

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
FACULDADE DE CIÊNCIAS HUMANAS E DA SAÚDE
CURSO DE PSICOLOGIA

LUCAS PEREIRA SHIRAMIZO

**PSICOLOGIA E CINEMA: UMA ANÁLISE FENOMENOLÓGICA DO CORPO
EM *PERSONA*, DE INGMAR BERGMAN**

São Paulo, SP

2025

LUCAS PEREIRA SHIRAMIZO

**PSICOLOGIA E CINEMA: UMA ANÁLISE FENOMENOLÓGICA DO CORPO
EM *PERSONA*, DE INGMAR BERGMAN**

Monografia apresentada ao Curso de Psicologia da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo como um dos pré-requisitos para obtenção do título de Bacharel em Psicologia, sob orientação do Prof. Dr. Diogo Arnaldo Corrêa

São Paulo, SP

2025

RESUMO

Área do conhecimento: 7.07.00.00-1 - Psicologia

Subárea do Conhecimento: 7.07.00.00-1 - Psicologia

Título: Psicologia e Cinema: uma análise fenomenológica do corpo em *Persona*, de Ingmar Bergman

Ano: 2025

Orientador: Prof. Dr. Diogo Arnaldo Corrêa

Autor: Lucas Pereira Shiramizo

O presente trabalho investiga a relação entre psicologia e cinema a partir de uma análise fenomenológica da personagem Elisabet no filme *Persona* (1966), de Ingmar Bergman. Fundamentando-se principalmente na filosofia de Maurice Merleau-Ponty, esta pesquisa propõe uma reflexão sobre o corpo como expressão da angústia existencial, considerando o cinema não apenas como representação estética, mas como experiência ontológica. O estudo dialoga com autores como Heidegger, Sartre e Kierkegaard, e compreende o cinema como meio revelador das relações humanas, das subjetividades e dos modos de ser no mundo. Conclui-se que as mídias audiovisuais podem revelar aspectos interessantes do Ser em seu conteúdo, mas a própria relação que se estabelece com essas mídias, também podem ser relevantes para uma nova compreensão do mundo.

Palavras-chave: arte; cinematografia; Merleau-Ponty; angústia; fenomenologia.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. L&PM Editores, 2018.

BORGES, A. T., VIEIRA, J. A., BONFIN, L. F., & CERVINHANI, R. (2011). Angústia Existencial Contemporânea e sua expressão em Psicoterapia. *Akrópolis-Revista de Ciências Humanas da UNIPAR*, 19(4).

BUENO, Rodrigo Poreli Moura. Filme e fenomenologia: Reflexões sobre o cinema na filosofia de Merleau-Ponty. *Aufklärung: revista de filosofia*, v. 5, n. 3, p. 77-88, 2018.

BUENO, G., & ZANELLA, A. V. (2021). Imagem, cinema e psicologia: compondo aproximações entre arte e ciência. *Psicologia USP*, 33, e200101.

BUENO, G., & ZANELLA, A. V. (2022). Tempo e montagem: diálogos entre cinema e psicologia. *Psicologia: Ciência e Profissão*, 42, e240307.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	7
2. SOBRE BERGMAN.....	14
3. MERLEAU-PONTY E A FENOMENOLOGIA DA PERCEPÇÃO.....	19
4. PRÓLOGO - PERSONA.....	22
5. PERCURSO DO ESTUDO.....	30
6. DESCRIÇÃO DO APARECIMENTO DE ELIZABETH EM ALGUMAS DAS CENAS DO FILME PERSONA.....	33
7. COMPREENSÕES FENOMENOLÓGICAS SOBRE O CORPO E A ANGÚSTIA DE ELIZABETH EM PERSONA.....	37
7.1 O Hospital.....	37
7.2 A casa de veraneio.....	48
7.3 O sonho de ser.....	55
8. ENTRELAÇAMENTOS FINAIS.....	67

1. INTRODUÇÃO

Aprender a *ver* significa “habituar o olho ao descanso, à paciência, ao deixar-aproximar-se-de-si”, isto é, capacitar o olho a uma atenção profunda e contemplativa, a um olhar demorado e lento. (...) Temos de aprender a “*não* reagir *imediatamente* a um estímulo, mas tomar o controle dos instintos inibitórios, limitativos”. (Han, 2015, pg. 51-52)

O sujeito contemporâneo não encontra descanso – ou se está trabalhando incessantemente, de acordo com a ideologia do empreendedor de si e da escala 6x1 de trabalho; ou se está consumindo conteúdos nas redes sociais, sendo compreendido como um momento de lazer. *Instagram, Youtube, Reddit*, essas e outras plataformas funcionam a partir da repercussão de imagens e vídeos que fomentam um *feed* aparentemente infinito, ou seja, consumo interminável de conteúdo. As plataformas de *streaming (Netflix, Amazon Prime Video, Max etc.)* são distribuidoras e produtoras de uma gama extensa de filmes e séries, que também operam como aplicativos de lazer e descanso nos momentos vagos. Esses aplicativos são acessados pelo dispositivo celular em qualquer lugar, há qualquer momento, processo este que, de acordo com Walter Benjamin, retira o ‘aqui e agora’ da obra de arte:

Essas condições modificadas podem deixar intocada a maior parte da existência da obra de arte – mas, em todo caso, elas certamente desvalorizam seu aqui e agora. (BENJAMIN, Walter, 2018, pg.57)

Este aqui e agora, refere-se ao que Benjamin qualifica como aura, à saber “a aparição única de uma distância, por mais próxima que esteja” (Benjamin, 2022, p. 59). A aura seria uma qualidade das obras de arte, antes dos grandes avanços tecnológicos que permitem uma massificação da arte, como a fotografia e o cinema. Só se tinha acesso à música indo aos grandes teatros para ouvir as sinfonias; só era possível o culto a imagem religiosa, em um determinado horário, dia e igreja, uma vez que determinadas imagens eram relegadas de acesso ao público; ou seja, havia um caráter ritualístico nas obras de arte que tentavam configurar um momento catártico, ou melhor, o momento catártico. Portanto, a autenticidade da obra de arte, o caráter belo, único, estava intimamente ligado à tradição, ao ritual.¹ Atualmente, as obras de arte se apresentam em grandes volumes e sempre em movimento – sempre há um

¹ É, portanto, decisivamente significativo que esse modo de ser aurático da obra de arte jamais se liberte totalmente de sua função ritual. Em outras palavras: *o valor singular da obra de arte “autêntica” fundamenta-se sempre no ritual.* (Benjamin, 2022, p. 61).

‘novo’. O caráter ritualístico da obra de arte se esvaziou, portanto, mas Benjamin ressalta que isso não é ruim, pelo contrário, se torna necessária para construir uma nova base para se compreender o que é arte e como experienciá-la. Para que definição nós, como sociedade, caminhamos então? Como que a nossa relação com as obras cinematográficas, nos revelam sobre o que definimos como arte? Benjamin distingue essa passagem do ritualístico para a reprodutividade técnica, como primeira técnica e segunda técnica respectivamente –

Para ela [primeira técnica] interessa a diferença tendencial entre essa técnica e a nossa, que consiste no fato de a primeira empregar o ser humano o máximo, e a segunda, o mínimo possível. Em certo sentido, podemos considerar o ato máximo da primeira técnica como sendo o sacrifício humano; o da segunda encontra-se no horizonte dos aviões de controle remoto, que dispensam tripulação. A primeira técnica orienta-se do pelo ‘de uma vez por todas’ (nela trata-se do sacrilégio irreparável ou do sacrifício eternamente exemplar); a segunda, pelo ‘uma vez é nenhuma vez’ (ela trata do experimento e das variações incansáveis dos procedimentos de teste). A origem da segunda técnica deve ser buscada onde o ser humano, com uma astúcia inconsciente, chegou pela primeira vez a tomar uma distância em relação à natureza. Em outras palavras, ela encontra-se no jogo. (Benjamin, 2022, p. 65).

Assim, Benjamin (2022), ao longo desse ensaio, realiza uma análise da obra cinematográfica e suas discrepâncias em relação à primeira técnica, compreendendo que tanto o cinema, como a fotografia, embate a arte aurática a colocando em crise e reformulando as bases de entendimento da arte. A primeira técnica, ligada à tradição e ao ritual, cai por terra na era da reprodutibilidade técnica e da massificação das informações. Por um lado, o autor reconhece os seus limites e especificidades, ao compará-la com o teatro, apontando que os atores não atuam mais para um público aleatório que está presente no espaço do teatro, mas para especialistas (diretor, operador de câmera, som, luz etc.) e para uma câmera, o que configura uma atuação não para o outro, mas para si. Assim como, uma cena apresentada no teatro que conserva o ‘aqui e agora’, necessita que o ator realize, naquele instante da cena, uma atuação exímia. O ator de cinema, por outro lado, pode reproduzir uma determinada cena quantas vezes necessária, tal como não necessariamente há uma continuidade entre as cenas, pois a cena 3, feita em um restaurante e gravada na segunda, enquanto a cena 5 pode ser gravada no cais de outro país três dias depois, por exemplo. Entretanto, mesmo com dadas alterações nas contingências, Benjamin defende que o cinema não é um retrocesso à arte aurática, mas um avanço no quesito de lutas políticas.

A função socialmente decisiva da arte de hoje é exercitar esse jogo conjunto. Isso vale sobretudo para o cinema. *O filme serve para exercitar o homem nas percepções e reações que são exigidas para se lidar com uma aparelhagem cujo papel em sua vida aumenta diariamente.* Lidar com essa aparelhagem ensina-lhe, ao mesmo tempo, que a submissão a seu serviço apenas trará consigo a libertação quando a condição humana tiver se adaptado às novas forças produtivas desencadeadas pela segunda técnica. (Benjamin, 2022, p. 66).

Portanto, o objetivo desta pesquisa não é definir o que é arte hoje em dia, ou comparar a arte concepção de Benjamin com a de Deleuze, ou tentar definir o sujeito contemporâneo, a partir de sua relação com o *Instagram* – o intuito desse trabalho é discutir *Persona* (1966) de Ingmar Bergman, depois refletir como nos relacionamos com a produção cinematográfica, quais são as suas potências e explicitar a sua importância na compreensão da sociedade de acordo com a fenomenologia da percepção de Merleau-Ponty que compreende que o cinema

[...] revela e torna visível o modo de pensarmos as relações com os outros, com o mundo e a filosofia permite refletir sobre o que se apresenta nas imagens, a sua visibilidade. Há, neste sentido, uma relação intrínseca entre a arte e o pensar que possibilita que o olhar que vê se encontre a si mesmo como visível e o cinema possa ser compreendido como uma ontologia do Ser (Merleau-Ponty, 1983, p. 117).”²

Destarte, a partir de uma análise mais especificamente voltada a personagem *Elisabet*, compreendendo-a como angustiada, afundada na impropriedade, se exemplificará a obra cinematográfica como um dispositivo que permite, não apenas estudar o *zeitgeist*³ de uma sociedade, mas também as subjetivações que esta permite, ao se analisar como o cinema fornece novas ontologias da percepção, abrindo novas interpretações e formas de se relacionar com o mundo.

Assim, a relevância deste estudo não está contida inteiramente na interpretação do filme em questão, mas no entendimento que as películas abrem um escopo de posicionamentos frente o mundo, talvez não pelo conteúdo interpretativo revelador de um filme, em outras palavras - não é todo o filme que discute sobre as camadas mais profundas do ser humano, mas a totalidade dessas obras comunica algo, nos faz sentir algo e o vital que está contido nessa discussão e perguntar: o que? Por quê? Como? O que neste filme transmite determinada sensação? Por que essa sensação ressoa? E

² MERLEAU-PONTY, Maurice. O cinema e nova psicologia. In: XAVIER, Ismael (org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Graal: Embrafilme, 1983, p. 103 - 117.

³ “Espírito do tempo”, em alemão. Significa tatear as crenças e concepções de uma determinada época, compreender o movimento do momento em destaque.

como isso foi construído no filme? Tais indagações e muitas outras, permitem um condicionamento do olhar, algo que, numa sociedade que cultua imagens e vídeos de entretenimento, são fundamentais para compreender o que é cultuado e aprovado pela população nas mídias sociais e nos *streamings*.

Ao longo de grandes períodos históricos modifica-se, com a totalidade do modo de existir da coletividade humana, também o modo de sua percepção. A maneira pela qual a percepção humana se organiza – o meio em que ocorre – não é apenas naturalmente, mas também historicamente determinado. (Benjamin, 2018, p. 58).

A compreensão do cinema terá sua ancoragem principal em Merleau-Ponty, uma vez que esse autor, assim como Benjamin, compreende que a percepção não é apenas física, ou seja, os sentidos do corpo não se dão separadamente, a partir de determinados estímulos excitadores, mas é total, ela movimenta o corpo inteiro, constantemente em relação com o mundo.

Merleau-Ponty também destacou que para chegarmos ao Ser, precisamos observar outros seres e entes, ou seja, não basta apenas filosofar e abordar questões abstratas sobre a existência humana, é necessário se debruçar sobre as produções culturais, as artes, o cinema e o cotidiano. O Ser e o ente são inseparáveis e, portanto, se manifestam concomitantemente.

Para a análise da personagem *Elisabet* especificamente, Merleau-Ponty não será suficiente, necessitando de outros artigos que fomentem a discussão acerca da angústia e do desamparo de ser, sobrevoando assuntos diversos como a interseccionalidade com gênero no filme, discutindo sobre a produção social de mulheres impróprias, ou seja, a produção de existências inautênticas -

Heidegger (1989) assevera que o fenômeno da angústia existencial humana é provocado pelo que ele denominou de *existências inautênticas*, caracterizada pela destruição do “*EU – pessoal*”. Segundo ele, o ser humano é “lançado” no mundo e estabelece relações com este mundo, constituído pelo ambiente natural e social historicamente situado, mas não sabe por que e para quê. (Queiroz, 2014, p. 4).

Vale ressaltar que, mesmo usando outros teóricos (como na referência acima), o foco sempre será no corpo, se atendo e contrapondo essas outras visões como a fenomenologia da percepção. Enquanto ao filme, a escolha decorreu da sua natureza inquisitiva acerca da personalidade, como o próprio nome indica.

Persona (1966) é uma obra reflexiva sobre o estado de mutismo que uma das personagens se resguarda, enquanto a outra fala e a relação de atrelamento entre essas duas personagens que nos fazem questionar as suas identidades. O enredo do filme é simples, de duração curta, mas ainda inalcançável. Alma, uma enfermeira, é encarregada de acompanhar e cuidar de Elisabet, uma atriz famosa, à cargo de uma médica.

Figura 1 - Alma



Há cerca de três meses, Elisabet estava encenando a peça *Electra*, quando, subitamente, cessa a atuação e olha para a direção da câmera, surpresa, durante um minuto. No dia seguinte ela foi encontrada completamente muda, e assim permaneceu.

Figura 2 – Elisabet, surpresa durante a sua atuação em *Electra*



Após um contato inicial entre ambas no hospital, a médica as encaminha para a sua própria propriedade na praia - isoladas. Nessa casa elas realizam atividades em conjunto, como coletar cogumelos e conversar, ou melhor, Alma conversa com Elisabet, enquanto esta escuta em silêncio, apenas reagindo com expressões faciais.

Inevitavelmente, Alma acaba por se expor exacerbadamente, contando um segredo de infidelidade e aborto.

No dia seguinte, Alma, curiosa, lê uma carta de Elisabet para uma médica que aparece no começo do filme, carta esta que expõe essas informações sigilosas. Após esse evento, o filme, que já se apresenta ser enigmático, se desenvolve em diversas cenas de caráter onírico, que revelam, de forma mais profunda, algo que já havia sido indicado no decorrer do filme - a identidade de ambas se torna difusa e mesclam-se entre si. Não há mais indicações claras se elas representam lados de uma mesma totalidade ou se são elementos distintos, algo que fica à cargo do espectador interpretar.

Figura 3 – A face de ambas as personagens se mesclando pela segunda vez



O filme tem seu desfecho com Alma acordando em sua cama repentinamente, após essa sequência de cenas oníricas e, em seguida, cada uma das personagens arruma suas malas, a casa e a última coisa que presenciamos é Alma partindo em um ônibus.

Por mais irreal que uma história possa parecer, lá reside uma criação humana, decorrente de desejos, projeções, fantasias, anseios, sublimações.(...)Há, naquelas histórias, um suposto saber sobre a vida e sobre nossos anseios e sentimentos mais íntimos e bem guardados. A arte em geral pode dizer muito sobre o sujeito, por vezes mais que os tratados científicos – e nós sabemos disso, pois somos tocados por ela. (Bueno; Zanella, 2021, p. 8).

Basta pesquisar superficialmente sobre esse filme para perceber que não há muito consenso; os espectadores e cinéfilos são divididos nas opiniões. Ao assistir ao filme pela primeira vez, eu senti que não houve um desfecho claro, muitas pontas soltas e, sinceramente, não havia gostado do filme. Depois de pesquisar e estudar mais

a fundo, lendo diversos artigos e dissertações acadêmicas, a quantidade de aprofundamentos era de se impressionar.

Cada trabalho discutiu o filme de sua própria maneira, desconstruindo e reconstruindo-o, tentando, em alguns casos, compreendê-lo em sua totalidade. Após quase 60 anos depois do lançamento, realizar uma análise holística do filme, tentando alcançar o seu cerne me transpõe como um esforço fútil e demasiado desafiador para um trabalho de TCC⁴, entretanto uma história, um filme carrega uma intencionalidade, como já foi mencionado previamente - qual é a mensagem que Bergman quer transmitir? Qual é a visão de mundo embutida nesta película?

Para tratar sobre essas questões, o presente trabalho, de caráter teórico, concentra uma primeira parte na qual se discorre sobre o diretor Ingmar Bergman, elucidando a sua biografia e suas obras, para além de definir o contexto histórico em que estava inserido e como as suas obras ressoam com o *zeitgeist* da época.

Em seguida o tópico que apresenta apontamentos compreensivos sobre a fenomenologia da percepção de Merleau-Ponty, almejando esclarecer a sua visão em relação ao corpo e ao cinema. Na sessão seguinte um ‘prólogo’ do filme associado a uma discussão inicial acerca da angústia, situando-a a partir de outros teóricos para delimitar um entendimento em comum do conceito.

Então procedeu-se a análise de algumas cenas do filme *Persona* (1966), de Ingmar Bergman, nas quais surge a personagem *Elisabet*, a fim de explicitar a angústia desta na montagem cinematográfica com os recursos cinematográficos e o corpo da atriz durante o filme “interior”. A discussão foi amparada na reflexão acerca do “filme exterior”, ou seja, o fazer cinematográfico e a significância da produção audiovisual na expansão (e fechamento) de sentidos.

A partir desses aspectos enfocados em análise foi procedida uma reflexão acerca de como o cinema pode nos mobilizar e a potência que essa arte pode ter como instrumento político, mas também questionando o aprisionamento e esvaziamento que as imagens podem proporcionar, entretanto, sempre se pautando no encontro, na relação que essas produções têm conosco, com nossos corpos.

⁴ Os estudos que realizaram uma análise total do filme, normalmente eram mestrados ou doutorados, trabalhos que se dispõem de bastante tempo e recurso.

2. SOBRE BERGMAN

Ernst Ingmar Bergman foi um diretor marcante no século XX, realizando, para além de gama de peças e seriados para a televisão, filmes com teor existencialista em que suas personagens se debruçam acerca de temas universais, como o amor, a morte e o sentido da vida. Parte desse interesse, pode ser resgatado de sua família. Nascido e criado em um ambiente regrado, seu pai e sua mãe, um pastor e uma enfermeira respectivamente, o educaram dentro de uma tríade - pais, filhos e Deus.

A maior parte de nossa educação era baseada em conceitos como pecado, confissão, castigo, perdão e misericórdia, fatores concretos nas relações entre pais e filhos e com Deus. (**Bergman**, *Lanterna Mágica* (2013), p.21).

Com isso em mente, as suas temáticas transparecem como perguntas as máximas religiosas e a angústia que é acometida quando a resposta é o silêncio. Assim como essas temáticas podem ser interpretadas como uma afronta a seu passado restrito, elas também se encaixavam em seu momento histórico de conflitos internacionais e luta por direitos sociais, como o próprio Bergman pontua durante a produção de *Persona*: “Eu sou incapaz de compreender grandes catástrofes. Elas deixam o meu coração intocado. No máximo, eu consigo ler sobre tais catástrofes com certa ganância - uma pornografia do horror. Mas eu nunca me livrarei dessas imagens. Imagens estas que transformam a minha arte em um saco de truques, em algo indiferente, sem sentido.”⁵

Entretanto, seus filmes não eram interpretados como políticos. No ano de 1960 houve uma movimentação dos artistas na Suécia para politizar e criticar as várias formas de arte elitista, a fim de colocar a arte à serviço da sociedade.

O que ele não percebeu na época, contudo, era que a Suécia em 1963 estava no começo de uma revolução cultural que questionava as variadas formas de arte elitista, dentre eles o papel de um palco prestigiado nacionalmente. (...) No mundo contemporâneo, assim foi o raciocínio entre os intelectuais suecos, um artista não poderia mais ser o visionário exclusivo que um dia foi durante a Idade Romântica. Sua função era de se engajar ao serviço de sua sociedade e se empenhar às pautas políticas atuais. [tradução nossa] (Steene, 2005, p. 41)

Na Europa, o movimento da Nouvelle Vague ganhava força, com cineastas franceses marcantes, como o François Truffaut, Agnès Varda e Jean-Luc Godard, que

⁵ Bergman, *Images*, 59. [tradução nossa]

contestavam o formato padrão hollywoodiano - *handheld*⁶ câmeras, utilização de locais públicos e comuns, temáticas de cunho mais social e a utilização da quarta parede como recurso. Esse último recurso, é referente ao reconhecimento da câmera como participante do filme.

A quarta parede é um termo originalmente utilizado no teatro, em que o ator está cercado de “três paredes” (o fundo da cena em suas costas e as duas coxias no lado) e a quarta parede seria uma separação imaginária, que delimita a cena do palco e a platéia que assiste como um voyageur, sem interagir com a peça (em alguns casos). No cinema, a quarta parede seria o reconhecimento da câmera como um personagem ou o reconhecimento que há um público assistindo o espetáculo, algo que o cinema hollywoodiano deixa de lado, apenas emergindo o espectador em um mundo fictício.

Em suma, naquele momento era possível assistir um filme hollywoodiano em uma esquina, mas na outra, estavam disponíveis filmes, como os do movimento da Nouvelle Vague, que questionam e tensionam as possibilidades que o cinema tem a oferecer. Vale lembrar que foi durante a década de 60 que o cinema começa a ser lecionado como curso nas faculdades⁷, mais uma vez ressaltando ser uma época de consideração e validação do cinema como arte.

Bergman se encontrava nesse contexto como um artista que antes era “um jovem revoltado que questionava a autoridade (*Hets*, 1944) para um diretor que as ideias eram consideradas ultrapassadas e irrelevantes.”⁸ Em 1963, Bergman aceita o posto de diretor de Dramaten, uma abreviação de Kungliga Dramatiska Teatern, o Teatro Dramático Real, em Estocolmo, um espaço que é rememorado com bastante afeto por Bergman.⁹ Entretanto, depois de apenas três anos, Bergman decide se demitir e parte da sua decisão foi dada a uma paulatina doença que o acometeu em 1964 -

⁶ Técnica de gravação que consiste em segurar a câmera com a mão, ao invés de utilizar o suporte, o que permite uma maior liberdade para transportar e gravar em qualquer localidade. Além disso, por não haver um suporte, a imagem produzida é uma imagem tremida, ou *shaky camera*, que pode ser utilizado de diversas formas, há depender do contexto utilizado e da edição - como produzir uma sensação de movimento abrupto e rápido durante uma perseguição, por exemplo.

⁷ Michaels, L. (Ed.). (2000). *Ingmar Bergman's Persona*. Cambridge University Press., p. 48

⁸ Steene, 2005, p.42

⁹ The memory of this event lived on in sharp detail, and even at old an old age Bergman would point out the very seat where he experienced his first visit to the Royal Dramatic, Sweden's imposing Jugend-style national stage, whose head he would one day become (Steene, 2005, p.28)

1965, pneumonia e infecção no ouvido¹⁰. Foi durante essa internação que *Persona* começou a ganhar corpo -

Enquanto estava internado no dispensário da Sophia [Sophiahemmet University], Bergman conseguia observar o mesmo terreno onde ele viveu a sua infância. Ele começou a fantasiar que ele era um menino que havia morrido, mas que ainda não poderia estar realmente morto, porque ele continuamente era acordado por uma ligação de telefone do Teatro Dramático Real. Dessa fantasia saiu *Persona* (1966) ou o que Bergman chamou de um 'filme poema' (...). (Steene, 2005, p.42)

Após sair da internação, Bergman começa a gravar o filme nos estúdios da Svensk Filmindustri Studios, localizado em Estocolmo, em 19 de Julho de 1966. Entretanto, tudo parecia dar errado - 'one day after another went by, and all the time we got only bad results, bloody awful results. And Bibi was angry, and Liv was nervous, and I was paralyzed.' (Bjorkman et al., 198). Então Bergman altera o local de produção para Fårö, uma ilha localizada ao norte de Gotlândia, no mar Báltico. Em 1965, Bergman se muda para essa ilha, deixando a sua casa em Djursholm, Estocolmo. A aquisição dessa nova casa, não apenas fornece um cenário propício para se gravar, como também marca uma nova característica dos filmes de Bergman:

But Fårö functions also as the symbolic setting for a number of screen works that could be called Bergman's 'island films'. Besides *Through a Glass Darkly* they comprise *Persona* (1966), *Vargtimmen* (1967, *The Hour of the Wolf*), *Skammen* (1968, *Shame*), *En passion* (1969, *The Passion of Anna*) and *Beröringen* (1970, *The Touch*). These 'island' films depict haunted characters trapped in various psychological crises. The mood, which is often despairing and nihilistic, is reflected in Bergman's essay from the mid-Sixties, 'Ormskinnet' (The Snakeskin). (Steene, 2005, p.40)

Essa mudança o trouxe mais perto dos diretores da Nouvelle Vague, pois não havia um lugar estruturado para gravar, com controlador de chuva, equipe técnica imensa, cenários construídos do zero, etc., resultando em um filme com poucas personagens, grandes diálogos com poucos cortes¹¹, cenários minimalistas e o questionamento do cinema. Neste último ponto, devo salientar o que torna esse filme diferente dos demais de Bergman - os momentos de lembrança da materialidade da mídia, significando que é um filme que explicita o seu fazer. Normalmente, os filmes

¹⁰ Vi em outros artigos que talvez não tenha sido infecção de ouvido, mas envenenamento ou reação alérgica.

¹¹ Corte é um termo que se refere a montagem ou a própria filmagem. Basicamente é a troca de uma imagem a outra, seja uma troca de ângulo da câmera ou a troca de local. O termo deriva do corte literal que antigamente havia de se fazer, em que se cortava as cenas do rolo cinematográfico, para colar em outra parte ou se descartar.

já nos jogam no cenário fictício e narrativo que será explorado e acompanhado, apenas levando o telespectador junto nessa jornada que é assistida de fora, ainda respeitando os limites da quarta parede.

Em *Persona*, Bergman brinca com a ideia de ilusão, de uma irre realidade que é manipulada e trazida à vida através da decupagem¹² e da subsequente montagem. Bergman, em sua infância, já era fascinado nessa idéia do movimento como ilusão, marcado por sua paixão por marionetes:

Puppetry developed into a serious hobby lasting throughout his teens and became a crucial not only in teaching him the first steps in stagecraft, but in shaping his earliest notions of the human condition. His experience as an amateur puppeteer whose performers were manipulated marionetter may have served as a metaphor for an early deterministic view of life. In his plays for theater, Bergman would often cast his characters as doomed creatures governed by forces beyond their control. (Steene, 2005, p.42)

Essa ideia da ilusão é um dos aspectos que destaca o cinema de outras artes, mesmo sendo uma percepção ilusória de movimento, os artifícios que são empregados nessa arte permitem uma grande credibilidade no cinema, como pontua Metz, 1972, p. 27:

Além, temos o teatro, onde um material real demais afugenta a ficção; aquém, a fotografia e a pintura realista, onde materiais pobres demais, quantos aos índices de realidade, acabam por não ter força suficiente, para constituir e sustentar um universo diegético. (...) Entre estes dois obstáculos, o filme mantém um equilíbrio precioso: traz consigo elementos suficientes de realidade - respeito textual dos contornos gráficos e principalmente presença real do movimento - para nos dar sobre o universo da diegese uma informação rica e variada, o que não se verifica com os materiais da fotografia ou da pintura (...) A realidade *total* do espetáculo é mais forte no teatro que no cinema, mas a porção de realidade de que pode dispor a ficção é maior no cinema do que no teatro.

Bergman brinca com essa noção da imersão na diegese, pois como já foi mencionado, é muito comum os filmes apenas nos mostrarem uma realidade fictícia dentro dos parâmetros do *voyageur*, por vezes nos fazendo esquecer a enorme gama de decisões contidas no fazer do filme.

Em *Persona*, portanto, é possível separar o filme em duas categorias analíticas - um “filme externo” e “interno”. O “filme interno” é referente a narrativa que

¹² Decupagem é um conceito referente a divisão e organização do roteiro nas cenas e enquadramento, ou seja, onde que será os locais de gravação, o tipo de câmera, o posicionamento da mesma, os movimentos dos atores e atrizes no cenários, assim como o movimento da câmera, etc.

ocorre entre Alma e Elizabeth, ou seja, aquilo que normalmente entendemos como um filme. Já o “filme externo” são os momentos disruptivos, como a introdução do filme, que bombardeia o espectador com imagens aparentemente aleatórias, que não apresentam uma ligação direta com o “filme interno”, mas nos revelam o fazer do filme, a possibilidade lúdica de brincar com a atenção e percepção do espectador, como um mestre de marionetes.

Albert Laffay o mostrou a respeito da narração filmica, em *Logique du cinéma*: o espectador percebe imagens que foram visivelmente escolhidas (poderiam ter sido outras), que foram visivelmente ordenadas (sua ordem poderia ter sido outra): ele folheia de certo modo um álbum de imagens impostas, e não é ele quem vira as páginas, mas forçosamente algum “mestre de cerimônia”, algum “grão-mestre das imagens” que (antes de ser identificado como autor, caso se tratar de filme de autor, e nos outros casos na ausência qualquer autor) é sempre em primeiro lugar o próprio filme enquanto objeto linguístico (já que o espectador sabe sempre que é um filme que ele está vendo) (Metz, 1972, p. 34).

Entretanto, será que o espectador sabe que está vendo um filme? O que é um filme? Uma sequência de imagens e sons? Uma percepção temporal das imagens? O que se percebe de um filme? O que se sente de um filme?

Objetivamente, é possível se dizer que um filme é apenas uma fita que contém milhares de imagens seguidas justa posicionadas, adjunto com música e sonoplastia, mas a experiência total do filme não é suficientemente traduzida dentro desses trâmites. Se fosse assim, conseguiríamos apreender as imagens sequenciadas de *Persona* e chegar a uma conclusão geral do filme, mas em sessenta anos, ainda não houve uma interpretação satisfatoriamente conclusiva ou global. Essa quebra da diegese em *Persona*, permite um olhar reflexivo acerca do fazer cinematográfico, de seus limites e potenciais, uma vez que retira o espectador de uma posição passiva e confortável, para algo mais inquisitor e reflexivo -

Persona, therefore, calls the audience's attention to the fact that it is watching a film, or, in other words, it “encourages the audience to suspend its willing suspension of disbelief, to back out of believing the story and take a critical look at it.” The alienation effect [aqui se refere ao efeito alienador Brechtiano, ou seja, refere-se àquelas obras que comentam sobre a sua própria estrutura produtiva, não apenas percorrendo sobre uma narrativa, mas relembando a materialidade da própria arte, instigando o pensamento crítico] is enabled, but also complicated, by film's reflexivity. *Persona* is modernist in a radical Kantian-Enlightenment sense, probably most precisely articulated by Clement Greenberg: “The essence of modernism lies, as I see it, in the use of characteristic methods of a discipline to criticize the discipline itself, not in order to subvert it but in order to entrench it more firmly in its area of competence. (Zenko, 2014, p.3).

3. MERLEAU-PONTY E A FENOMENOLOGIA DA PERCEPÇÃO

O sentido de uma imagem depende, então, daquelas que a precedem no correr do filme, e a sucessão delas cria uma nova realidade, não equivale à simples adição dos elementos empregados. (Merleau-Ponty, 1966, p. 97).

Buscando a superação das dualidades cartesianas, como corpo/mente e sujeito/mundo, Merleau-Ponty a encontra no corpo. Este é o -

corpo do comércio de percepções. (...) O ver não é simplesmente um pairar sobre os objectos, como forma de reconhecimento ou de escrutínio de propriedades, como, por exemplo, as descrições cartesianas de objectos e de pessoas, mas é uma sedução, um envolvimento de ambas as partes com uma mudança nos dois campos.” (Viegas, 2008, p. 36).

A coisa (os objetos inanimados) e o mundo formam um sistema com o corpo, uma conexão viva e mutável. Diferentemente da concepção intelectualista, Merleau-Ponty está mais inclinado a teoria Gestáltica, ou seja, ao invés de compreender a percepção como um ato intelectual, que se constrói uma teia de sentido na ‘mente’, ou seja, o sentido depende do objeto e da intelectualidade.

Merleau-Ponty entende que o sentido não está em nenhum dos pólos, mas no próprio encontro - o sentido é estabelecido a partir do diálogo entre os diferentes corpos. Assim, Merleau-Ponty se configura como uma figura filosófica importante no século XX, pois complementa e abrange a fenomenologia inaugurada por Husserl que postulou a *epoqué*, um conceito que colocava a intencionalidade da construção de sentido na mente, no *cogito*.

O corpo também é construtor de sentidos, não fonte de erros e vícios, como entendido na concepção platônica e cartesiana, assim ele também carrega intencionalidade e constrói o sentido em conjunto com a mente, e não separado. Por isso que ele compreende que perceber algo é mais do que apenas vê-lo, mas é *tatear-lo*, *senti-lo* universalmente com o corpo, portanto é uma expressão do *ser-ai-no-mundo* -

Merleau-Ponty (2006a, p. 232-233) adverte que só é possível chegar ao *ser* por meio dos seres ou entes, ou seja, que é imprescindível investigar certos domínios *ônticos* para que determinadas características ontológicas se façam notar. É por isso que o filósofo analisa o cinema e a pintura e mesmo alguns fatos históricos em seus cursos e textos finais. Ele crê que as atividades e disciplinas não-filosóficas contemporâneas estão em contato com o *Ser bruto* que a filosofia deveria explicitar. (...) A exploração da pintura, da poesia, das imagens do cinema fornece uma nova visão do

tempo e do homem, bem como outras maneiras de perceber a ciência e a própria filosofia. (Bueno, 2018, p. 80).

Merleau-Ponty quer retornar às coisas nelas mesmas, ou seja, ele pretende tensionar a concepção de percepção que tanto tomamos como garantido. Para tanto, o filósofo resgata o entendimento fisiológico da percepção e conclui que a “percepção pura” ou o que se entende universalmente deste, não apenas é insatisfatória, como nos apresenta o *nada* do perceber, uma vez que o apreço à descrição dos mecanismos biológicos dos sentidos, apenas nos situa no mundo pensado, não no mundo vivido.

O processo lógico pelo qual dissecamos o mundo, é uma criação a parte do mundo propriamente dito - há uma diferença em refletir e imaginar a distinção entre as cores laranja e vermelho numa realidade não-comparativa, ou seja (assim como no plano das ideias de Platão) imagina-se o laranja e o vermelho em si, isolados e separados em delimitações claras; e o fazer desse mesmo exercício na rua ou em casa, onde as cores se misturam, a iluminação do ambiente varia e muitas outras variáveis entram em jogo. A percepção se realiza para além das palavras, a sua existência se concretiza no agora - nada mais consegue descrever a percepção, se não ela mesma. Esse exercício intelectual da percepção é uma ação que encerra em si mesma, sem apresentar qualquer relação com a realidade vivida.

Trata-se da própria definição do fenômeno perceptivo, daquilo sem o que um fenômeno não pode ser chamado de percepção. O “algo” perceptivo está sempre no meio de outra coisa, ele sempre faz parte de um “campo”. Uma superfície verdadeiramente homogênea, não oferecendo *nada para se perceber*, não pode ser dada a *nenhuma percepção*. Somente a estrutura da percepção efetiva pode ensinar-nos o que é perceber. Portanto, a pura impressão não apenas é inencontrável, mas imperceptível e portanto impensável como momento da percepção. (Merleau-Ponty, 1999, p. 24).

Destarte, Merleau-Ponty faz essa distinção entre o corpo pensado e o corpo vivido, sendo apenas neste último que podemos entender a intenção, o esquema corporal do indivíduo, ou seja, como este atua corporalmente frente ao mundo em suas diversas situações de tensionamento. O corpo, em última instância, é o contato com o mundo, aquele que está se relacionando e sendo alterado. Antes da consciência científica, a senciência corporal é a que reage ao mundo, o corpo age no pré-reflexivo, ele interage com intencionalidade “sem sabermos”, este é corpo que está na linha de frente com o mundo, estabelece relações com este e modos de se relacionar em certas situações, tecendo teias de significados que fogem à consciência.

Nós acreditamos saber muito bem o que é “ver”, “ouvir”, “sentir”, porque há muito tempo a percepção nos deu objetos coloridos ou sonoros. Quando queremos analisá-la, transportamos esses objetos para a consciência. Cometemos o que os psicólogos chamam de “experience error”, quer dizer, supomos de um só golpe em nossa consciência das coisas aquilo que sabemos estar nas coisas. Construimos a percepção com o percebido. E, como o próprio percebido só é evidentemente acessível através da percepção, não compreendemos finalmente nem um nem outro. (Merleau-Ponty, 1999, p. 25)

Assim a percepção, mais do que uma função biológica, refere-se a um modo-de-estar-no-mundo, uma interação pré-reflexiva intencional. O que se percebe num cenário cotidiano, como por exemplo, uma padaria, não é a somatória das mesas, das cadeiras, do teto de madeira, o balcão de mármore, dos pães e assados, mas uma totalidade - na realização do fenômeno, a percepção do momento se encerra quando o encontro cessa. Todo o momento reflexivo posterior não passa de uma máscara da subjetividade, uma determinação das qualidades dos objetos que nada me dizem sobre a percepção que se teve destes, apenas propriedades. Propriedades insuficientes aliás, pois como afirmou Merleau-Ponty (2018, p. 89) em *O Cinema e a Nova Psicologia*:

Um cego dizia que o vermelho deveria ser alguma coisa como um acorde de clarim. Mas, durante muito tempo, pensava-se que isso era um fenômeno excepcional, quando, na realidade, se consiste de um fenômeno geral. (...) Cézanne dizia que era possível enxergar o aveludado, a dureza, a maciez e até o odor dos objetos. Minha percepção, então, não é uma soma de dados visuais, táteis ou auditivos: percebo de modo indiviso, mediante meu ser total, capto uma estrutura única da coisa, uma maneira única de existir, que fala, simultaneamente, a todos os meus sentidos.

Dado a essa revisão ôntica da percepção, que reside o interesse de Merleau-Ponty nas artes e nas coisas do cotidiano, pois se a percepção é dada no encontro e no terreno do vivido, a relação que é estabelecida com as obras de artes podem dizer muito da forma de se relacionar do homem com o mundo e seu tempo. Da mesma forma que um livro ou um filme tem impactos diferentes em momentos distintos da vida, o mesmo vale para a estética do restaurante, do consultório do psicólogo, das galerias de artes ao longo dos anos; do como se portar, de como andar na rua em determinada hora do dia, em determinado bairro etc.

A relação corporal e tácita que temos com essas totalidades localizadas em seus respectivos espaços de realização, nos revelam sobre o Ser, sobre a forma de estar-no-mundo e de se relacionar com o mesmo.

Então, por que Merleau-Ponty e o cinema? Ora, o cinema é uma arte fenomenológica!¹³ Uma obra cinematográfica é uma totalidade, uma nova configuração da realidade que é construída e entendida como tal, dado a sua grande potencialidade de diegese. A noção de tempo que distingue o cinema de outras artes no quesito da diegese - a sensação de movimento de um filme, se dá pela temporalidade de suas imagens, ou seja, a cena que é apresentada no momento em que se assiste (o presente), apenas faz sentido dado a imagem anterior a esta e o futuro, o desdobramento da narrativa, pode ser estipulado a partir desse histórico de imagens que foi apresentado, assim como a imagem futura só ganhará sentido quando entrelaçada com as imagens anteriores a ela, criando assim uma totalidade da justaposição de imagens.

A relação que o filme tem com o telespectador é de senciência, é corporal. Houve quantos momentos de choros inexplicáveis nas sessões de cinema? De cólera? Momentos de aflição em que o corpo se contrai involuntariamente? Outros exemplos da significância do corpo no próprio fazer do cinema - uma personagem não precisa descrever a sua relação com o outro, como um texto corrido, mas é perceptível em sua interação corporal com este - se há toque excessivo ou de menos, faces amenas ou de felicidade, etc.

Um personagem não precisa ser introduzido como ‘o malandro’, seja dito por uma personagem ou escrito na tela, basta direcionar o ator em sua forma de se vestir, de andar, de conversar com outros, seu jeito de fumar, de esperar e assim por diante. O malandro não existe apenas como palavra, mas como sensação, como corporeidade. O cinema permite inferir e sentir coisas que não são expressas pela palavra, mas pelo corpo e não ele isolado, mas em interação com o mundo, com as pessoas e objetos na realidade da película.

4. PRÓLOGO - PERSONA

¹³ Certamente uma frase contraditória em fenomenologia; talvez o correto seja, que, o cinema *está sendo* uma arte fenomenológica, ou *continua sendo*.

Os filmes de Bergman variam de estilo cinematográfico, sendo difícil situá-lo em uma categoria para além de vanguardista. Os conteúdos abordados em suas obras são de teor espiritual e existencial, retratando temas como: a morte, a feminilidade, Deus, vida, amor e angústia, como já foi dito anteriormente.

Bergman, como muitos outros grandes artistas, é um homem atormentado por questões fundamentais, o absoluto, aqueles que não têm resposta, como a do silêncio de Deus, o além da morte, a redenção do amor ou do significado da vida. Aqueles demônios que não param de persegui-lo, ele tenta controlá-los, neutralizá-los, mas acima de tudo, mantenha-os afastados – a ideia de suicídio está sempre presente, como uma porta aberta na caso de emergência - com alguns anjos: amor, segurança, ordem, planejamento e silêncio. (Esteban, 2019, p. 44).¹⁴

Ao invés de produzir entretenimento para o consumo, Bergman fazia filmes que se debruçaram sobre assuntos profundamente humanos, mergulhando nas psiques de suas personagens e estabelecendo um diálogo com o espectador em que ambos ficam sem respostas, apenas perguntas. E, para tentar acessar o mundo interno das personagens, Bergman utilizava-se de enquadramentos no primeiro plano (*closes*), ou seja, enquadramentos que priorizam a face da personagem e, adicionalmente, as colocava em cenários insulares que impelem a personagem de interagir com a alteridade e/ou a refletir introspectivamente sobre a existência.¹⁵

A imagem-afecção se refere à potência expressiva que o cinema pode compor. Espaço privilegiado para a composição das experiências afetivas possíveis. Deleuze identifica a imagem-afecção como o primeiro plano, o rosto humano, imagem que oferece uma apreensão sensível do filme. Momento de suspensão da narrativa, o destaque proporcionado pela imagem afecção (pelo primeiro-plano) não procura agregar necessariamente elementos a uma história contada, mas suscitar afetos, provocar reações, acordar os monstros, desencadear identificações, desejos e fetiches. Não se supõe como objeto narrativo, mas como experiência sublime, no sentido que ocasiona uma ruptura com o encadeamento lógico da história para advir um encontro com o afetivo. (Bueno, Zanella, 2021, p. 3).

¹⁴ No original: Bergman, como muchos otros grandes artistas, es un hombre atormentado por las preguntas fundamentales, las absolutas, las que no tienen respuesta, como la del silencio de Dios, el más allá de la muerte, la redención del amor o el sentido de la vida. Esos demonios que no dejan de acecharlo trata de manejarlos, contrarrestarlos, pero sobre todo, alejarlos —la idea del suicidio siempre está presente, como una puerta abierta en caso de emergencia— con unos ángeles: el amor, la seguridad, el orden, la planeación y el silencio.

¹⁵ 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)” - (Schwarz, 2016, p. 141).

Portanto - o que *Persona* nos diz sobre a condição humana? Quais são os temas de foco? Quais são os pensamentos ocultos que são retratados?

O “filme interno” de *Persona* pode ser interpretado a partir dos tópicos: angústia existencial e identidade, discutindo sobre as máscaras que usamos no cotidiano, aquilo que cedemos aos outros, o que deixamos de fazer por nós e a perda do si, do movimento. Nascemos desamparados, não há nada explícito que nos direciona a um futuro e sentido sem ser o próprio indivíduo e as teias de relação que são criadas com o mundo.

Somos lançados em um mundo já em construção, sem termos escolhido existir, estamos despidos de determinações e sentido, pois estes estão em constante movimento até a nossa morte. Existimos, mas poderíamos não existir, contudo, uma vez que existimos, somos impelidos pela angústia a nortear a nossa existência (Borges, et al., 2011) - a finitude da matéria e a aparente infinitude de possibilidades. Somos condenados a ser livres (Sartre, 1943), somos condenados a constante escolha sem saber qual é a certa e toda escolha implica em abandonar as outras possibilidades que não optamos, o que causa angústia.

O cinema não existe somente na tela. Ela transborda das/nas experiências cotidianas. Suas histórias nos impactam no íntimo, pois sua linguagem revela, com significativo grau de realismo, nossa própria vida. As imagens em movimento que nos chegam, fragmentos de acontecimentos no tempo e no espaço, sejam ficcionais ou documentais, estão carregados de elementos que interpelam o humano e que facilmente promovem projeções e identificação (Morin, 2018). (Bueno; Zanella, 2021, p. 1).

Alma é uma enfermeira que se porta de forma educada, animada e complacente com o futuro materno e caseiro que lhe aguarda. No decorrer do filme, ela revela um caso de infidelidade e, o que antes era a sua função de cuidar da Elizabeth, se torna uma relação agressiva, causando-lhe um ferimento intencional. Então quem é Alma? Alguém que aceita o status quo da figura feminina ou alguém combativo e inquisitivo? Ela é a essa máscara em que acreditamos no começo do filme ou ela mostra o seu “Eu verdadeiro” no final? De acordo com Jung, persona é:

(...) 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. (Jung, 1978, p. 164).

Essa reviravolta de Alma transparece como uma indagação para o espectador - quem é ela? Ou melhor, quem realmente somos? Em meio a todos os ciclos sociais que nos relacionamos, é possível que utilizemos uma persona para cada ciclo e, em meio a todas essas diferentes formas de conduta, qual é a verdadeira? Qual é a autêntica? São perguntas que convocam a uma escolha, a uma ação. A existência precede a essência (Sartre, 1987), portanto, ser e existir constituem um pêndulo que transita entre sentido e o nada, respectivamente. E a personagem da Elizabeth é o elemento do filme mais emblemático dessa angústia ontológica do ser humano, sendo o seu silêncio o elemento mais representativo desse conflito - essa tentativa de cortar laços com o mundo, não necessitando ser-ai.

And the emptiness turns its face to us and whispers, 'I am not empty, I am open'.

E o vazio torna a sua face para nós e sussurra, 'eu não estou vazio, eu sou abertura'.

(Tranströmer, Tomas. *The Great Enigma: New Collected Poems*. Trans. Robin Fulton. New York: New Directions, 2006, tradução nossa).

A angústia é causa e efeito do nada. Frente a um futuro infinito de possibilidades, o sujeito se encontra desamparado, livre para escolher. Como pontuado no artigo de Borges et al. (2011, p. 2):

No momento em que é lançado ao mundo o homem além de sobreviver, necessita viver nele, projetar-se enquanto existente comungando das coisas e de outrem que se fazem presentes no mundo. É um construir-se aliado a um mundo já criado, construído por outros homens, contudo, inacabado e, portanto passível de acoplar uma nova existência que dentre tantas possibilidades de ser, percebe-se tomada pela angústia primeira, a liberdade de ser o que ele, homem, escolhe ser.

A angústia, também pode ser oriunda de tédio existencial ou solidão, mas o que é comum a todos os cenários é o temor frente o nada.

A angústia pode ser comparada à vertigem. Quando o olhar imerge num abismo, existe uma vertigem, que nos chega tanto do olhar como do abismo, visto que nos seria impossível deixar de o encarar. Esta é a angústia, vertigem da liberdade, que surge quando, ao desejar o espírito estabelecer síntese, a liberdade emerge o olhar no abismo das suas possibilidades e agarra-se à finitude para não soçobrar.

A angústia constitui o possível da liberdade e apenas essa angústia forma, pela fé, o homem, no sentido completo da palavra, absorvendo todas as finitudes, descobrindo todas as ilusões. (Kierkegaard, 1968, p. 45).

O silêncio de Elisabeth é o nada que se presentifica em seu corpo. Frente a decisões vitais em sua vida, ela se encontra sem voz, não há com quem gritar, pois o objeto para com quem se angustia, é o nada. O nada é o que revela o homem como ele realmente é - sem razão, sem finalidade, lançado ao mundo. É absurdo. O seu silêncio também denota a dificuldade de Elisabeth tomar uma decisão, ao invés de se lançar em um projeto de mundo, uma possibilidade de futuro, pois, da mesma forma que seu silêncio é representativo do nada, é também a resposta a ele - em meio a angústia, não há um caminho ideal a ser seguido, um Eu interno e imutável que devemos nos direcionar para.

Primeiro existimos, para depois, constantemente, nos realizarmos. No ato final do filme, finalmente nos é revelado o conflito existencial que a perturba - ela não tem afeto por seu filho, gostaria que ele não tivesse nascido. Elisabeth acata as pressões da sociedade para ser mãe, mas a persona da maternidade não lhe serve, demonstrando ser, naquele momento, um fardo pesado demais.

[...] 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 [...]/
(*Tabacaria*, Álvaro de Campos, publicado em 1933).

Em uma das cenas do Ato I, logo após as duas personagens trocarem algumas palavras e se conhecerem pela primeira vez, há um close de longa duração na face de Elisabeth enquanto ela escuta o rádio.

Seu semblante paulatinamente é engolfado por uma penumbra, até um ponto quase total de escuridão. A cena termina com um longo suspiro trêmulo e Elisabeth cobrindo a sua face com as mãos: Quem sou eu? Algo que permanece sem resposta.

Figura 4 – Semblante de Elisabet sendo, lentamente, engolfada pela escuridão.



Figura 5 – Semblante de Elisabet sendo, lentamente, engolfada pela escuridão.

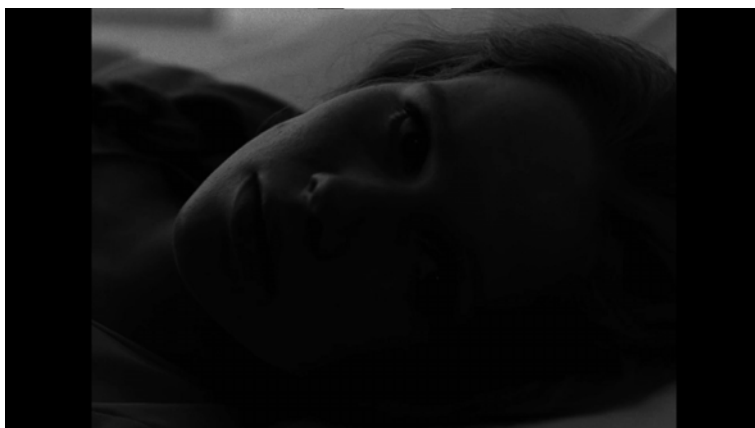
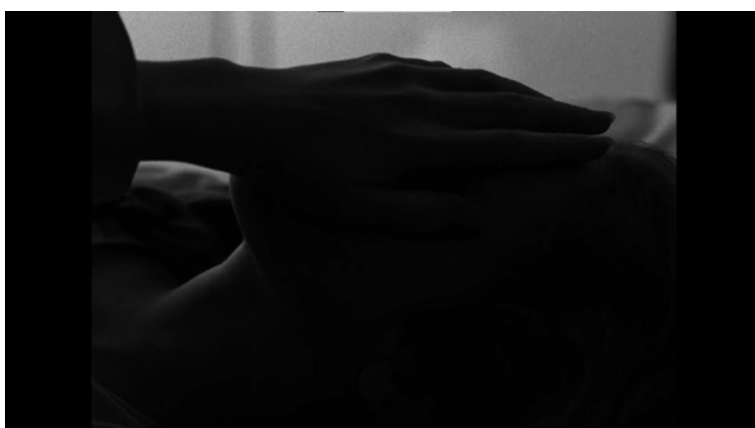


Figura 6 – Semblante de Elisabet sendo, lentamente, engolfada pela escuridão.



A angústia, para além do sofrimento que pode causar, é um dos momentos mais constitutivos na existência humana¹⁶. Ao se deparar com a própria liberdade, o sujeito compreende que a sua determinação é de responsabilidade própria, o futuro é um projeto incerto ao qual precisamos nos lançar de forma autêntica, própria. O nada, antes de ser representante do vazio, da morte, é abertura.

“O homem se vê livre para assumir o seu ser sua angústia passa a ser vivenciada de maneira positiva, pois impele ao homem responsabilizar-se por sua existência, à medida que pede dele uma ação” (Borges et al., 2011, p.224). A ação de Elizabeth pode ser compreendida como uma esquiva, evitando a resolução desse conflito, para tanto ela se isola e se cala no leito de um hospital.

É necessário, entretanto, ressaltar que necessariamente o filme dialoga com o contexto histórico em que foi produzido. Mesmo que a angústia seja um fenômeno ontológico do ser humano, como ela se manifesta e como ela é cuidada, varia de acordo com o sujeito e as condições histórico-materiais em que está envolto.

Seu trabalho tocou no zeitgeist. O Sétimo Selo e os Morangos Silvestres surgiram no auge da Guerra Fria. Havia o medo de uma aniquilação nuclear iminente, o que é evidentemente expresso metaforicamente em O Sétimo Selo e muito abertamente em Luz de Inverno, onde o pescador, interpretado por Max von Sydow, acredita que os chineses desenvolverão a bomba atômica e, então, causarão estragos nos valores consagrados da nossa civilização ocidental. (Cowie, 2021, p. 23) [tradução nossa]¹⁷

Bergman compreende a Suécia como uma sociedade racionalista e materialista. Em meados do ano de 1960, a Suécia continua relativamente isolada do contexto europeu, enquanto continuamente mantém uma ascensão econômica e social. Entretanto, apesar das melhorias das condições materiais, Bergman ainda percebe que os homens não encontraram sua plenitude espiritual, ainda restando um vazio que tentam preencher com invenções e ilusões que permitam a continuidade da vida com algum sentido.

¹⁶ “É na angústia que a liberdade de ser para o poder-ser mais próprio e, com isso, para a possibilidade de propriedade e impropriedade se mostra numa concreção originária e elementar.” (Heidegger, 1988, p. 256).

¹⁷ No original: *His work tapped into the zeitgeist. The Seventh Seal and Wild Strawberries emerged at the height of the Cold War. There was fear of imminent nuclear annihilation, which is of course expressed metaphorically in The Seventh Seal and quite openly in Winter Light, where Max von Sydow's fisherman believes that the Chinese will develop the atom bomb and then wreak havoc on the enshrined values of our Western civilization.*

Como já foi mencionado, Bergman vive em um momento pós e durante guerras, como a Guerra do Vietnã que é mostrada no filme, marcando um período de intensa movimentação social e reavaliação da sociedade.

Um exemplo disso, é o pós-estruturalismo na França, com Michel Foucault e Gilles Deleuze. E, mesmo sendo um período distante, o contexto contemporâneo ocidental ainda é pautado em uma racionalidade imprescindível, com o aumento da predominância da tecnologia em nosso cotidiano, para além das guerras e genocídios que estão ocorrendo no momento atual - Rússia x Ucrânia; Palestina x Israel; Índia x Paquistão - e até possíveis conflitos futuros, como China x Taiwan.

A questão é perceber as fontes fílmicas em suas estruturas internas de linguagem e seus mecanismos de representação da realidade, a partir de seus códigos internos. Assim, é menos importante saber se tal ou qual filme foi fiel aos diálogos, à caracterização física das personagens ou a reproduções de vestimentas e costumes de uma determinada época e lugar. O mais relevante é entender o porquê das adaptações, omissões e falsificações que são apresentadas em um filme. Indubitavelmente, é sempre louvável quando uma fonte fílmica consegue ser fidedigna ao passado representado; contudo, esse aspecto não pode ser tomado como absoluto em sua análise. (Oliveira, 2018, p. 1).

Portanto, o foco não é a veracidade do filme, ou seja, se realmente existem suecos que se isolam em suas casas de praia para lidar com a sua angústia, mas, como que a angústia está sendo retratada? Quais são suas características? Tais perguntas norteadoras, contribuíram para a construção de uma relação com o mundo contemporâneo: Como nos relacionamos com a mídia audiovisual? Como elas nos toca? Quais são as principais técnicas empregadas? Essa transposição do filme para discutir os dias atuais é possível devido seu caráter dialético, pois, como nos lembra Bueno e Zanella (2021, p. 5), o filme “ainda está em processo de mutação, pois aqueles que são interpelados pelas imagens recriaram novas interpretações narrativas e traçarão nossas afecções possíveis nas imagens gravadas.”. Então, o que a obra de Bergman pode auxiliar na compreensão da sociedade atual? O que as produções cinematográficas atuais nos comunicam sobre nossos valores?

Assim, a imagem benjaminiana é uma imagem-dialética, destituída de uma cronologia linear, ela é “aquilo em que o ocorrido encontra o agora” (Benjamin, 2009, p. 505), estabelecendo uma constelação de fragmentos imagéticos da história que não param de se atualizar no presente, segundo uma significação sempre momentânea, provisória e histórica. (Bueno; Zanella, 2021, p. 4).

5. PERCURSO DO ESTUDO

Este trabalho é composto por uma revisão bibliográfica de artigos e livros relacionados ao assunto de pesquisa que foram dedicados à uma análise narrativa do tipo documental. De acordo com Rother (2007, p.5), a revisão narrativa consiste em -

publicações amplas, apropriadas para descrever e discutir o desenvolvimento ou o ‘estado da arte’ de um determinado assunto, sob o ponto de vista teórico ou contextual. As revisões narrativas não informam as fontes de informações utilizadas, a metodologia para busca de referências, nem os critérios utilizados na avaliação e seleção de trabalhos. Constituem, basicamente, de análise da literatura publicada em livros, artigos de revistas impressas e/ou eletrônicas na interpretação e análise pessoal do autor.

Mesmo que se pressupõe que não é necessário discutir os métodos pelos quais as fontes para a análise foram selecionadas, vale salientar que as referências são de diversas áreas do conhecimento, abordando estudos na área da Psicologia, como da Filosofia, Cinema, Sociologia e outros. Como já foi mencionado na Introdução, o objetivo da pesquisa é explicitar a importância do cinema na compreensão humana, entendendo que essa arte, para além do entretenimento que proporciona, também revela aspectos importantes do Ser e da sociedade.

Destarte, foi necessário se aventurar em outras áreas do saber, pois a Psicologia encontra limites quando se debruça sobre as películas, não por esta arte ser mais complexa ou demonstrar ser um grande desafio à Psicologia, no entanto, ainda é uma arte com conceitos e aplicações técnicas que lhe são próprias e, mesmo que Merleau-Ponty (1983, p. 115) pontue que “um filme não é pensado e, sim, percebido”, para fins de um estudo acadêmico, evidentemente torna-se necessário o mínimo de um entendimento dos jargões e aplicações técnicas do cinema.

Por exemplo, não basta dizer que o filme *Cidadão Kane* (1941), de Orson Welles, conta a história de Charles Foster Kane, *um grande homem*. Pois, quando se adiciona à descrição que - a personagem de Charles por vezes é retratada pela câmera através do ângulo *Contra-Plongée*, um recurso cinematográfico que consiste em filmar um objeto de baixo para cima, a fim de dar um empoderamento ao objeto que é capturado -, a intencionalidade do diretor e a interpretação parecem corroborar, ao invés de aparentar que a análise é baseada em um ‘achismo’, um ‘sentimento’ que o filme aparentemente transpôs. Saber os conceitos cinematográficos adicionam uma base de interpretação do

objeto de estudo, permitindo que o leitor e o autor consigam identificar e dialogar sobre as cenas a partir de um mesmo ponto de partida.

Assim, a revisão narrativa permite uma maior liberdade para relacionar diferentes áreas do saber, mesmo dentro da própria Psicologia¹⁸. Entretanto, essa premissa não é benéfica pela possibilidade de se utilizar trechos isolados à favor da tese defendida, pois - para além das referências terem sido frutos do método de pesquisa de revisão bibliográfica, se debruçar sobre diferentes áreas acadêmicas é um recurso que permite uma percepção mais abrangente do mundo, um dos objetivos de investigação da fenomenologia de Merleau-Ponty.

Pensar, para ele [Merleau-Ponty], significa mergulhar no mundo sensível, habitá-lo, interrogá-lo e nunca o abandonar. O que é preciso ler nas entrelinhas de sua abordagem da arte é a distância que tais análises adquirem em face deste pensamento tradicional (Merleau-Ponty, 1966, p. 81). A arte é expressão do mundo concreto e é este mundo que a filosofia explora ou desvela. Assim, é o contato com o mundo e a presença nele, muito anterior àquilo que se sabe sobre o mundo, que a filosofia de Merleau-Ponty tenta empreender. (Bueno, 2018, p. 78).

Após a colocação dos tópicos teóricos, antes dessa sessão, foi realizada uma discussão compreensiva sobre alguns aspectos da personagem *Elisabet* (do filme *Persona* (1966) de Ingmar Bergman, a fim de explicitar a angústia desta na montagem cinematográfica), sobre os recursos cinematográficos e o corpo da atriz durante o filme “interior”.

Na discussão foi traçado, aos poucos, uma reflexão acerca do “filme exterior”, ou seja, o fazer cinematográfico e a significância da produção audiovisual na expansão (e fechamento) de sentidos. A partir da análise de cenas nas quais a personagem aparece, deu-se uma reflexão acerca do como o cinema pode nos mobilizar e a potência que essa arte pode ter como instrumento político, mas também questionando o aprisionamento e esvaziamento que as imagens podem proporcionar, entretanto, sempre se pautando no encontro, na relação que essas produções têm conosco, com nossos corpos.

A escolha das imagens tem relação com esse ponto, sendo pautada na intencionalidade e comunicabilidade do corpo das atrizes, assim como outras cenas que evidenciam o fazer cinematográfico, ou seja, cenas em que se realçam o ângulo da

¹⁸ Como na introdução do trabalho, em que Byung-Chul Han e Carl Jung são citados.

câmera, iluminação, corte de imagem, cenário, posição dos atores no espaço, dentre outros recursos cinematográficos.

Entende-se que o cinema, ou até, as produções culturais audiovisuais que são de acesso da maioria, podem evidenciar o porquê nos relacionamos de forma tão exaustiva com estes dispositivos. Porque se consome tantos vídeos nas plataformas? Que conteúdos estão presentes? Quanto tempo de vídeo? Como se configura a montagem? A iluminação? Os cortes? Que experiência é transmitida ao espectador? Portanto, se faz um convite à reflexão crítica e a prática da percepção em um contexto contemporâneo que nos bombardeia de imagens em curtos períodos de tempo.

Aprender a *ver* significa “habituar o olho ao descanso, à paciência, ao deixar-aproximar-se-de-si”, isto é, capacitar o olho a uma atenção profunda e contemplativa, a um olhar demorado e lento. [...] Temos de aprender a “*não* reagir *imediatamente* a um estímulo, mas tomar o controle dos instintos inibitórios, limitativos”. (Han, 2015, p. 51).

6. DESCRIÇÃO DO APARECIMENTO DE ELIZABETH EM ALGUMAS DAS CENAS DO FILME *PERSONA*

Neste segmento, haverá uma tabela com uma breve descrição da cena geral e a minutagem de cada figura utilizada nesta cena. A escolha das cenas se pauta na tentativa de um panorama geral do filme - acompanhando cronologicamente as mudanças de cena -, adjunto a uma tentativa de analisar a progressão do eventos e seus resultados, ou seja, apresentando pequenos detalhes da gesticulação das atrizes e da construção do *mise en scène* da cena, para chegar a uma conclusão frente a uma totalidade narrativa do filme, ao invés de analisar uma ou duas cenas incessantemente tentando desvelar um sentido. Com isso em mente, muitas das figuras são apenas expressões faciais ou gesticulações do corpo, analisando-o em relação com o ambiente da cena, a cabo de destacar, principalmente, o corpo de Elisabet neste modo de ser do mutismo e do emparedamento. As figuras estão listadas, mas não numeradas, na tabela como aparecem cronologicamente no filme.

Os capítulos analíticos estão separados em três unidades de sentido: o hospital, a casa de veraneio e o sonho de ser. As duas primeiras unidades são referentes ao espaço físico em que se situam. A introdução ocorre no hospital, em seguida elas se locomovem para a casa de veraneio da médica. Já a terceira unidade, remete a sequência final do filme, que consiste em diversas cenas intercaladas que aparentam não ter sentido, são quase devaneios, sonhos. Portanto, com liberdade poética, a terceira unidade é denominada de ‘o sonho de ser’, referenciando o tópico da angústia e o desamparo frente a liberdade de ser.

Quadro 1 - Descrição das cenas escolhidas para a análise e discussão

CENAS	DESCRIÇÃO DA CENA	MINUTAGEM E DESCRIÇÃO DAS IMAGENS UTILIZADAS
1 - Introdução	Somos introduzidos às duas personagens principais e ao mutismo de Elisabet, em um hospital	- Figura 1 (7:36) - Alma - Figura 2 (7:58) - Elisabet, surpresa durante a sua atuação em <i>Electra</i> - Figura 4,5 e 6 (12:16 à 13:29) - Semblante de Elisabet sendo, lentamente,

		engolfada pela escuridão. - Figura 7 (9:30) - Elisabet desvia o rosto quando Alma se aproxima - Figura 8 (10:43) - Acompanhamos Alma indo ligar o rádio - Figura 9 (11:03) - Elisabet ri quando Alma sintoniza uma peça - Figura 10 (11:14) - Elisabet agarra a mão de Alma abruptamente - Figura 11 (11:16) - zoom out e vemos as duas no mesmo enquadramento
2 - Monólogo sozinho da Alma	Alma conversa sozinha, olhando para a câmera	-Figura 12 (13:56) - Alma olhando para a câmera, enquanto passa creme
3 - Vietnã	Impaciente, Elisabet percorre o seu quarto, enquanto passa a guerra do Vietnã na televisão.	-Figura 13 (15:11) - Elisabet de mãos juntas, apreensiva - Figura 14 (15:32) - Elisabet olha para a televisão - Figura 15 (15:40) - Elisabet se apoia na mesa, após perder o equilíbrio - Figura 16 (16:35) - Elisabet recolhida no canto do quarto
4 - Carta do marido	Alma lê uma carta do marido de Elisabet, leitura que é abruptamente interrompida. Em seguida, rasga a foto de seu filho.	- Figura 17 (19:17) - A foto do filho de Elisabet é introduzida à ela. - Figura 18 (19:24) - Elisabet olha para a foto do filho - Figura 19 (19:32) - Elisabet rasga a foto e aparenta arrependida
5 - Médica	Monólogo quase diagnóstico da médica para Elisabet, a mandando ir para sua casa de veraneio	-Figura 20 (21:50) - Monólogo da médica
6 - Infidelidade	Alma e Elisabet conversam e bebem. Em um primeiro momento, ambas aparentam estar felizes para, em seguida, o ambiente ficar denso e sério, enquanto Alma relata um caso de infidelidade.	-Figura 22 (28:07) - Alma aparenta bêbada e feliz - Figura 23 (28:10) - Alma está séria na escuridão - Figura 24 (29:37) - Alma mordendo a mão eroticamente - Figura 26 (31:15) - Alma mordendo os lábios eroticamente - Figura 25 (32:09) - Elisabet ouvindo atentamente à história
7 - Espelho	Ambas estão na frente do espelho, se olhando e aparentam mesclar entre si	-Figura 27 (38:44) - Ambas estão na frente do espelho, se

		olhando e aparentam mesclar entre si
8 - Lagoa	Alma reflexiva, pensando na frente de uma lagoa	-Figura 28 (43:31) - Alma reflexiva, pensando na frente de uma lagoa
9 - Elisabeth fala pela 2ª vez	Elisabet assustada, fala	-Figura 29 (51:55) - Elisabet assustada, fala
10 - Duas cenas oníricas com o marido	Duas cenas com o marido que aprofundam a relação deste com a Elisabet	-Figura 30 (1:04:23) - Elisabet em segundo plano, enquanto Alma conversa - Figura 31 (1:04:33) - Elisabet conduzindo a mão de Alma - Figura 32 (1:04:38) - Mão de Alma e Elisabet na face do marido - Figura 33 (1:05:43) - Alma olha para Elisabet, enquanto seu marido se declara - Figura 34 (1:06:15) - Alma deitada na cama, esperneando
11- 'Interrogação' de Elisabeth e Alma	De uma de frente para a outra, Alma narra o conflito e angústia de Elisabet com o seu passado oculto	-Figura 35 (1:07:11) - Elisabet cabisbaixa - Figura 36 (1:07:19) - Elisabet austera - Figura 37 (1:07:40) - Elisabet desvia o olhar. - Figura 38 (1:07:50) - Elisabet desvia o olhar, simultaneamente, ocorre um close up em sua face - Figura 39 (1:08:10) - Elisabet esboça tristeza - Figura 40 (1:08:23) - Elisabet fica cabisbaixa - Figura 41 (1:08:43) - Ocorre outro close up, ainda com ela cabisbaixa - Figura 42 (1:09:08) - Elisabet olha intensamente para a câmera - Figura 43 (1:09:16) - Elisabet continua a olhar intensamente para câmera - Figura 44 (1:09:34) - Elisabet se demonstra vulnerável, vacilante - Figura 45 (1:14:05) - Face de Alma enquanto monologa - Figura 46 (1:14:20) - As duas faces se interpelam pela primeira vez - Figura 3 (1:14:54) - A face

		de ambas as personagens se mesclando pela segunda vez
12 - Elisabeth fala 'Nada'	Em uma cena onírica, Elisabet e Alma estão no hospital e Alma encoraja Elisabet a falar 'nada'.	-Figura 47 (1:18:27) - Face oculta pela penumbra - Figura 48 (1:18:33) - Alma saindo da escuridão, séria - Figura 49 (1:18:42) - Alma e Elisabet se encontram no hospital de novo - Figura 50 (1:19:02) - Alma pede para Elisabet repetir - Figura 51 (1:19:28) - Elisabet diz 'nada'
13 - Câmera descendo	Com alarme estridentes, esta cena é uma gravação das lentes de uma outra câmera, que refletem Elisabet (ou Liv Ullman)	-Figura 52 (1:22:01) - Elisabet ou Liv Ullman sendo gravada através de lentes de outra câmera

7. COMPREENSÕES FENOMENOLÓGICAS SOBRE O CORPO E A ANGÚSTIA DE ELIZABET EM PERSONA

O projetor acende. O filme começou.

Nesta sessão da monografia, ocorreu a análise do filme, a partir das unidades de sentidos já descritos no capítulo anterior. A tabela e as figuras foram dispostas e comparadas, a fim de estabelecer um diálogo com imagens com o leitor, para além da tentativa de descrever sentidos e percepções que determinada cena transparece, ancorando-se em artifícios cinematográficos. Como por exemplo, a análise que foi realizada das figuras 8 a 11. Este segmento teve sua análise embasada na construção cinematográfica da cena, se pautando em ângulos da câmera, sombras e claridade, zoom, dentre outros elementos. Desta forma, há de se estabelecer um diálogo com o

leitor, a cabo de salientar a relação corporal de Elisabet com o mundo - e o que isso revela - e, também, discutir o entrelaçamento desse aspecto com o texto do roteiro.

7.1 O Hospital

Após a introdução e os créditos iniciais, o filme vai direto ao ponto - somos introduzidos à Alma, uma enfermeira, e a médica que explica para Alma o caso de mutismo da Elisabet Vogler, uma atriz famosa, que ficará sob sua responsabilidade.

Na cena seguinte, acontece o primeiro encontro entre elas, onde Alma se introduz, contando um pouco da história de sua família, mas é uma interação bem formal e distante, algo que é perceptível na linguagem corporal de Elisabet - quando Alma se aproxima, ela se distancia, olha para o lado contrário e permanece com uma face de desdém. Apenas uma informação que Alma revela será mais relevante no final, que sua mãe também foi enfermeira até se casar.

Figura 7 – Elisabet desvia o rosto quando Alma se aproxima



Alma diz à médica que talvez não seja capaz de cuidar dela, pois ela necessita de alguém com experiência, uma vez que atribui o mutismo a uma grande força mental, algo que ela julga não possuir.

Na próxima cena (figuras 8, 9, 10 e 11), presenciamos um novo tipo de interação entre elas, algo que é representado nos recursos cinematográficos utilizados nesta cena, em comparação à primeira interação.

A câmera não está mais no fundo do quarto, parada, apenas mostrando a imensidão do quarto e as personagens por inteiro.¹⁹ A cena começa com um “ângulo olho” ou “ângulo normal”, mais próximo do personagem e no nível da sua cabeça. A relevância desse ângulo, como o próprio nome diz, é como se o público estivesse conversando com a personagem, no mesmo nível que ela, em pé de igualdade, o que permite uma perspectiva mais íntima.

Alma se aproxima de Elisabet, deitada na cama, e a câmera segue os seus movimentos²⁰, mas com o foco em sua face - observamos as suas reações intimamente. Mesma coisa com a Elisabet. Após Alma ligar o rádio para colocar uma peça, Elisabeth ri. Há um corte seco²¹, também no ângulo normal, mostrando a Elisabeth rindo, até que ela fecha a cara e desliga o rádio abruptamente, segurando na mão de Alma. Neste momento, ocorre um *zoom out* finalmente mostrando as duas na mesma imagem, juntas.

Figura 8 – Acompanhamos Alma indo ligar o rádio



¹⁹ Esse recurso chama ‘long shot’ ou ‘plano geral’, em que se mostra os personagens e/ou cenários por completo, dando uma sensação de grandeza, de vastidão.

²⁰ ‘Follow shot’ ou ‘plano de acompanhamento’.

²¹ Uma transição abrupta entre imagens.

Figura 9 – Elisabet ri quando Alma sintoniza uma peça



Figura 10 – Elisabet agarra a mão de Alma abruptamente



Figura 11 – zoom out e vemos as duas no mesmo enquadramento



É interessante notar que, mesmo que esta cena tenha começado com a Alma abrindo as cortinas para entrar luz do Sol, apenas o fundo é iluminado, mas elas permanecem na penumbra, salvo quando se liga o rádio.

Eu não entendo muito dessas coisas. Gosto de filmes e teatro, mas não costumo ir muito. Tenho uma grande admiração por artistas. Acho que a

arte é muito importante na vida das pessoas, principalmente para quem tem problemas. Não devia falar isso com você. É muito arriscado. - Alma

Alma anuncia essa frase, sintoniza o rádio em uma música clássica e sai do quarto. Começa a cena da penumbra já mencionada em capítulos anteriores.²² Essa cena dura aproximadamente um minuto, tempo este que pode parecer pouco, mas a experiência tácita é duradoura. Sua face começa iluminada pelo rádio, que toca uma música clássica²³ que, em conjunto com a imagem de Elisabet lentamente sendo engolfada na escuridão, ganha um sentido de sofrimento e angústia, simbolizado com o último frame²⁴ de Elisabet com as mãos na face. ‘Acho que a arte é muito importante na vida das pessoas, principalmente para quem tem problemas’.

A rádio é a fonte de luz nessa cena, esta que toca tanto uma peça, como música - arte. Essa luminosidade que o rádio emana, pode ser representativo dessa fala de Alma, assim como também é consoante com a visão de Merleau-Ponty de que a arte, igualmente aos entes e seres do cotidiano, são reveladores do Ser, da maneira de ser, pois a arte, como a poesia ou o cinema, não pretendem dar um ponto final nos temas que abordam, mas admitem uma certa ambiguidade dos significados, uma incompletude, assim como a experiência vivida que não dispõe o sentido do fenômeno durante o seu acontecimento.

No momento do close-up em Elisabet, de certa forma percebemos essa ambiguidade, pois o que começa claro, termina escuro e denso, apresentando uma temporalidade do significado dessa cena. Talvez Elisabet estivesse confortável com a música, apaziguando-a em um primeiro momento, similarmente a peça que a faz rir, mas depois o seu semblante desaparece, possivelmente a lembrando de sua angústia frente à arte, ao teatro - essa arte que a faz vestir máscaras, perdendo-se em si mesma.

Esse mesmo conflito aparece na próxima cena (figura 12)- Alma está inquieta, não consegue dormir, então ela levanta, olha diretamente para a câmera e começa um diálogo consigo mesma (ou talvez com o telespectador). Sua fala demonstra contradições. Por um lado, ela diz que ‘é engraçado. Pode fazer o que quiser... fazer

²² Ver figura 3,4 e 5, na página 25 e 26 deste trabalho

²³ Não consegui achar um documento que indicasse qual música que foi usada, mas o aplicativo ‘Shazam’ reconheceu ser um o ‘Concerto for Violin, Strings & Continuo No. 2 in E Major, BWV1042: II. Adagio’, de Johann Sebastian Bach, no dia 30/01/2025.

²⁴ Neste contexto, frame - ou enquadramento - significa a imagem, unidade estática do filme.

quase tudo’, mas procede a descrever que o seu casamento e papel materno está predestinado.

‘Não há o que pensar. É um sentimento seguro’. Tudo isso enquanto passa um creme em sua face, quase uma alusão a maquiar-se, a pôr uma máscara. E termina questionando o que há de errado com Elisabet. Alma parece aceitar esse papel, mas ao mesmo tempo há essa pulga atrás da orelha - ‘pode fazer o que quiser’, mas o seu caminho está predestinado. ‘É um sentimento seguro’. A sua face não transparece alegria ou contentamento com esse monólogo, mas amenidade, indiferença quase. Sua voz é monótona, não carrega afetos palpáveis -

Figura 12 – Alma olhando para a câmera, enquanto passa creme.



Esse momento remonta a imagem em que elas se tocam e acontece o *zoom out* para mostrar as duas simultaneamente, pois a sua fala contraditória não apenas nos fornece um olhar mais detalhado sobre os conflitos internos dessa personagem, mas também já pontua uma conexão com a Elisabeth - o dilema da persona, da expectativa social do papel feminino. É esperado dela, seguir o caminho de sua mãe: parar de trabalhar, se casar e cuidar da casa.

Mas como já foi pontuado, a sua linguagem corporal não está em consonância com esse discurso, demonstrando um ímpeto de ser mais do que o ‘predestinado’, de que se ‘pode fazer o que quiser... fazer quase tudo’, mas a conjuntura cultural lhe pressiona a esse ‘sentimento seguro’ de já ter um caminho traçado.

Assim, o provedor era responsável por trabalhar e sustentar sua família, detendo o poder e o controle sobre as coisas, subjugando, desrespeitando e restringindo a liberdade da mulher. (...) Tal processo, independente da

classe social, impõe à mulher obedecer a esses padrões sem expressar suas vontades. (dos Santos; Neves; Reis, 2020, p. 2).

Na próxima cena, vemos Elizabeth em seu quarto, através de um plano geral, mostrando-a apreensiva, ansiosa, andando de um lado para o outro com as mãos juntas, ora no peito, ora perto da barriga, na boca, as esfregando, entrelaçadas, etc. Para além da cama de hospital, há uma televisão, da qual ouvimos os sons de um narrador falando sobre a guerra do Vietnã.

Figura 13 – Elisabet de mãos juntas, apreensiva



Em dado momento, a luz da televisão ganha intensidade. Da mesma forma que o som de pessoas gritando e tiros também se intensificam. Elisabet agora olha para televisão, percebe o horror da Guerra e até perde o chão, tendo que se inclinar na cama para não perder o equilíbrio - seu corpo reage frente ao terror da guerra.

Figura 14 – Elisabet olha para a televisão



Figura 15 – Elisabet se apoia na mesa, após perder o equilíbrio



Há um corte para o que está sendo mostrado na tela - uma pessoa fazendo autoimolação. Elizabeth se apavora com essa cena, o que é enfatizado por Bergman na utilização de três ângulos diferentes, mas que vão progressivamente se aproximando da personagem e de suas expressões de horror.

Primeiro, há um plano americano dela com a mão na boca, depois um ângulo normal, seguido de um close-up.

Essas cenas estão intercaladas com a imolação, ressaltando o impacto dessa imagem. Como já mencionado, Bergman estava sendo pressionado a se posicionar politicamente naquele momento, pois ele se considerava apolítico, mesmo durante a Segunda Guerra Mundial.²⁵

Esse momento, assim como outro no terceiro ato, demonstram explicitamente o acatamento a essa demanda - a personagem que tenta cortar laços com o mundo, se isolando de qualquer envolvimento, se choca com a guerra do Vietnã. No começo, ela andava livremente pelo quarto, mas no final ela se resguarda ao canto da sala, assustada e recolhida. A sua transição no espaço e o seu corpo se definham.

²⁵ "He would always refer to himself as a non-political person and cites his own youthful unawareness of rising Nazism in Germany as a sign of his political ignorance, despite his stay with German family for a couple of summers in the mid-1930s." Life and work, pag 34

Figura 16 – Elisabet recolhida no canto do quarto



Ocorre um corte seco para uma mão segurando uma carta para Elisabet Vogler, enquanto uma outra mão se aproxima e pega a carta. Alma pede permissão para ler a carta três vezes para Elisabet, mas a câmera está focada em Alma, não vemos a sua resposta. Ela então começa a ler a carta e então começamos a nos debruçar um pouco mais no conflito dela.

É uma carta de seu marido, se indagando do que fez de errado para ela se afastar, achava que estava tudo bem, até citando uma conversa que tiveram em que Elisabeth disse: “estou começando a entender o que é ser casada. Você me ensinou que temos que ver um ao outro como duas crianças ansiosas, cheias de boa vontade e boas intenções, mas governados por poderes que só podemos controlar parcialmente. Lembra-se que disse isso? Fomos passear no bosque e você parou e segurou no cinto do meu casaco...”.

Nesse momento há um corte seco para Elisabet, com uma face de quase choro, enquanto ouvimos barulho de papel sendo amassado. Alma ainda lhe dá uma foto do seu filho, que veio acompanhado da carta e Elisabeth a pega, com uma expressão de curiosidade, de anseio, talvez saudades. Mas depois de olhar um pouco a foto, seus músculos faciais relaxam, ela tensiona a mandíbula, como quem ressentido e rasga a foto, só para, em seguida, tensionar de novo a face, como quem se arrependeu.

Figura 17 – Foto do filho de Elisabet é introduzida à ela.



Figura 18 – Elisabet olha para a foto do filho



Figura 19 – Elisabet rasga a foto e aparenta arrependida.



Esse momento, mostra um conflito familiar, tanto com o marido, em que a carta é amassada e abruptamente interrompida, como com o filho, em que o ato de rasgar a foto não é decisivo e frio, mas acompanhado de inúmeros afetos contraditórios.

Elisabeth, não creio que haja motivos para ficar no hospital. Só lhe faz mal ficar aqui. Já que não quer ir para casa, sugiro que você e a irmã Alma fiquem na minha casa de verão na praia. 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 esse papel até o fim... até que não seja mais interessante. Então pode esquecer, como esquece seus papéis.

Figura 20 – Monólogo da médica



Em sua última aparição no filme, a médica dissecar o estado de Elisabeth. Em um monólogo tenso de quase três minutos, em que não há nem a presença de uma trilha sonora ou sonoplastia, sem ser o som de Elisabeth cortando maçã no começo da cena, que, aliás, nem presenciamos ela comendo; a médica enuncia o que talvez seja o dilema do filme inteiro - dentre as diversas máscaras do dia-a-dia, entre as inúmeras concessões feitas ao outro, no palco em frente a centenas de pessoas, quem sou eu?

Como eu me apresento, é o que sou? Aquilo que faço, me representa? Para a médica, o estado de mutismo dela não passa de outra máscara, mas uma máscara que visa uma melhora, uma tentativa de 'cura'. Este determinado comportamento apresenta uma finalidade para um determinado contexto, a médica interpreta a apatia de Elisabeth da mesma forma - desempenhando um papel que lhe é benéfico naquele momento, um modo de estar sendo que tem um sentido de esquivar de suas

complicações, mas que não as resolve. “[...] 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.”

Ela compreende que essa máscara será substituída eventualmente, esquecida até, como todos os outros papéis que ela já desempenhou no teatro. Em algum momento, a apatia será tensionada na relação com o mundo, o que se provará verdade no decorrer do filme.

7.2 A casa de veraneio

Durante a estadia na casa, uma das primeiras cenas já demonstra o quanto que a relação delas já se alterou nesse novo ambiente. Depois de coletarem cogumelos, as duas estão sentadas numa mesa - Alma está cortando alguns cogumelos, enquanto Elisabet aparenta ler um catálogo de classificação dos mesmos, simultaneamente analisando um cogumelo com a mão. Ambas estão cantarolando.

Elisabeth, então, pega na mão de Alma e compara com a dela. Alma reage dizendo que dá azar comparar as mãos. Elisabet sorri e recolhe as mãos. Depois, há um close-up em Alma, que observa Elisabet com um sorriso. Esse momento mostra uma progressão da relação delas - o que antes parecia distante e impessoal, agora está mais descontraído e íntimo.

Depois de uma discordância conceitual na praia, em que Alma recita uma parte de seu livro e Elisabet concorda:

A ansiedade que sentimos, todos os sonhos não realizados, a crueldade inexplicável, o medo da morte, a visão dolorosa da nossa condição terrestre, desgastaram nossa esperança de uma salvação divina. Os gritos de nossa fé e dúvida contra a escuridão e o silêncio, são uma prova terrível da nossa solidão e medo.

Ocorre uma cena na mesa de jantar, em que Alma, novamente, menciona a questão de sentido, de ambição na vida.

Sou muito preguiçosa para mudar. Isso me faz sentir culpada. Karl-Henrik (o marido dela) sempre briga comigo por não ter ambições. Diz que sou como um zumbi. Acho que é injusto. Me formei com as notas mais altas da classe. Talvez ele queira dizer outra coisa. (...) 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?

(Elisabet acaricia a face de Alma)

Sei que parece ingênuo, mas acredito nisso.

‘Acho que temos que ser importantes para os outros’. Ao denominá-la de zumbi, penso que seja referente a se pautar no outro. Um zumbi não tem ambições ou desejos, ele age impulsivamente em busca do outro para a prolongação de sua existência. De certa forma, há uma verdade aí - não existimos sem o outro. A própria barreira entre eu e o outro, ou eu e o mundo é difusa, se não, inexistente. Mas o ponto que saliento aqui, é essa contradição entre uma dedicação vitalícia a algo, esse ímpeto de fazer determinada atividade para realização de si; e a dedicação para com o outro para este validar o seu ser.

Basta resgatar o monólogo de Alma no primeiro ato - ela quer deixar de ser enfermeira para se casar e ser mãe? Ela acredita que esse caminho predestinado e passado de geração em geração, tem sentido? Ou até no exemplo das enfermeiras: elas estão se dedicando ao trabalho, pois se realizam neste ofício, acreditam que o sentido de sua vida é na promoção de saúde? Ou pautam-se no cuidado do outro, enquanto suas vontades ficam escanteadas?

Essa questão permanece nas cenas seguintes, enquanto acompanhamos Alma se expondo cada vez mais para Elisabeth, até que ela relata uma cena de infidelidade e subsequente aborto. Essa mudança de tema é perceptível no *mise en scène*. Este conceito traduzido significa ‘colocar em cena’ ou ‘encenação’, enfim, é referente ao processo de planejar a construção do cenário, tanto referente aos objetos em cena, como a iluminação, cores, atuação, ambiente, etc. Destarte, *mise en scène* é a construção da imagem, a fim de influenciar o significado e experiência de uma cena.

Neste caso, antes do relato de Alma, ambas estão conversando descontraidamente, com muitos toques e risadas - a cena até começava com uma massagem. O ambiente é bem iluminado, mas vemos poucos elementos do cenário, pois a câmera está focada e próxima a lateral das personagens, acompanhando as suas reações enquanto conversam. Há um corte seco e a imagem subsequente é

completamente diferente da cena anterior - elas estão distantes e não trocam olhares, o ambiente é mais escuro e cerrado, apenas Elisabet é iluminada. Não há mais risadas e bebidas, apenas cigarro e austeridade.

Figura 22 – Alma aparenta bêbada e feliz



Figura 23 – Alma está séria na escuridão



Alma, na escuridão, procede a contar o seu caso de infidelidade. Em Junho, com apenas o seu marido na praia, Alma foi à costa sozinha, em um dia em que ele não estava presente, e lá encontrou uma outra mulher. Enquanto tomavam Sol nuas, dois garotos se aproximam e elas paulatinamente vão permitindo que se aproximem até que um ato sexual entre os quatro toma corpo nas areias de uma praia deserta.

Depois ela vai a um conhecido que é médico e aborta. Essa cena dialoga com a potência do cinema no quesito de diegese, pois, mesmo sendo um monólogo, o impacto da descrição da orgia é tamanha que, em sua resenha do filme, Pauline Kael diz que esse é um dos raros momentos genuinamente eróticos do cinema (Kael, 2000, p. 170) ”²⁶[...]

²⁶ Schwarz, P. M. (2016). (Des) construindo persona. p. 130

Vale ressaltar que, naquele momento histórico, um filme com uma carga erótica dessa magnitude era de se espantar²⁷, ainda mais por se tratar de duas mulheres em uma relação que poderia ser interpretada como homossexual. Dado essa ressalva, a carga sexual da cena não está necessariamente contida nas frases ‘vulgares’ da cena - como ‘ele agarrou o meu peito’ ou ‘fiquei excitada e gozei na hora’ -, mas está na relação intrínseca entre a palavra e o corpo que fala.

Figura 24 – Alma mordendo a mão eroticamente.



Figura 25 – Elisabet ouvindo atentamente à história



²⁷ “David Bordwell, por sua vez, relembra, num artigo escrito após a morte do cineasta sueco, que sua obra era conhecida por 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 Dreyes. (2007, p.1)” - Schwarz, P. M. (2016). (Des) construindo persona. p. 131

Figura 26 – Alma mordendo os lábios eroticamente



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 Elisabeth, que recebe os estímulos eróticos do monólogo. Bergman orientou Liv Ullmann (Elisabeth) para que, durante esta cena, concentrasse toda a sua energia em seus lábios - e é através dele que ela revela as emoções despertadas pela narrativa da orgia na praia. (Bergman apud Björkman, 1978, p. 170)

Alma relata esse episódio mordendo os beijos, se contorcendo, fazendo pausas e olhando para o além, quase como se estivesse reconstruindo a orgia. Algo que é perceptível em suas risadas sem jeito, as pausas e o titubear da fala, as caras de espanto e maravilhamento, enfim, o seu corpo reage simultaneamente às falas eróticas.

Similarmente, a postura de Elisabeth vai se alterando ao longo da narrativa - antes descontraída (figura 22), mas, durante a fala, fica austera, concentrada (figura 24), algo que também ressoa com a possível reação do público enquanto assiste, vidrada, totalmente concentrada na descrição da cena erótica. Os closes ups são takes longos e fixos na face das duas personagens, eles nos situam em outra concepção temporal, nos colocam de frente com o tácito.

Como observa Deleuze (2018), a imagem-afecção é “difícil de definir, pois é mais sentida do que concebida - ela diz respeito ao novo na experiência, o fresco, o fugaz e, no entanto, o eterno”. (p. Bueno, Zanella, 2021, p.3)

Elisabeth adota uma postura similar ao próprio fazer clínico da Psicologia - silenciar-se para a voz do outro ter espaço. Alma, que relata nunca ter alguém que escutasse ela dessa maneira, encontra um espaço para desabafar e mostrar um novo Eu, diferente do que presenciamos no restante da narrativa. De uma mulher passiva, prestativa e submissa às pressões sociais de sua sociedade, para uma mulher desejante,

que goza dos prazeres carnavais da vida e demonstra a sua angústia, a sua dúvida com o que foi sentido e o que lhe é esperado.

A questão da traição, portanto, pendura menos para uma posição moralista e caminha mais para o que essa experiência contradiz com a expectativa que se tem da sua vida, ou melhor, contradiz a própria realidade que ela está construindo para si. Deste ponto em diante, o que já se pontuava em alguns aspectos do *mise en scène*, como as duas vestirem cores escuras, Alma começar a fumar e imitar Elisabeth em seu maneirismos, agora, também, começa a ser pontuado na fala, como - ‘é possível ser duas pessoas ao mesmo tempo?’, ‘eu devia ser como você, ‘mas nós somos tão parecidas’, ‘mas acho que poderia me tornar você se tentasse’.

Esses detalhes são um recurso cinematográfico chamado de *foreshadow*, traduzido - prenunciar ou prenunciação. É um recurso narrativo de implementar diálogos, símbolos, objetos, personagens, dentre outros, que insinuam um retorno desse elemento com outro significado ou até prenuncia um evento futuro que acontecerá no desenrolar da trama. Nesse caso, há um foreshadow da eventual imersão delas em uma.

Algo que talvez já apareça na cena seguinte da confissão, quando Alma se debruça na mesa e um sussurro é ouvido que, teoricamente²⁸, seria a Elisabeth falando - ‘vá para a cama. Vai acabar dormindo na mesa’. Alma desperta, olha confusa e surpresa para ela, e diz: ‘vou para a cama ou acabarei dormindo na mesa’. Será que Elisabet quebrou seu voto de silêncio? Teria Alma ‘alucinado’ essa fala? Ou as duas já estão em processo de vinculação, de imersão uma na ou

²⁸ Neste momento da fala, a câmera está em um ângulo *over the shoulder*, ou sobre os ombros, de forma que apenas vemos as costas e a parte de trás da cabeça de Elisabet, não a sua face, assim não dá para ver de fato se ela fala.

Figura 27 – Ambas estão na frente do espelho, se olhando e aparentam mesclar entre si



Elisabeth escreve uma carta contando sobre o segredo que lhe foi contada e Alma lê esta carta antes de entregá-la no correio, algo que a impacta, deixa ela reflexiva e aflita com essa quebra de confiança.

Figura 28 – Alma reflexiva, pensando na frente de uma lagoa



A partir desse momento, a relação entre elas vai se deteriorando e tomando uma forma agressiva. Essa diferença na relação, para além de pontuar uma insatisfação de Alma para com Elisabeth, também demonstra um definhamento psicológico que, paulatinamente, tensionam as personagens ao confronto e à gritaria.

Num primeiro momento, Alma, por acaso, deixa um copo de vidro cair no chão, mas não retira todos os cacos, deixando um no chão para Elisabeth pisar. Depois elas trocam farpas, discutindo; em seguida se agredem, enfim a relação delas é de hostilidade, não mais de cuidado. As máscaras estão caindo... Alma que deveria estar lá para cuidar, agride. Elisabeth que queria cortar laços com o mundo, se emparedando com mutismo, fala.

Durante a agressão entre elas, Alma procura retaliar jogando água quente nela, mas Elisabeth grita para não fazer isso. Aquela máscara austera não servia naquele momento. Seu corpo reage com o susto da queimadura e se defende desse novo tensionamento que o mundo exerce sobre ela - a finitude.

Her positive feelings for Elisabeth turn to anger, and she purposely leave pieces of broken glass on the floor so that Elisabeth cuts her leg, and later on she even threatens her with a pot of boiling water (forcing Elisabeth to say at least one sentence, "No, don't do it!" in an act of self-preservation). (pg.21 ernest zenko)

Figura 29 – Elisabet assustada, fala



7.3 O sonho de ser

Quando dorme, seu rosto fica relaxado... seus lábios inchados e feios. Tem uma ruga na testa. Você tem cheiro de sono e lágrimas. Posso ver seu batimento no pescoço. Tem uma cicatriz que você cobre com um lenço. - Alma

Elisabeth também não é perfeita. Esse é o momento *nêmesis* da narrativa. Depois do conflito entre elas chegar em um ponto de ebulição, o segmento final do filme transpõe como um grande delírio febril - várias cenas oníricas que desembrulham o conflito de Elisabeth. Esse sonho começa com duas cenas com o marido. A primeira, remonta a cena da carta para Elisabeth que aparece na introdução do filme, em um contexto que aparenta ser o bosque que é mencionado.

Não queria incomodar. Acha que eu não entendo? A doutora me explicou tudo. Mas é difícil explicar para o seu filho. - marido

O interessante dessa cena, e algo que será repetido ao longo desse segmento final, é a troca de lugares entre as personagens - não é a Elisabet confrontando o seu marido, mas a Alma. Elisabet aparece em segundo ou em primeiro plano, como espectadora da interação, como se ela estivesse revivendo esses momentos de uma outra perspectiva, similarmente às técnicas de Psicodrama, de observar alguém interpretando os papéis de sua vida. Isso fica explícito, quando Elisabet pega a mão de Alma, como quem direciona alguém, para aproximá-la da face do marido. Tal momento se conecta com um conflito já mencionado que circunda as duas - o papel materno, a expectativa social das mulheres. Pois Elisabet condicionar a mão de Alma é como se ela estivesse a direcionando para realizar o papel de esposa que já interpretou, algo que Alma está em processo de construção.

Figura 30 – Elisabet em segundo plano, enquanto alma conversa



Figura 31 – Elisabet conduzindo a mão de Alma



Figura 32 – Mão de Alma e Elisabet na face do marido

Alma: Eu o amo como sempre amei. Não se preocupe, meu amor. Nós temos um ao outro. Temos um ao outro. Conhecemos nossos pensamentos. Nos amamos. É assim, não é?

Marido: O mais importante é o esforço, não o que conseguimos, certo? Enxergar um ao outro como crianças atormentadas, indefesas e solitárias... Elisabeth...

Alma: Diga ao seu filho que a mãe dele logo voltará... que a mamãe está doente, mas sente saudades do seu filho. Compre um presente para ele. Diga que é um presente da mamãe. Não se esqueça.

Alma é a representação da persona materna - aquela que ama o marido submissamente e cuida de seu filho incondicionalmente. No começo do diálogo, Alma está confusa com o marido confundí-la com Elisabeth, mas depois o abraça e o beija, como se ela estivesse na esperança do casamento ser essa beleza de amor incondicional entre uma família. 'É assim, não é?'. Simultaneamente, metade da face de Elisabeth está presente no enquadramento, representativo dessa outra parte da história, o que está por trás da máscara - aquela parte que não consegue fazer as pazes com esse papel solícito e de sacrifício para com o outro. Mesmo em planos diferentes, as duas se encaram, quase como se estivessem se desafiando - Alma ainda tem esperança que esse papel possa ser satisfatório, enquanto Elisabeth já trilhou esse caminho e está desiludida com essa máscara que não lhe serve.

Figura 33 – Alma olha para Elisabeth, enquanto seu marido se declara

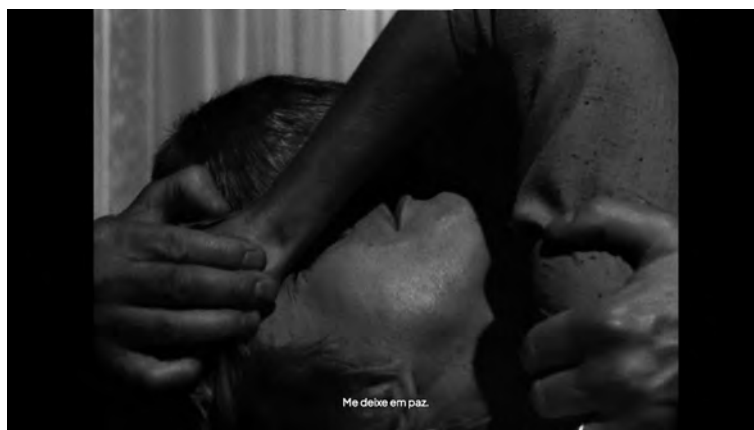
Já na cena seguinte (figura 34), ainda com o marido, acompanhamos uma cena íntima de Alma e ele deitados na cama, com o marido tentando reafirmar o amor e validação entre eles. Mas as máscaras já aparentam cair. Alma está agitada, se debatendo na cama e lamentando.

Alma: Me dê um sedativo, me jogue fora! Não aguento mais!

Marido: Querida...

Alma: Me deixe paz! Tudo isso é vergonhoso! Me deixe em paz! Sou fria, doente e indiferente! É tudo mentira e imitação!

Figura 34 – Alma deitada na cama, esperneando



A próxima cena é uma interrogação de Elisabet (figura 35 a 47), em que Alma conta o conflito existencial que já havíamos pincelado ao longo do trabalho. Ambas estão vestidas completamente de preto e sentadas em uma mesa voltadas uma para a outra.

Me conte Elisabeth. (*Elisabeth acena 'não' com a cabeça*) Bem, então eu contarei. 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. (*Elisabeth acena 'não' com a cabeça*) Ficou mais preocupada... então deixou que seu marido a engravidasse. (*Elisabeth desvia o olhar*) Você queria ser mãe.

Quando soube que era definitivo, ficou com medo... (*Elisabeth fica cabisbaixa, ainda desviando o olhar*) 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 (*Elisabeth volta a olhar para Alma*), mas representou o tempo todo, fez o papel da mãe grávida feliz. E todos diziam: "ela nunca esteve tão bonita". (*Elisabeth desvia o olhar novamente, agora com um close up em sua face, retirando Alma do enquadramento*).^{*} 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. (*Elisabeth engole saliva, contrai a face e fica cabisbaixa*) 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. (*Elisabeth olha para câmera, austeramente*) Estava com medo. Se sentia culpada. No final, parentes 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. (*Elisabet nega com a cabeça, hesitantemente*) 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, corpo feio, olhos umedecidos e carentes. Você o achava repulsivo e sentia medo.

Apenas Alma fala, portanto, durante o filme, apenas acompanhamos os seus conflitos, enquanto Elisabet (quase adotando um lugar de terapeuta) escutava e reagia pontualmente. Neste ato final, finalmente nos aprofundamos nesta personagem silenciosa, destrinchando possíveis porquês de seu silêncio.

Trata-se do privilégio da arte em demonstrar como qualquer coisa passa a ter significado, não devido a alusões, a ideias já formadas e adquiridas, mas através da disposição temporal ou espacial dos elementos. Como vimos acima, um filme significa da mesma forma que uma coisa significa: um e outro não falam a uma inteligência isolada, porém, dirigem-se a nosso poder de decifrar tacitamente o mundo e os homens e de coexistir com eles. Certo que, no decorrer comum da existência, perdemos de vista esse valor estético da menor coisa percebida. É certo, também, que a forma percebida na realidade jamais é perfeita; há sempre falta de nitidez, expletividades e a impressão de um excesso de matéria. (Merleau-Ponty, 2018, p.98)

Eis o porquê de denominar esse monólogo de momento *nemesis*. Não apenas Alma nos apresenta com um texto que, assim como o da médica, promove ao espectador informações adicionais sobre o passado, como também as próprias reações de Elisabet durante o monólogo permite uma visão mais abrangente dos conflitos da personagem.

Eis por que a expressão humana pode ser tão arrebatadora no cinema: este não nos proporciona os pensamentos do homem, como o fez o romance durante muito tempo; dá-nos a sua conduta ou o seu comportamento, e nos oferece diretamente esse modo peculiar de estar no mundo, de ligar com as coisas e com os seus semelhantes, que permanece, para nós, visível nos gestos, no olhar, na mímica, definindo com clareza cada pessoa que conhecemos. (Merleau-Ponty, 2018, p.98)

Figura 35 - Elisabet cabisbaixa



Figura 36 - Elisabet austera



Figura 37 - Elisabet desvia o olhar



Figura 38 - Elisabet desvia o olhar, simultaneamente, ocorre um close up em sua face



Figura 39 - Elisabet esboça tristeza



Figura 40 - Elisabet fica cabisbaixa



Figura 41 - Ocorre outro close up, ainda com ela cabisbaixa



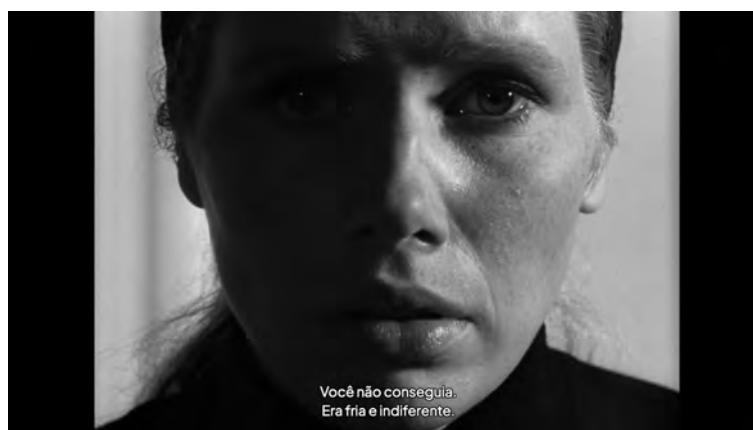
Figura 42 - Elisabet olha intensamente para a câmera



Figura 43 - Elisabet continua a olhar intensamente para câmera



Figura 44 - Elisabet se demonstra vulnerável, vacilante



O entendimento de Alma da história de Elisabet é tão profundo, que transparece que são a mesma pessoa, uma vez que Elisabet, em nenhum momento, comunicou os seus demônios. Lentamente, Alma vai sendo retirada do enquadramento²⁹, até que apenas Elisabet permanece. Este trecho tem aproximadamente três minutos, mas em pouco intervalos de segundos, a face de Liv Ullman, a atriz interpretando Elisabet, transiciona entre vários afetos, adicionando textura ao texto de Alma, pois demonstra, corporalmente, as contradições internas da personagem.

Tomemos como exemplo a figura 43 e 44. Há um intervalo de 14 segundos entre as duas - na primeira figura, Alma está contando sobre um alívio momentâneo que Elisabet teve com a partilha da guarda do filho, podendo retornar ao seu ofício. Entretanto, mesmo assim, o papel materno ainda estava em jogo, com o filho demonstrando e demandando afeto da mãe, Elisabet. Sua face, neste momento, recebe um close up mais intenso comparado ao enquadramento anterior, o que intensifica a percepção de suas reações, também intensifica a sombra que cobre metade de sua face. Este enquadramento, adjunto com uma cara severa, como quem estivesse vivenciando novamente esse momento sufocante, transmite um momento de sofrimento e dor, o que faz ressoar com o seu desejo anterior de não ter um bebê, ou melhor, que ele nascesse morto, destarte a sua repulsão e desgosto por ele. Entretanto, durante esses 14 segundos, sua face transita para a figura 44 - as sobrancelhas contraídas e arqueadas

²⁹ Algo que é sinalizado com asteriscos (*) na transcrição desse monólogo, sinalizado previamente. Cada asterisco representa um corte que foi feito durante a fala, sendo que, em cada um, o close up em Elisabet aumenta, focalizando-nos nas expressões e reações de Elisabet durante a revelação de seu passado, basta comparar a figura 42 e 34. O começo do interrogatório começa com um *shot over the shoulders* da Alma, um ângulo normalmente usado para diálogos, mas também oculta a face e reações de Alma, pois, naquele momento, o foco é a Elisabet.

para cima, a boca entreaberta e o queixo um pouco mais levantado. Essa face, adicionalmente a uma negação hesitante, demonstra uma negação, um momento vacilante com o seu filho. Assim como nas figuras 35, 37 e 38, o momento que Elisabet desviar o olhar pode significar uma recusa e tormenta com esses sentimentos contraditórios entre repulsa e cuidado, de forma que, os momentos em que ela desvia a face - evitando de olhar diretamente para a narradora de sua história, a Alma - ocorrem adjunto com o texto que salienta o conflito entre a persona materna e o desejo pessoal de Elisabet, como o seu desejo de retornar ao teatro, ao invés de cuidar do bebê.

Se, então, a filosofia e o cinema estão de acordo, se a reflexão e o trabalho técnico correm no mesmo sentido, é porque o filósofo e o cineasta têm em comum um certo modo de ser, uma determinada visão de mundo que é aquela de uma geração. Uma ocasião ainda de constatar que o pensamento e a técnica se correspondem e que, segundo Goethe, ‘o que está no interior também está no interior’ (Merleau-Ponty, 2018, p.100)

A angústia de Elisabet não é dita, mas percebida. A construção desta sequência é feita para o corpo de Elisabet reagir ao texto - não tem efeito sonoro ou música, apenas a face de Elisabet. Neste momento nos deparamos com o seu modo de estar no mundo, percebemos a sua máscara. Durante a trama, Elisabet, na maioria do tempo, apenas ouve e reage rindo, mas agora, finalmente, demonstra sinais de vulnerabilidade, similarmente a Alma durante a sua confissão de infidelidade. Ambas se deparam com a sua condição de liberdade e como esta se contrapõe à pele em que habitam - Alma, ao relatar seu caso de infidelidade, demonstra como esta experiência desperta curiosidades e impulsos para além do casamento tradicional monogâmico; e Elisabet, ao demonstrar corporalmente (especialmente neste segmento final) as contradições que lhe corroem ao incorporar o papel materno. De certa forma, por ser Alma narrando o passado de Elisabet, este papel materno também é um ponto de divergência de Alma. Ao narrar esses sentimentos passados, Alma descreve um possível caminho de sua relação com seu futuro filho, fazendo uma alusão a este trajeto que também se encontra em seu caminho - a maternidade. Algo que fica claro na próxima cena (figura 45, 46 e 3), quando o monólogo é repetido, mas na perspectiva de Alma, agora acompanhando as suas reações.

Figura 45 - Face de Alma enquanto monologa 1'14'05



Figura 46 - As duas faces de interpelam pela primeira vez 1'14'20



‘Alma: Não! Não sou como você, não sinto o que você sente. Sou a irmã Alma, só estou aqui para ajudá-la. Não sou Elisabet Vogler. Você é Elisabet Vogler. Eu gostaria de ter... Eu amo... Eu não tenho...’

Figura 3 – A face de ambas as personagens se mesclando pela segunda vez



O monólogo é repetido, mas no momento em que acaba a cena anterior de Elisabet, o diálogo continua. Dessa vez, Alma - enquadrada de forma que a sombra em sua face estivesse do lado direito, ao invés do esquerdo (como de Elisabet, figura 41), fazendo uma alusão a metades que se completam - continua o seu monólogo de sua perspectiva, não mais contando o que Elisabet sentiu, mas o que Alma sente. Ela compreende que sua identidade está se fundindo, como se o destino de uma fosse o mesmo da outra. As perguntas finais pontuam claramente esse conflito entre o sonho de ser e o que é esperado - 'Eu gostaria de ter... Eu amo... Eu não tenho...'. Quando o sujeito da frase está em primeira pessoa, ou seja, quando o começo da frase é 'Eu', para além de negar não ser o outro, Alma não consegue formular frases a partir de si. Ela não sabe o que gostaria de ter, o que ama e nem o que não se tem. Por isso que se retoma a face das duas mescladas - elas estão no mesmo pé, ambas estão imersas na angústia de decidir seus próprios rumos, a partir de suas próprias vontades. Elas são e estão sendo, mas o sentido deste existir está nulificado, oculto.

Figura 47 - Face oculta pela penumbra

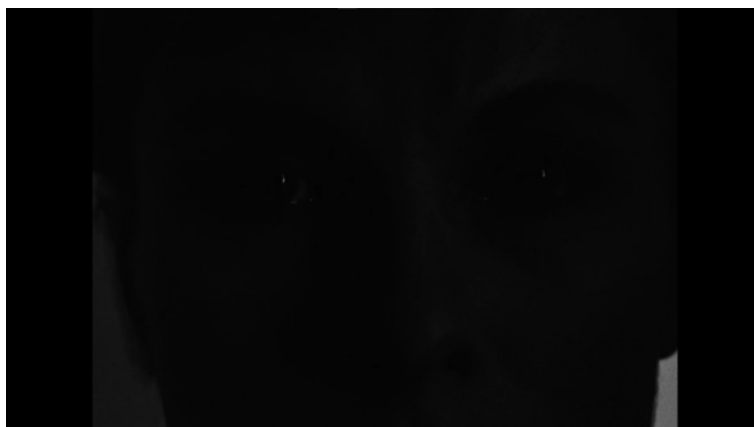


Figura 48 - Alma saindo da escuridão, séria.



Figura 49 - Alma e Elisabet se encontram no hospital de novo



A figura 47 pode parecer apenas uma tela preta, mas é um corte abrupto para uma completamente tomada pela escuridão. É possível ver um pouco de luz no canto inferior esquerdo e olhos no centro da tela - um par de olhos que ofusca levemente na escuridão por refratar outras luzes do ambiente. Esta pessoa lentamente retrocede para a claridade e nos deparamos com Alma, austera. Ela abre a porta atrás dela e retornamos ao hospital inicial. Elisabet está deitada na cama com os olhos fechados. Alma entra no quarto, friamente se aproxima e a levanta, dizendo - Tente me ouvir. Repita depois de mim... Nada.

Figura 50 - Alma pede para Elisabet repetir



Figura 51 - Elisabet diz 'nada'



8. ENTRELAÇAMENTOS FINAIS

A angústia pode ser comparada à vertigem. Quando o olhar imerge num abismo, existe uma vertigem, que nos chega tanto do olhar como do abismo, visto que nos seria impossível deixar de o encarar. Esta é a angústia, vertigem da liberdade, que surge quando, ao desejar o espírito estabelecer síntese, a liberdade emerge o olhar no abismo das suas possibilidades e agarra-se à finitude para não soçobrar.

A angústia constitui o possível da liberdade e apenas essa angústia forma, pela fé, o homem, no sentido completo da palavra, absorvendo todas as finitudes, descobrindo todas as ilusões. (Kierkegaard, 1968, p. 45).

O filme narrativo, ou ‘interno’, revela uma história entre duas mulheres que investigam e evidenciam suas personas, em busca de uma identidade e consequente separação uma da outra. A angústia das personagens pode ser observada na construção da imagem, no corpo da atriz que transmite sofrimento, principalmente Elisabet durante a interrogação (figuras 35 a 44).

O corpo de que nos fala Merleau-Ponty não é o corpo da anatomia ou da fisiologia, o corpo reduzido a músculos e articulações. Na verdade, a fenomenologia como que acrescenta a este corpo um elemento que o pode tornar irreconhecível: o gesto. Através da anatomia, podemos descrever de um modo exaustivo como é que um corpo consegue, por exemplo, dançar, mas não podemos descrever, de modo algum, como nasce daí uma arte, uma expressão humana. (viegas, pg.35)

A descrição objetiva que foi feita das cenas, serve um propósito de salientar determinados aspectos da imagem no tempo, que carregam valor comunicativo no cinema. Afinal, o cinema tem os seus mecanismos próprios de linguagem. A angústia, portanto, se apresenta como contraposição entre dualidades que são complementares -

Alma e Elisabet. Seus dramas são tão similares que, quando analisados paralelamente, uma pode ser o reflexo da outra - Alma seria o papel de esposa que Elisabet tentou interpretar e acabaria, ultimamente, se tornando; enquanto Elisabet poderia representar um futuro possível frente a maternidade, um ‘vir-à-ser’ envolto de frieza e incompaixão. Enquanto Alma revela seus conflitos pela fala, Elisabet se resguarda ao corpo. Seu deslocamento no espaço, maneirismos, expressões faciais, reações, enfim, seus comportamentos, denunciam um sujeito emparedado, distante, mas reativo frente a um passado não tão distante (figuras 15 a 17, a cena da carta do marido).

É, então, porque reconhecemos uma determinada estrutura comum à voz, à fisionomia, aos gestos e ao andar de cada pessoa - cada pessoa não é, para nós, nada mais do que essa estrutura ou esse modo de estar no mundo. (...) assim, a palavra e o pensamento que ele exprime não devem ser considerados como dois termos exteriores: a palavra traz a sua significação de maneira idêntica à que o corpo se constitui na encarnação de um comportamento. (Merleau-Ponty, 2018, p.93)

Focar na corporeidade do filme, a partir do entendimento de Merleau-Ponty, é um empreendimento em entender que a angústia, a cólera, a tristeza, não estão impressões cujo acesso é ocultado pelos densos véus do ‘inconsciente’, mas “são tipos de comportamentos ou estilos de conduta, visíveis pelo lado de fora. Estão sobre este rosto ou nestes gestos, e nunca ocultados por trás deles.” (Merleau-Ponty, 2018 pg.92). Para a Psicologia, compreender essa quebra na dualidade entre externo e interno é de suma importância ao perceber-se o outro. O corpo, o maneirismo, o olhar, as mãos, a relação com o banco da praça, com as pessoas que passam na rua, todos esses contatos formulam e reformulam o nosso modo de estar no mundo, constituem alguma totalidade. No cinema, temos uma aproximação íntima com esses pormenores da vida que passam despercebidos no cotidiano, conseguindo estabelecer uma relação com as imagens e com as personagens, se mobilizando com a trama. Assim, o cinema é uma experiência que permite um novo olhar sobre o mundo, ao mesmo tempo que se relaciona com ele. Não encerra-se na lógica e na explicação documental do mundo, mas habita o vivido. Sua diegese é tamanha que vários atores e atrizes contemporâneos ainda são lembrados e reconhecidos como ‘x’ personagem, e seus nomes ‘de verdade’ raramente são lembrados.

O equívoco se mantém porque existe, deveras, um realismo fundamental pertinente ao cinema: os intérpretes devem atuar com naturalidade, a direção deve ser a mais verossímil dentro das possibilidades, pois a ‘pujança do realismo proporcionada pelo cinema”, diz Leenhardt, “é tal, que a menor estilização seria destoante (Merleau-Ponty, 2018, p. 97)

Entretanto, em *Persona*, esse realismo é quebrado algumas vezes. O começo do filme é uma sequência de imagens aparentemente aleatória - um pênis, uma mão sendo pregada na madeira, uma ovelha sendo degolada. Depois de se confessar à Elisabet, há uma cena na praia em que Elisabet tira uma foto da câmera que a está gravando, quebrando a 4ª parede. Nos instantes finais do filme, aproximadamente um minuto antes de acabar o filme, um som estridente de alarme invade a tranquilidade da cena, para depois transicionar para a gravação de uma gravação, com Liv Ullman como atriz.

Figura 52 - Elisabet ou Liv Ullman sendo gravada através de lentes de outra câmera



Estes exemplos são momentos em que Bergman lembra o telespectador que o que está sendo assistido é um filme. Uma produção, um material artístico. Pare para pensar: não é curioso que Liv Ullman, uma atriz, está interpretando uma atriz que está exaurida de interpretar papéis? Quando se recorda de que se trata de um filme, recorda-se que tudo é uma mentira. Uma ilusão. Aqui está o filme 'externo'. Bergman, ao mesmo tempo que mostra uma narrativa, ele quebra o momento narrativo com intervenções que referenciam diretamente o fazer cinematográfico. Não há ninguém com angústia. Não há nenhuma enfermeira. Não tem nem hospital. Todo o processo complexo de construção de uma cena, nos lembra que não estamos acompanhando uma relação 'honesta', mas uma atuação. E mesmo assim, não deixamos de nos comover frente às grandes telas. *Persona*, então, simultaneamente é uma narrativa convencional e um ensaio sobre os limites do cinema.

In the beginning there was light, and in the end there was darkness again; something had been created, lived for a short time, and then disappeared again. This could easily be considered the basic premise of *Persona* if one takes into account the importance that art and religion had

for Bergman during his entire life and the dialectical relation between God and the artist (as creator) through-out Western history. After a moment of complete darkness, the first image in *Persona* appears, which is that of a projection arc lamp fired up at that very moment. It is not a moment of divine light, a coming into existence, but simply the turning on an electric lamp that creates light and enables it to pass through the film medium onto the screen. In a completed symmetry, and after 84 minutes, in the last image the same arc lamp is switched off, leaving us in darkness. (Zeko, 2014, p. 6)

É interessante lembrar que Bergman ‘wanted to give his film the title *Cinematography* and lobbied for it at SF. however the producer did not accept it and demanded a more appealing name.’ (Zeko, 2014, p.5) Portanto, o foco do filme é a própria cinematografia, é uma arte que está questionando a si mesma. Consoante a isto, Bergman, naquele momento, estava se questionando e sendo questionado pela sociedade para produzir filmes políticos, e não filmes-poemas que exploram trivialidades românticas. A dualidade da angústia retorna. Fazer filmes que se adequam ou seguir um caminho ousado? No mundo, estava acontecendo a guerra do Vietnã, a Guerra Fria. Qual lado escolher?

Bergman’s *Persona* thus become a mask that points to itself and questions the relation between the individual and the social, between being and role-playing. (Zenko, 2014, p.4).

No começo da produção deste trabalho, havia recusado a realização de uma análise holística do filme, porém o processo de produção se mostrou mais complexo e, honestamente, interessante do que previa. Em um estudo que pretende demonstrar a importância do entendimento de totalidade, pautada na ambiguidade da percepção de Merleau-Ponty, penso que foi um erro tentar isolar Elisabet como um elemento à parte. Possivelmente ocorreria apenas a análise da sequência onírica final do filme, mas sem a ‘Alma’ da película³⁰, ainda assim seria um recorte analítico do filme que não reconheceria a construção para esta cena, ou seja - o restante da narrativa que ancora essa passagem. Ainda há muitas pontas soltas e cenas sem interpretação - poderia ter me debruçado mais sobre a sequência inicial ou até uma outra cena onírica que ocorre durante o segmento final. Assim, como não houve tanta menção das músicas e efeitos sonoros que, mesmo que utilizados pouco no filme, são utilizados com intencionalidade e sentido. O último grande desafio foi transparecer o movimento na

³⁰ Um trocadilho intencional entre: a personagem Alma e o entendimento de uma essência do cinema (o tempo).

descrição, ou seja, evidenciar o fator tempo na experiência do cinema. Palavras e imagens são estáticas, em comparação com a totalidade temporal que é um filme.

A pretensão nunca foi fazer uma interpretação definitiva, mas explorar a potencialidade interpretativa e impactante que o cinema tem. Mesmo pautado em um filme de 1966, o tempo que ocupamos consumindo produções audiovisuais vem aumentando cada vez mais. Mesmo não sendo filmes, séries e vídeos nas redes sociais e *Streaming* tem sido uma prática de consumo diárias mais difundida, e ambas carregam a mesma linguagem que o cinema - o *mise en scène*, o ângulo da câmera, as transições entre imagens, etc. Com isso em mente, retornamos as perguntas: Porque se consome tantos vídeos nas plataformas? Que conteúdos estão presentes? Quanto tempo de vídeo? Como se configura a montagem? A iluminação? Os cortes? Que experiência é transmitida ao espectador? A partir da análise minuciosa dos aspectos do filme, pesquisas futuras poderiam empenhar-se para discutir os aspectos ‘atrativos’ daqueles que mais capturam a atenção do público geral, seja no *Youtube*, *X* (ou *twitter*), *Reddit*, *Instagram*, etc. Ao investigar grandes personalidades dessa realidade alternativa denominada ‘internet’, penso ser possível captar o *zeitgeist* de nossa época, a partir da forma que nos relacionamos com as mídias audiovisuais. Se entende que essa relação vai além do consumo em si, mas da própria decupagem e montagem dessas mídias. Elas não são aleatórias, mas carregam intencionalidade e marcas de uma forma de perceber o mundo.

Por mais comum e usual que seja a utilização da palavra “imagem” em nosso cotidiano, sua abrangência conceitual se mostra um tanto complexa ou mesmo vaga, seja na arte, na ciência ou na filosofia. Ela pode ser abordada, a princípio, por questões relativas à percepção e sua visualidade, via pela qual a imagem se torna um objeto de relação. Por conseguinte, o estímulo visual não é suficiente para tornar a imagem “visível”. É preciso que o sujeito a tome como participante do seu imaginário e a coloque como rede de sentidos e significados para que possa estabelecer com ela alguma relação. Podemos pensá-la na relação com o dispositivo que a porta e a projeta no mundo, determinando-lhe um contexto e sua presença na dialética social. Ademais, pode-se questioná-la em sua ontologia, em sua relação com o tempo e o espaço, seu caráter representativo/constitutivo da realidade, seu lugar nas estratificações do real. (Bueno; Zanella, 2021, p. 2).

Desta forma, a percepção e relação corporal que estabelecemos com uma mídia, não apenas pode salientar aspectos do Ser e do momento histórico, como também é construtor deste processo, salienta-se construções imaginativas, ilusórias da realidade, dado a uma forte diegese, forte conexão com o vivido.

REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. L&PM Editores, 2018.
- BORGES, A. T., VIEIRA, J. A., BONFIN, L. F., & CERVINHANI, R. (2011). Angústia Existencial Contemporânea e sua expressão em Psicoterapia. *Akrópolis-Revista de Ciências Humanas da UNIPAR*, 19(4).
- BUENO, Rodrigo Poreli Moura. Filme e fenomenologia: Reflexões sobre o cinema na filosofia de Merleau-Ponty. *Aufklärung: revista de filosofia*, v. 5, n. 3, p. 77-88, 2018.
- BUENO, G., & ZANELLA, A. V. (2021). Imagem, cinema e psicologia: compondo aproximações entre arte e ciência. *Psicologia USP*, 33, e200101.
- BUENO, G., & ZANELLA, A. V. (2022). Tempo e montagem: diálogos entre cinema e psicologia. *Psicologia: Ciência e Profissão*, 42, e240307.
- COSTA, Sâmara Araújo. O corpo como ser no mundo na Fenomenologia da Percepção de Merleau-Ponty. *Pensar-Revista Eletrônica da FAJE*, v. 6, n. 2, p. 267-279, 2015.
- COWIE, Peter. Ingmar Bergman on the international scene. In: Ingmar Bergman. Manchester University Press, 2021. p. 17-29.
- DE CAMPOS, Álvaro. **Tabacaria**. Alêtheia Editores, 1933.
- DOS SANTOS, Ana Caroline Hessab; NEVES, Fernanda de Barros Camargo; REIS, Thais Leite. A objetificação dos corpos femininos: uma reflexão fenomenológica existencial. *Revista Mosaico*, v. 11, n. 2, p. 154-160, 2020.
- ESTEBAN, Jairo Hernando Gómez. Ingmar Bergman o la biografización trágica a través del arte. *Revista Esfera*, v. 9, p. 43, 2019.
- FOGAÇA, F. J. (2019). A FILOSOFIA DA EXISTÊNCIA: CONCEITO DE ANGÚSTIA EXISTENCIAL EM KIERKEGAARD E HEIDEGGER. *e-hum*, 12(2), 35-39.
- FREITAS, S. A., OLIVEIRA, L. M. D., Souza, S. L. O. A., SANCHES, V., & BERVIQUE, J. D. A. (2014). Fenomenologia da percepção segundo Maurice Merleau-Ponty. *Revista Científica Eletrônica de Psicologia*, 23, 1-6.
- HAN, Byung-Chul. Sociedade do cansaço. Editora Vozes Limitada, 2015.

MERLEAU-PONTY, M. O cinema e a nova Psicologia. In.: Xavier, Ismael (Org.). A experiência do cinema: antologia. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2018, p.87 - 100.

MERLEAU-PONTY, Maurice. Fenomenologia da percepção (CAR Moura, trad.). São Paulo: WMF Martins Fontes, 1999.

MICHAELS, Lloyd (Ed.). Ingmar Bergman's Persona. Cambridge University Press, 2000.

METZ, Christian. A significação no cinema. São Paulo: Perspectiva, 1972.

PEREIRA, E. F., MELLO, T. V., & BERVIQUE, J. (2014). O homem e a angústia existencial em Jean-Paul Sartre. *Revistas Científicas Eletrônicas*, São Paulo, ano, 9, 1-8.

QUEIROZ, Álvaro. DA ANGÚSTIA À TRANSCENDÊNCIA: Heidegger e a condição existencial humana. *Revista Psicologia & Saberes*, v. 3, n. 4, 2014.

ROTHER, Edna Terezinha. Revisión sistemática X Revisión narrativa. *Acta paulista de enfermagem*, v. 20, p. v-vi, 2007.

Schwarz, P. M. (2016). (Des) construindo persona.

STEENE, Birgitta. Ingmar Bergman: A reference guide. Amsterdam University Press, 2005.

VIEGAS, Susana Isabel Rainho. Olhar e memória na percepção cinematográfica. *Princípios: revista de filosofia*, v. 15, n. 24, p. 31-44, 2008.

