferido por Sófocles.

Nesta outra versão da história, em suma, Clitemnestra, tomada pela dor proveniente da decisão de seu marido em sacrificar a filha Ifigênia à Ártemis por conta de uma atitude desrespeitosa de sua parte para com a deusa, une-se a Egisto (principal inimigo de Agamemnon) num plano para assinar o rei, assim que ele retornasse da guerra de Troia.

Ainda que tenha planejado uma emboscada para vingar-se de seu marido, Clitemnestra se preocupa em manter íntegra a vida de sua outra filha, Electra. Para não levantar suspeitas em seu amante, Egisto, a rainha mantém com ela uma relação de total distancia e frieza, passando a considerá-la uma mera serva de seu castelo.

Apesar de ter sobrevivido aos planos da mãe e Egisto, Electra fica profundamente ressentida em seu emocional pela forma com que seu pai foi assassinado. Dessa forma, ela, assim como na versão de Sófocles, desenvolve pelos dois amantes um profundo ódio e desejo de vingança, que a preenche por muitos anos de sua vida.

Uma vez desejando vingar-se, Electra procura de todos os meios para conseguir por seu desejo em prática. Nesse sentido, ela volta-se para seu irmão, Orestes, confiando-o aos cuidados de um preceptor que o leva para bem longe do reino. Ciente de que em um futuro distante chegaria o dia em que Orestes retornaria a Micenas para vingar a morte de seu pai, Electra aguarda paciente como escrava real por alguns anos.

Chegado o dia do retorno, Electra conduz seu irmão até os traidores de seu pai e, após isto, ele os assassina, consolidando o desejo da irmã. Após isto, Orestes é

perseguido pelas Erínias, as torturadoras de almas pecadoras que emergiam diretamente do tártaro, e é conduzido à beira da loucura devido às punições desses seres.

Após ser finalmente inocentado de seus crimes pelo voto de Atena no julgamento de Areópago, Orestes, juntamente com seu primo Pílates, que futuramente se tornaria marido de Electra, parte para Táurida à procura de uma estátua da deusa Ártemis e descobre, para a surpresa de todos, que sua irmã Ifigênia ainda está viva.

Nas duas versões do mito, notamos claramente a indignação de Electra frente às atitudes desleais da mãe. Electra se depara com sua mãe, agindo de forma amável com Agamemnon, e longe dele, planejando sua morte. Além disso, Clitemnestra, após a morte do rei, coloca Egisto em seu trono. Todas essas atitudes da mãe soam para Electra como mentira e falta de verdade à realidade, fazendo com que ela se feche em seu profundo silêncio na condição de escrava do palácio, a fim de opor-se a toda representação vil de sua mãe e seu amante a que ela estava exposta. Ela assume os riscos de sua empreitada porque deseja ver toda a verdade que foi ocultada por mentiras.

Nesse sentido, Elisabeth, assim como Electra, se dá conta de que o ato de representar a cerca em vários setores da sua vida. O ápice desse ato, para Elisabeth, ocorre dentro da sua própria profissão enquanto artista teatral, uma vez que ela está sempre assumindo e esquecendo papéis mais do que as pessoas que exercem outras funções, dando espaço para a sua profunda crise e questionamento sobre representação, mentira e verdade.

Assumindo consciência da sua própria máscara, Elisabeth passa a constituir o outro extremo da representação, em contraposição à Alma. Ela não está convencida de sua prática, bem como não concebe a representação como a própria realidade. Para ela, romper com a fala e os gestos, representa a superação do ato de estar representando sempre para as outras pessoas. No entanto, a negação da fala e dos gestos não poderia ser mais um papel representado por Elisabeth?

Uma vez que Goffman (2002) concebe como “representação” a atividade de uma pessoa que se passa num determinado tempo, contando com a presença contínua dela diante de outras pessoas onde há exercício de influência, como foi explicitado anteriormente, podemos dizer que Elisabeth não foge à representação no momento em que se cala.

Nessas circunstâncias, a atriz apenas abandona a fachada pessoal a que o seu convívio pessoal estava acostumado, dando espaço a outros elementos expressivos que designam uma nova representação. Se antes o cenário, isto é, a disposição física dos

elementos que constituem um local onde se desenrola ação humana (GOFFMAN, 2002, p.29) era composto pelo teatro, pela casa da sua família e os seus outros locais de convívio, este agora englobava a paisagem anímica de um hospital psiquiátrico, no qual Elisabeth desempenha seu novo papel. Além disso, os elementos de categorização de Elisabeth que antes se apresentavam para os outros indivíduos como “atriz”, “talentosa”, “mãe” e “esposa”, agora passam para a condição de “paciente”, “enferma”, “incomunicável”, como passam a conhecê-la.

Desse modo, mesmo negando determinados gestos que constituíam a sua fachada pessoal anterior, Elisabeth acaba por assumir outros no momento em que assume a condição de paciente. Nesse sentido, a atriz continua exercendo influência no público, isto é, nos indivíduos à sua volta, não fugindo do ato de representar.

Além disso, a representação de Elisabeth, tal como a de Alma se centra no objetivo primário: estar associado às expectativas sociais, uma vez que ambas travam um conflito com suas encenações e os motivos pelo qual elas se dão.

Como mencionado anteriormente, a representação tem sua gênese na relação do indivíduo com a sociedade. Pensando nisso, no âmbito do terceiro capítulo deste trabalho, tomando as diferentes formas das influências morais como fatos sociais, falaremos mais detalhadamente sobre o assunto.

#### **4 - Capítulo 3: A moral: uma “verdade” que condiciona.**

Como tratado no capítulo anterior, chamamos de fatos sociais os agentes que possuem poder de condicionar a relação do indivíduo com o mundo, no qual podem se expressar através da cultura, valores morais, etc. Visando esse aspecto, tratamos a moral aqui como um fator de grande influência na coerção dos indivíduos, uma vez que ela é largamente assumida na sociedade.

O conjunto de valores que existe na coletividade e exerce poder sobre os indivíduos também pode ser chamado de moral. A moral geralmente surge cedo em nossas vidas (se apresentando já na infância) e não nos é solicitado, justamente pelo fato de que quando estamos na infância supostamente não temos condições de apurar quais ideais queremos assumir, o que acaba por ser uma coerção do meio em que estamos inseridos.

Este meio ao qual nos referimos compreende a família, a escola e outras instituições sociais, e nesse processo de admissão de valores morais, nós acabamos por internalizá-los e não entendê-los enquanto construção social, mas sim como algo próprio e inato ao ser humano, transformando-se em verdade absoluta.

Sobre essa suposta "verdade" que os indivíduos assumem, Nietzsche (2001) explicita que a verdade nada mais é do que uma multidão móvel de metáforas, metonímias e antropomorfismos, isto é, uma soma de reações humanas que foram realçadas e transpostas, que depois de muito tempo se tornaram obrigatórias (NIETZSCHE, 2001 , p. 12-13).

Nesse sentido, a moral que passa a ser entendida enquanto verdade se revela na verdade como um produto das relações humanas, compreendendo sobretudo a cultura e a linguagem. Após um tempo, esse produto de relações humanas se instala no imaginário da sociedade e acaba por se tornar "universal" e "obrigatório" para o bom funcionamento dela, isto é, para que não se torne um objeto de estranhamento frente aos olhos da comunidade que está padronizada.

Pensando nisso, Nietzsche (1998) se propõe a escavar em sua obra "a genealogia da moral" o subterrâneo histórico, trazendo à luz as condições nas quais se deu o desenvolvimento e as alterações da moral. Ele se propõe a dissertar acerca da condição de construção social dos valores morais, explicitando que eles não possuem valor em si mesmos, não podendo ser justificados pela metafísica.

Analisando os fatos históricos, segundo Nietzsche (1998), vemos a divisão entre dois tipos de moral: a moral de escravos e a moral aristocrática. A primeira brota de uma genuína força negativa em oposição à moral aristocrática, que surge de uma autoafirmação, isto é, a moral escrava necessita de antemão de um elemento diferente dela para constituir sua identidade, enquanto a aristocrática parte de si mesma, não carecendo de aprovação ou estímulo externo para se afirmar. O autor afirma que:

“Enquanto toda moral nobre nasce de um triunfante sim a si mesma, já de início a moral escrava diz não a um “fora”, um “outro”, um “não-eu” – e este não é seu ato criador. Esta inversão do olhar que estabelece valores – este necessário dirigir-se para fora, em vez de voltar-se para si – é algo próprio do ressentimento”. (NIETZSCHE, 1998, p. 29).

Nesse sentido, a valoração aristocrática parte de uma espécie de sensação plena de força e satisfação própria, não carecendo de outro, ao qual precisaria se opor para criar seu próprio eu. Oposta a essa perspectiva, surge a moral escrava, assumindo uma condição parasitária, reativa, que precisa de antemão de um elemento que difira dela para obter a identidade. Essa condição na qual a moral de escravos está inserida abre espaço para o que Nietzsche chama de “ressentimento”, que explicaremos mais adiante.

Nietzsche explicita que a rebelião escrava que teve início com os judeus, foi um fator importante para que se desse a inversão de valores do âmbito aristocrático. Em *Além do bem e do mal*, Nietzsche (1996, p.83) diz que “nessa inversão de valores (onde cabe utilizar a palavra “pobre” como sinônimo de “santo” e “amigo”) reside a importância do povo judeu: com ele começa a *rebelião escrava*”. Os bons, nessa lógica, são somente os “desprovidos de força, os fracos, impotentes, sofredores”. Mau, portanto, de acordo com o ponto de vista do escravo, é aquele que age, que seleciona, que se afirma com orgulho. O escravo, para o autor, é um indivíduo que se mostra fraco, que caracteriza o diferente como ruim e anseia a todo custo transformar a força em fraqueza.

Nietzsche (1998) salienta que não só o escravo, mas também os nobres estão suscetíveis ao sofrimento e ao desprazer. A diferença principal é que o nobre consegue desvencilhar dos afetos degenerativos, enquanto o escravo não consegue dar vazão aos sentimentos que estão concentrados dentro de si. O ressentimento, nesse caso, seria a incapacidade de esquecer a dor vivida e os dissabores. O ato de ressentir se torna um efeito “narcotizante” que na busca por um culpado almeja arrancar da consciência a

vivência da dor, onde não obtêm êxito já que o esquecimento não é uma capacidade do escravo. Sobre o ressentimento, Nietzsche salienta que:

“O homem do ressentimento não é franco, nem ingênuo, nem honesto e reto consigo mesmo. Sua alma *olha de través*; ele ama os refúgios, os subterfúgios, os caminhos ocultos, tudo escondido lhe agrada como seu mundo, sua segurança, seu bálsamo; ele entende do silêncio, do não esquecimento, da espera, do momentâneo apequenamento e da humilhação própria.”(NIETZSCHE, 1998, p.30)

A associação do ressentimento com a capacidade de esquecer, isto é, a memória, nos remete também à questão da responsabilidade. Um indivíduo é incapaz de esquecer determinada ação que não fosse condizente com a verdade social porque se habitua à promessa, entendida enquanto um compromisso com a comunidade. Nietzsche (1998) diz que “grava-se algo a fogo para que fique na memória: apenas o que não cessa de causar dor fica na memória” (NIETZSCHE, 1998, p. 50).

Uma vez incapaz de esquecer, ressentido pela memória, agora o indivíduo certamente sentirá os sintomas da culpa. A culpa, sendo observada por esta perspectiva, se mostra atrelada ao conceito de “dívida” – tal como na responsabilidade com a comunidade. Deste movimento do ser humano nasce a relação entre credor e devedor, na qual surge a ideia de justiça: o homem justo deveria, obrigatoriamente, quitar sua dívida, caso contrário o seu credor adquiriria uma espécie de “direito dos senhores” que lhe dava o poder de subjugar, humilhar, desprezar ou até mesmo tirar a vida do seu devedor. Sobre isso, Nietzsche diz que:

“Através da punição ao devedor, o credor participa de um *direito dos senhores*; experimenta enfim ele mesmo a sensação exaltada de poder desprezar e maltratar alguém como “inferior” – ou então, no caso em que o poder de execução da pena já passou à “autoridade”, poder ao menos vê-lo desprezado e maltratado. A compensação consiste, portanto, em um convite e um direito à crueldade.” (NIETZSCHE, 1989, p. 54)

Desse modo, a culpa sendo o resultado de um não-cumprimento de uma verdade social legitima o castigo, para quitar a dívida que o indivíduo cria com a sociedade. Através dessa compensação psicológica que confere direitos ao “credor” (sociedade) é que se cria a ideia de que o castigo surge como uma compensação à falta de comprometimento com a “promessa” (dívida) do indivíduo com a sua comunidade. Para Nietzsche, esse evento ocorre porque:

“Durante o mais largo período da história humana, não se castigou porque se responsabilizava o delinquente por seu ato, ou seja, não pelo pressuposto de que apenas o culpado deveria ser castigado – e sim como ainda hoje os pais castigam seus filhos, por raiva devida a um dano sofrido, raiva que se

desafoga em quem o causou; mas mantida em certos limites, e modificada pela ideia de que qualquer dano encontra seu equivalente e pode ser realmente compensado, mesmo que seja com a dor do seu causador.” (NIETZSCHE, 1989, p. 53).

Desse modo, o autor diz ainda que a sociabilidade somente se tornou possível com a instauração da crueldade para com os “devedores”, com o surgimento do Estado e da sociedade. O Estado enquanto uma organização genuinamente tirânica, com sua força coercitiva interditou o movimento das populações nômades, selvagens e atribuiu juízos de valor negativos aos instintos. Com os instintos bloqueados, os indivíduos não puderam mais colocá-los para fora, causando o que Nietzsche chama de “interiorização do homem”.

Devido às constantes e intensas represálias sociais, as forças instintivas não se exteriorizam, formando, assim, a má consciência. Sobre o assunto em questão, o autor propõe:

“Todos os instintos que não se descarregam para fora *voltam-se para dentro* – isto é o que chamo de *interiorização do homem*: é assim que no homem cresce o que depois se denomina “alma”. Todo o mundo interior, originalmente delgado, como que entre duas membranas, foi se expandindo e se estendendo, adquirindo profundidade, largura e altura, na medida em que o homem foi inibido em sua descarga para fora.” (NIETZSCHE, 1989, p. 73).

Nesse sentido, a culpa se torna uma causa direta do ressentimento. O indivíduo ressentido por ter descumprido sua “promessa social” martiriza-se, uma vez que ele não se encaixa mais no que é esperado pela sociedade. Desse modo, o indivíduo dentro da pressão social se torna previsível, uma vez que certamente agirá conforme o esperado, ao mesmo tempo em que se torna constante, para não sofrer o risco da não-aceitação.

Numa breve análise sobre a sociedade em que vivemos, Nietzsche (1989) afirma que, acorrentado à moralidade social, o ressentido, por sua vez, se aproxima da “suposição religiosa” para compreender a culpa que criou para si mesmo, sendo este o ápice do “horror” interno que se instaura.

De acordo com o autor, a crença em Deus pautada no cristianismo (religião predominante em muitas sociedades), criou uma nova forma de dívida, uma vez que os escritos da religião em questão afirmam que esse deus teria sacrificado a si próprio em prol da humanidade. Sendo responsável pelo sacrifício do seu próprio criador, o indivíduo estaria fadado ao compromisso com as expectativas dele – que estão

largamente difundidas nessas sociedades na qual a religião se consolidou. Nietzsche diz que:

“Uma dívida para com Deus: este pensamento tornou-se para ele um instrumento de suplício. Ele apreende em “Deus” as últimas antíteses que chega a encontrar para seus autênticos insuprimíveis instintos animais, ele interpreta esses instintos como culpa em relação a Deus (como inimizade, insurreição, rebelião contra o “Senhor”, o “Pai”, o progenitor e princípio do mundo), ele retesa na contradição “Deus” “Diabo”, todo o não que diz a si, à natureza a naturalidade, realidade do ser, ele o projeta fora de si como um Sim como algo existente, corpóreo, real, como Deus, como santidade de Deus, como deus juiz, como Deus verdugo, como além, como eternidade, como tormento sem fim, como Inferno, como incomensurabilidade do castigo e da culpa.” (NIETZSCHE, 1989, p. 81).

Essa nova dívida contraída pelo indivíduo se apresenta agora no plano supracosmético, no qual o compromisso não se finca mais somente na comunidade, mas também dentro dele próprio enquanto uma compensação psicológica. A possibilidade de pagamento para com essa dívida se torna impossível, uma vez que o devedor se torna a origem da própria dívida. Segundo Nietzsche:

“(…) Recordemos a *causa prima* do homem, o começo da espécie humana, o seu ancestral, que passa a ser amaldiçoado (“Adão”, “pecado original”, “privação do livre arbítrio”), ou a natureza, em cujo seio surge o homem e na qual passa a ser localizado princípio mal (“demonização da natureza”), ou a própria existência, que resta como algo *em si sem valor* (...)” (NIETZSCHE, 1989, p. 80).

O indivíduo entendido como pecador desde a origem de Adão, como conta a doutrina cristã, reforça o compromisso que ele deve assumir para com o seu credor supracosmético. Esse ressentimento culmina na negação dos instintos, tensões e desprezo para com as situações do próprio corpo, uma vez que constituem as coisas que são altamente repugnadas pelo deus cristão.

A moral agora entendida enquanto moral cristã condiciona os indivíduos a conceberem o mundo enquanto um lugar de automartírio e sofrimento pelo sacrifício de deus. Essas concepções legitimam os ideais que entendem a vida como virtuosa, correta e honesta somente se ela estiver dentro dos padrões esperados pela comunidade que possui a moral enraizada no seu modo de vida.

Nesse sentido, a moral se torna um objeto mais do que claro de homogeneização e adestramento dos indivíduos, se instaurando no imaginário da sociedade. Uma vez instaurada, a moral vigente passa a condenar aqueles que não quiserem viver sob suas ordens, levando a maioria das pessoas à representação social forçada. A partir disso, o

indivíduo se insere numa lógica da moral de escravos, uma vez que perde ou nunca chega a desenvolver a sua capacidade de auto-afirmação, necessitando desses agentes externos. A seguir, veremos como estes instrumentos de valorações perpassam a vida das personagens de *Persona*.

#### 4.1 – Culpa e ressentimento de Alma

A moral enquanto agente coercitivo da vida do ser humano surge em diversos momentos de nossas vidas. Em *Persona*, a enfermeira Alma passa a travar diversos conflitos frente à sua representação e os padrões morais da sociedade em que vive.

Findando o período de tratamento de Elisabeth na clínica psiquiátrica, Alma segue o conselho da psiquiatra e se propõe a passar um tempo com a atriz numa casa de praia, longe do hospital que já não surte efeito, assim como a realidade causadora do distúrbio de Elisabeth.

Alma e Elisabeth iniciam nessa nova realidade temporária uma relação mais humanizada entre uma profissional da saúde e sua paciente: as duas realizam atividades juntas e Alma procura conversar com a atriz na maior parte do tempo. Nessa relação, Alma e Elisabeth ganham proporções maiores de intimidade uma com a outra, levando a enfermeira a confidenciar eventos passados de sua vida para a atriz.

Conversando com Elisabeth, Alma transparece seus ideais de vida: o sentimento confortável de ser algo aceito e incluso socialmente, ao qual a sociedade atribui seu juízo de valor:

"(...) Sabe de uma coisa? No hospital onde me formei tem uma casa para velhas enfermeiras. As que foram enfermeiras a vida toda e viveram para o trabalho... Sempre de uniforme. Elas moram lá. Imagine um chamado tão forte que você dedica sua vida a ele. Acreditar em algo, fazer algo. Crer que a vida tem um significado. Gosto disso. Pronta para o que der e vier. Acho que temos que ser importantes para os outros. Acredita nisso? Sei que parece ingênuo, mas acredito nisso. (...)". (*Persona*, 1966).

Alma carrega consigo a compreensão de mundo da comunidade em que vivemos que atribui à relação com o mundo os valores de “bom” e “mau”. Ser uma enfermeira comprometida com as atitudes que as pessoas consideram e valoram como positivas se torna uma das obrigações que ela cria em seu interior.

Por representarem um produto do meio em que vivem, como explicitamos no capítulo anterior, a leitura de mundo dos indivíduos acaba por estar condicionada ao que

é considerado verdadeiro e aceitável na sociedade. Sobre essa “verdade”, isto é, o que é aceito socialmente aos olhos da comunidade, Nietzsche mostra-nos que:

“Não sabemos ainda todavia de onde provém o instinto da verdade, pois até agora só temos falado do constrangimento que a sociedade impõe como condição da existência: é necessário ser verídico, quer dizer, empregar metáforas usuais; portanto, nos termos da moral, só temos falado da obrigação de mentir segundo uma convenção estabelecida, mentir como rebanho e num estilo obrigatório para todos. Na verdade, o homem esquece que é assim que se passam as coisas. Ele mente portanto inconscientemente, tal como indicamos, conformando-se a costumes seculares... e é mesmo por intermédio dessa consciência, desses esquecimento, que ele chega ao sentimento da verdade” (NIETZSCHE, 2001, p. 13).

Ainda sobre o assunto em questão, o referido autor também explica-nos que:

“Ao experimentar o sentimento de estar obrigado a designar uma coisa como vermelha, outra como fria, uma terceira como muda, ele é seduzido por um impulso moral que o orienta para a verdade e, em oposição ao mentiroso que ninguém dá crédito e que todos excluem, o homem é persuadido da dignidade, da confiança e da utilidade da verdade” (NIETZSCHE, 2001, p.13).

Desse modo, podemos dizer que os valores morais empregados às situações cotidianas nascem de uma necessidade de estar adequado ao que o autor chama de “rebanho” (sociedade), já que o mesmo tende a excluir e não dar crédito ao que é alheio e estranho à realidade cultural do meio.

Nesse sentido, Alma deixa claro a todo o momento o seu compromisso com essa verdade estabelecida para se adequar ao que o rebanho dá credibilidade. Ao mesmo tempo, por estar agindo assim, não sendo necessariamente a sua vontade, a enfermeira trava um conflito: se ela somente assume os elementos de representação para estar dentro do padrão esperado pela plateia, isso quer dizer que ela está representando com a sua máscara social protetora.

Sobre o conflito de Alma, temos uma demonstração mais clara quando a conversa entre as duas mulheres adquire cada vez mais intimidade. Ela narra para Elisabeth, numa cena extensivamente longa, uma experiência sexual extraconjugal que teve no passado, onde esta incluía uma mulher e dois homens mais jovens do que ela. A experiência nunca foi revelada ao seu marido e Alma encontra no silêncio de Elisabeth a oportunidade para o desabafo. Com o término da história, ela se deita ao lado de Elisabeth e revela ainda:

“(...) Fiquei grávida, é claro. Karl-Henrik estudava medicina e me levou a um colega que fez o aborto. Ficamos satisfeitos. Não queríamos ter filhos. Não na época. [...] Não faz sentido. Nada disso se encaixa. Nos sentimos culpados por pequenas coisas. Entende isso? E o que acontece com as coisas que você decide fazer? Você tem que fazer? É possível ser a mesma pessoa ao mesmo

tempo? Quero dizer, duas pessoas? Deus, que bobagem. Por que estou chorando? Vou pegar um lenço (...).” (*Persona*, 1966).

Aqui, notamos o dilema pessoal da enfermeira: ela assume a postura conforme a verdade do rebanho para a sua plateia, mas ao mesmo tempo foge a essa verdade quando realiza um aborto e se depara com uma experiência sexual, que são atos extremamente estigmatizados na sociedade em que vivemos em função dos valores morais pautados nos dogmas das diferentes religiões, como foi mencionado anteriormente. Acerca disso, Goffman propõe:

“Se um indivíduo tem de dar a expressão a padrões ideais na representação, então terá de abandonar ou esconder ações que não sejam compatíveis com eles. Quando tal conduta imprópria é em certo sentido satisfatória como muitas vezes acontece, verifica-se então comumente que o indivíduo se entrega a ela secretamente. [...] Verificamos que os erros e enganos são muitas vezes corrigidos antes da representação, enquanto que os indícios que mostram terem sido erros cometidos e corrigidos são ocultos.” (GOFFMAN, 2002, p. 46-47).

Nesse sentido, Alma entra em seu conflito interno por agir de formas distintas em contextos variados. Ela se questiona sobre a possibilidade de “ser duas pessoas” por conceber a verdade do rebanho (sua representação) como a própria realidade, tal como foi dito anteriormente acerca do auto-convencimento.

Para além disso, Alma também entra em outra questão importante: pisar fora do que a sua plateia espera lhe causa culpa e ressentimento. A culpa de Alma se mostra como a falta de comprometimento com o que era esperado dela e a suposta obrigação de reprimir suas tensões humanas.

Conforme explicitado anteriormente, a culpa que se instaura na memória do ressentido provoca a auto-martirização, tal como vemos na enfermeira. Alma compreende o valor moral enquanto verdade absoluta, fazendo com que ela se recorde sempre das suas atitudes que fugiram ao padrão moral. Recordando-se delas, Alma se penaliza e precisa refugiar-se em algo que represente a remissão de seus “pecados”: a sua profissão.

O valor que Alma emprega ao seu ofício de enfermeira diz respeito ao cuidado, solidariedade e atenção que ela dedica aos seus pacientes, para que assim, possa considerar-se “boa” e “aceitável” dentro de sua própria imaginação.

As percepções de Alma que não coincidem com suas ações representam um conflito grande à medida que elas não se conciliam justamente pelo fato de que somos

impulsionados desde muito cedo a reprimir nossas tensões para estar de acordo com a verdade do rebanho.

#### 4.2 – Elisabeth: o espelho de Alma

A aparente loucura instaurada no filme de Bergman agora nos mostra o seguinte impasse: Alma e Elisabeth não conseguem mais distinguir suas personalidades, confundindo-se uma na outra nessa relação de incomunicabilidade da atriz. (ver anexo 5).

Por ser a própria Elisabeth nesse momento, isto é, estar imersa nesse conflito de identidades, Alma descobre também os segredos irreveláveis da atriz: assim como ela, Elisabeth tentou realizar um aborto, além do seu fatídico conflito com a representação social – duas características que por acaso são comuns às duas mulheres. Nesse momento, Alma conta a história da atriz:

“(...) Foi numa festa à noite, não foi? Era tarde e havia muito barulho. Antes, alguém lhe disse: “Elisabeth, você tem tudo como mulher e artista, mas lhe falta a maternidade.”. Você riu, pois achou ridículo... Mas não conseguia parar de pensar no que ele havia dito. Ficou mais preocupada... Então deixou que seu marido a engravidasse. Você queria ser mãe. Quando sou que era definitivo, ficou com medo, com medo da responsabilidade, com medo de ficar presa, com medo de deixar o teatro, com medo da dor, com medo de morrer, com medo do seu corpo inchado. Mas representou o tempo todo, fez o papel da mãe grávida e feliz. E todos diziam: “Ela nunca esteve tão bonita.”. Tentou várias vezes se livrar do feto, mas não conseguiu. Ao perceber que era inevitável, passou a odiar a criança e desejar que nascesse morta. Desejou que o bebê estivesse morto. Queria um bebê morto. Foi um parto longo e difícil. Você sofreu durante dias. Foi um parto com fórceps. Olhou com nojo para o bebê gritando e sussurrou: “Não pode morrer logo? Não pode morrer?”. Mas ele sobreviveu. O menino gritava dia e noite... E você o odiava. Estava com medo, se sentia culpada. No final, parente e uma babá cuidaram do menino... E você podia sair da cama e voltar ao teatro. Mas o sofrimento não havia acabado. O menino tinha um amor massivo e inescrutável por sua mãe. Você resistia desesperadamente, pois sentia que não podia retribuir. Você tentou e tentou... mas os encontros com ele eram cruéis e estranhos. Você não conseguia. Era fria e indiferente. E ele olhava para você. Ele a amava, era macio... E você queria bater nele por não deixá-la em paz. Você o achava repulsivo, com seus lábios grossos, seu corpo feio... Olhos umedecidos e carentes. Você o achava repulsivo e sentia medo. (...)” (*Persona*, 1966.).

Nessa ocasião, o espectador se depara com um dos motivos pelo qual Elisabeth se mantém em silêncio: ela não quer faltar à verdade demonstrando um amor falso pelo seu filho. Ela, basicamente, não ama, e como nos é mostrado, somente deu à luz por conta da verdade da comunidade que atribui à mulher o peso da maternidade.

Apesar de não nutrir afeto por seu filho, Elisabeth se sente culpada – isto é, ressentida – justamente pelo fato de que o padrão moral espera que ela sinta o contrário. Para as religiões em geral, a maternidade possui um grande peso na valoração do indivíduo, uma vez que quase sempre assumem um discurso em favor da “vida”.

Nesse sentido, notamos que o ressentimento, em ambas as personagens, é muito presente, uma vez que desde a infância os padrões morais regem as nossas ações e pensamentos, levando-nos a sentir culpa em qualquer tentativa de afirmação da própria existência, fora do que é esperado pela sociedade.

## 5 – CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tendo em vista as análises anteriores, podemos observar que o fenômeno da representação social é algo que Bergman explora em *Persona*. Ora, sendo o cinema moderno a ruptura com os esquemas tradicionais de produção de um filme, podemos compreender que esta obra do diretor se encaixa no que é esperado por essa nova abordagem cinematográfica.

A estrutura de *Persona* não apresenta o caráter linear próprio do cinema clássico, com suas estruturas de início, meio e fim, assim como a história não nos parece nada palatável. *Persona* se inicia em desamparo com a exibição do poema visual, se desconstrói na fusão de identidades das personagens e nos lança em desamparo ainda maior por terminar sem respostas.

No entanto, a estrutura do filme não só nos revela a tendência cinematográfica da época, mas também a inquietação de Bergman: suas tensões e sua produção artística se entrelaçam durante toda a vida – *Persona* se mostra como o reflexo do momento em que ele vivia:

“No hospital, continuei na rotina normal de muitos doentes: levantava-me cedo, tomava o desjejum, tentava dar um pequeno passeio pelo parque, telefonava para o teatro, de onde me informavam das últimas catástrofes, lia os jornais, e sentava-me à mesa de trabalho para experimentar se, apesar de tudo, era capaz de escrever alguma coisa.” (BERGMAN, 1988, p. 207).

Ainda no hospital, Bergman também relata que:

“Já em fins de março compreendia que me seria impossível realizar essa película, por isso propus à Companhia que fizéssemos um filme pequeno, só com duas mulheres. À pergunta muito cortês do diretor sobre o tema do filme, dei uma resposta um tanto evasiva. Iria tratar de duas mulheres ainda jovens que, sentadas numa praia e com chapéus enormes na cabeça, se entretêm a comparar as mãos uma da outra. [...] Nos meus pensamentos as duas mulheres do meu filme continuavam a comparar as mãos. Um belo dia

cheguei à conclusão de que uma delas devia ser de poucas falas, tal como eu, enquanto a outra seria uma pessoa loquaz, atarefada, amiga de fazer vontades, tal como eu também. Não consegui escrever uma história na forma tradicional de roteiro, tinha que fazer um esforço muito grande para imaginar os quadros, era-me quase impossível encontrar as palavras e expressões adequadas.” (BERGMAN, 1988, p. 207).

Nesse sentido, podemos compreender que o cinema moderno surgiu como tendência e fruto da criatividade de seus autores. A história de um filme que poderia ser extremamente previsível para fins de comercialização, agora passa por um episódio maior de contato entre o artista e sua obra, onde ele tem a oportunidade de empregar a técnica, mas também a criatividade que compreende as suas vivências pessoais.

Trazendo a criatividade para a obra, isto é a subjetividade individual, o cinema se torna capaz de transformar as formas de expressão, sendo passível de incutir mudanças e produzir a transformação moral, social e política, conforme Costa (1989) explicitou anteriormente.

Desse modo, podemos dizer que *Persona* se encaixa num panorama de obras que promovem a reflexão acerca da linguagem e dos processos sociais quando aborda a questão da representação. Para o espectador, o filme é encarado como uma grande denúncia à coerção dos indivíduos por parte dos padrões sociais.

Findada a estadia de Alma e Elisabeth na casa de praia, a enfermeira diz à atriz: “Aprendi bastante. Vejamos quanto tempo eu aguento. Jamais serei como você. Eu mudo o tempo todo. Pode fazer o que quiser, não vai me afetar”. A fala de Alma explicita o grande conflito que é “aguentar” ter vários papéis – entendidos pela sociedade como ser mais de uma pessoa – uma vez que a comunidade nos limita dentro da sua concepção de verdade.

Como não é possível fugir à representação, conforme analisamos o caso de Elisabeth no segundo capítulo, Alma diz ainda que “muda o tempo todo”, em sinal da sua encenação constante. A representação é quase obrigatória, não só por conta da aceitação dentro da comunidade, mas porque todo e qualquer gesto humano designa alguma coisa que já foi definida anteriormente. Conforme explicitamos, não adianta Elisabeth estar incomunicável, se a sua fachada pessoal passa de atriz para paciente psiquiátrica. Ela ainda exerce influência sobre o público e se encaixa dentro de algo que a sociedade define.

A crítica ao sistema de representação no qual a sociedade está pautada ainda se torna mais intensa ao percebermos que uma sociedade se afirma verdadeira, isto é, em compromisso com seus valores morais que são entendidos enquanto verdade universal,

mas não se torna capaz de se questionar acerca da “veracidade” das suas atitudes. O processo moral imposto por agentes de coerção como as religiões e o Estado pode se tornar, em certa medida, danoso ao processo de autonomia dos indivíduos.

Uma vez que os padrões morais são produtos da relação do indivíduo com a sociedade, a ideia de uma verdade comum a todos não pode se sustentar, já que temos diferentes culturas e modos de conceber a realidade no mundo em que vivemos.

Nesse sentido, pensar e agir conforme os padrões morais não são características inatas aos seres humanos como comumente se pensa. Não é inato à mulher amar o seu filho, assim como também não é natural que ela case, forme uma família e seja aparentemente mais sensível do que o homem, conforme disse a enfermeira Alma em dado momento.

Todas essas proposições que visam explicar o homem a partir de uma natureza que lhe confere características inatas, na verdade, se mostram como expressão da cultura local de uma comunidade. A realidade entendida segundo a verdade do rebanho encontra suas contradições quando vemos que ela não é universal. Sobre a natureza, Chauí diz que:

“Dizer que alguma coisa é natural ou por natureza significa dizer que essa coisa existe necessária e universalmente como efeito de uma causa necessária e universal. Essa causa é a Natureza. Significa dizer, portanto, que tal coisa não depende da ação e intenção dos seres humanos. Assim como é da natureza dos corpos serem governados pela lei natural da gravitação universal, como é da natureza da água ser composta por H<sub>2</sub>O, ou como é da natureza da abelha produzir mel e da roseira produzir rosas, também seria por natureza que os homens sentem, pensam e agem.” (CHAUÍ, 2000, p. 367).

Sabendo que os valores e atitudes humanas provêm de uma construção social, a universalidade de uma verdade não pode se sustentar enquanto verdade, e nesse sentido, podemos perceber a representação social com base nos padrões morais é um instrumento de sociabilidade, não condizendo com a ideia de verdade inata ao ser humano tal como é tomado pela comunidade.

Desse modo, concluímos que o ser humano, entendido enquanto um ser complexo que só se forma a partir da relação com o mundo e outros indivíduos, permanece representando ao longo da história para que possa conviver estavelmente na sociedade, uma vez que precisa estar adequado à realidade do rebanho e que a sua existência só se dá a partir do convívio social.

**BIBLIOGRAFIA**

BERGMAN, Ingmar 2. Diretores de cinema 3- Catálogos 4. Cineastas- Suécia.

\_\_\_\_\_. Lanterna Mágica. Rio de Janeiro: Editora Gunabara, 1988.

BERGER, Peter. **Perspectivas Sociológicas**, uma visão humanística. Petrópolis: Vozes, 1976.

BERNARDET, Jean-claude. **O que é cinema**. São Paulo: Brasiliense, 1980.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia grega Vol. I**. Petrópolis: Vozes, 1987.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia grega Vol. III**. Petrópolis: Vozes, 1987.

BUCK-MORSS, Susan. **A tela do cinema como prótese da percepção**. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2009.

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

CHAUÍ, Marilena. **Convite à filosofia**. São Paulo: Àtica, 2000.

COSTA, Antônio. **Compreender o Cinema**. Rio de Janeiro: Globo, 1989.

DURKHEIM, Émile. **As regras do método sociológico**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

FINK, Eugen. **A filosofia de Nietzsche**. Lisboa: Presença, 1988.

GOFFMAN, Erving. **A Representação do Eu na Vida Cotidiana**. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2002.

\_\_\_\_\_. **Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada.** Rio de Janeiro: Zahar, 1975.

JULLIER, Laurent. *Lendo imagens do cinema/ Laurent Jullier e Michel Marie*. – São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009

JUNG, Carl Gustav. **O eu e o inconsciente.** Tradução de Dora Ferreira da Silva. Petrópolis: Vozes, 1987.

MARCONDES, Danilo. **Textos básicos de filosofia dos pré-socráticos a Wittgenstein.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

MASCARELLO, Fernando (org.). **História do cinema mundial.** São Paulo: Papyrus, 2007.

NIETZSCHE, Friedrich. **Além do Bem e do Mal.** São Paulo: Companhia das letras, 1996.

\_\_\_\_\_. **Genealogia da Moral.** São Paulo: Companhia das letras, 2007.

\_\_\_\_\_. “Verdade e mentira no sentido extramoral”. In *Revista Comum*, Rio de Janeiro, v. 6, n. 17, p. 05-23, jul./dez. 2001.

## **REFERÊNCIAS ICONOGRÁFICAS**

BERGMAN, Ingmar. *Persona* [Filme]. Produção de Svensk Filmindustri, direção de Ingmar Bergman. Suécia, 1966. 1 DVD, 85 min. P&B.

BERGMAN, Ingmar. *A hora do lobo* [Filme]. Produção de Svensk Filmindustri, direção de Ingmar Bergman. Suécia, 1967. 1 DVD, 90 min. P&B.

**ANEXOS**

Anexo 1: Projetor pegando fogo.<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Disponível no sítio: [en.paperblog.com/a-film-in-images-persona-256692/](http://en.paperblog.com/a-film-in-images-persona-256692/), em: 31 de janeiro de 2014.



Anexo 2: Menino desliza a mão sobre a tela.<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> Disponível no sítio: [cinemacao.com/2012/11/11/critica-persona/](http://cinemacao.com/2012/11/11/critica-persona/), em: 31 de janeiro de janeiro de 2014.



Anexo 3: Alma conhece sua paciente.<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> Disponível no sítio: [screenshotworld.blogspot.com.br/2007/06/persona-1966.html](http://screenshotworld.blogspot.com.br/2007/06/persona-1966.html), em: 31 de janeiro de 2014.



Anexo 4: Conversa entre Elisabeth e psiquiatra.<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> Disponível no sítio: [screenshotworld.blogspot.com.br/2007/06/persona-1966.html](http://screenshotworld.blogspot.com.br/2007/06/persona-1966.html), em: 31 de janeiro de 2014.



Anexo 5: Alma age como Elisabeth.<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> Disponível no sítio: [clubedofilmeleo.blogspot.com.br/2013/06/classicos-da-cinematica-persona.html](http://clubedofilmeleo.blogspot.com.br/2013/06/classicos-da-cinematica-persona.html), em: 31 de janeiro de 2014.