

<https://doi.org/10.23925/2237-759X2024V55e66449>

O DUPLO: NOTAS SOBRE SABER E PODER EM *PERSONA* DE BERGMAN

THE DOUBLE: NOTES ON KNOWLEDGE AND POWER IN BERGMAN'S
PERSONA

Daniel Perico GRACIANO
(Universidade Federal de São Carlos – UFSCar)
danip.graciano@gmail.com

RESUMO: Neste ensaio, mostramos as implicações do silêncio em sua relação com o poder no filme *Persona*, de Ingmar Bergman (1966). Partimos do pressuposto de que o silêncio funciona, na obra, como atualização de formas de poder e resistência nas linhas de força que compõem as relações entre as personagens. Para tal, nos valem de alguns pressupostos teórico-metodológicos dos estudos discursivos foucaultianos. A importância deste estudo reside na relativização da ideia de que o poder silencia, mostrando que, em tempos de hegemonia de extração de mais-valor das atividades simbólicas, o poder faz falar. Os resultados nos mostram que quem fala faz-saber e, ao mesmo tempo, que quem cala pode-não-fazer-saber e ainda pode-fazer-não-saber. Concluimos que o poder se esconde na potencialidade que se desenvolve no bojo do silêncio. O saber é própria atualização daquilo que se ouve e aquilo que se vê, atualização que gera a potencialidade do poder a quem vê e ouve.

PALAVRAS-CHAVE: *Persona*; silêncio; estudos discursivos; saber; poder.

ABSTRACT: *This essay shows the implications of silence in relation to power in the film *Persona* by Ingmar Bergman (1966). We assume that silence in this film works as an update of forms of power and resistance in the lines of force that compose the relationships between the characters. To this end, we draw on some theoretical-methodological assumptions of Foucauldian discursive studies. The importance of this study lies in relativizing the idea that power silences, showing that, in times of hegemony of extraction of surplus value from symbolic activities, power makes people speak. The results show us that those who speak make-know and, at the same time, those who are silent may not-make-know and may still make-not-know. We conclude that power hides in the potentiality that develops in the sheet of silence. Knowledge is the very*

actualization of what is heard and what is seen, an actualization that generates the potentiality of power to those who see and hear.

KEYWORDS: *Persona; silence; discursive studies; knowledge; power.*

Introdução

A linguagem é uma forma de infecção. Ela ganha o vento e se prolifera, modificando a totalidade das coisas. A palavra constrói o comum como que em uma espécie de dispersão celular, desorganiza para rearranjar as singularidades numa potência infinita de combinações, misturas, conexões e conjunções. Assim como a areia do Saara, grão a grão, constantemente assalta a neve dos Alpes suíços, como quem atira sangue na roupa branca, contaminando com a dinâmica da vida a esterilidade estática, a palavra leva a vida a tudo que é infértil e morto. É fluxo gênico que cria o novo, que a tudo fecunda a partir do ar, como a voz que atira signos no vento — é a entomofilia, o signo que segue e inventa o fluxo e a voz do vento: a linguagem pode ser — se assim preferir — a abelha derramando inflorescência no dente-de-leão. A palavra é um diásporo. Mas esse rearranjo quer também evocar a morte, ele anseia ser como o fogo — reação exotérmica que contamina o vento com a mistura impura da radiação eletromagnética —, fogo porque logo se rearranja, que queima o todo para que toda substância possa logo assumir novas formas. Enunciar é decompor molecularmente, se desmanchar em cadeias cismogenéticas, entrar em combustão espontânea, assaltar novos territórios, para compor com outras células, antes que o capital semiótico codifique, descodifique e sobrecodifique o todo parte por parte, célula por célula, átomo por átomo — é o paradoxal salto suicida de quem salta para a vida.

Nada existe fora da linguagem. Sem a linguagem não existe coesão comunitária, a tessitura não conecta os fios que compõem uma rede.

Cada vez mais, o capital se apropria da inapropriável potência de conexões anti-hierárquicas. Afinal, o sequestro do *general intellect* implica evidentemente em sequestro da potencial resistência. A economia do pós-guerra transformou o controle em autocontrole. Os sussurros, antes falenas assustadas que voavam ocultas no escuro véu dos porões fabris, nas páginas dos manifestos e nas salas de teatro, a criatividade forjada em signos afrontosos, com sede ameaçadora de acontecimentos, a competência coesiva dos revoltosos, se tornaram todos matéria-prima de um capital semiótico (Virno, 2008). No entanto, quando o capital transforma as singularidades em mercadoria, elas automaticamente deixam de ser singularidades, na medida em que são homogeneizadas na categoria única de “mercadoria” (Rossi-Landi, 1985). Falar para produzir mais-valor.

O capital simplesmente franqueia as fronteiras, as disfarça de portais, mimetizando, decalcando as redes. A cooperação “espontânea” da engenharia linguística não é espontânea, mas motivada, não passa de um decalque. É como jogar tinta guache nos Alpes, é como uma abelha tentando arrancar mel de uma flor de plástico. Dessa forma, os conjuntos de signos que forjam as subjetividades na e pela linguagem (Benveniste, 1976), quando convertidos em mercadoria, constituem uma entropia cultural: vende formas de vida para produzir outras formas de vida que revenderá. O capital semiótico planta cadáveres e espera que nasçam árvores de crianças.

O filme *Persona*, dirigido pelo cineasta sueco Ingmar Bergman, em 1966, é uma obra que lança luz sobre as relações de poder que envolvem a fala. O enredo se concentra na relação entre duas mulheres, Elisabet Vogler (Liv Ullmann), uma atriz que parou de falar, e Alma (Bibi Andersson), uma enfermeira que é contratada para cuidar dela. O filme começa com Vogler internada em um hospital psiquiátrico, onde é diagnosticada com uma “alienação temporária da realidade”, por se recusar a falar. Sua médica (Margaretha Krook) sugere que ela passe uma temporada na casa de praia sob os cuidados de Alma. A recusa de Elisabet em falar é considerada uma patologia, uma ruptura com a norma social.

Como disse Roland Barthes, “a língua (...) não é nem reacionária, nem progressista; ela é: simplesmente fascista; pois o fascismo não é impedir de dizer, é obrigar a dizer” (Barthes, 1997:14). Quem se recusa a trazer à luz aquilo que pensa e/ou sente por meio de enunciados é radicalmente sancionado. No entanto, calar pressupõe uma certa autonomia e, em decorrência, uma posição privilegiada a quem cala. Neste estudo, mostramos as implicações do silêncio em sua relação com o poder no filme de Ingmar Bergman.

1. Errar e errar: uma disjunção

O silêncio de Vogler, a atriz, é interpretado aqui, antes de tudo, como um ato de resistência contra a ditadura do significante. Elisabet se recusa a falar. “O que há de errado com ela?” – pergunta a enfermeira Alma a si mesma. “Errado” remete à recusa da fala, isto é, aparentemente há algo de anômalo associado a quem não sucumbe à obrigação social de emitir signos como e quando se espera que o faça. Errar, verbo transitivo ou intransitivo, é propício para a ocasião, posto que evoca pelo menos dois sentidos: 1) cometer um erro; 2) caminhar, adotar um caminho para onde se siga. Para Alma, Vogler erra de acordo com o sentido 1. Mas Vogler sabe que seu “errar” condiz mais com o sentido 2. Silenciar é, muitas vezes, adotar uma linha de fuga. Fugir do significante é fugir da extração de mais-valor forjada na coesão comunitária; vejamos como.

É a faculdade da linguagem que separa o animal biológico do animal social. O ato de fala converte o *zoé* em *bios*, a fera em homem. “A natureza, conforme dizemos, não faz nada ao desbarato, e só o homem entre todos os seres vivos possui a palavra” — diz Aristóteles (1998:17) em sua *Política*. Essa “posse” da palavra permite uma coesão no interior de uma comunidade que compartilhe dos mesmos sistemas de signos. Há, no entanto, uma influência opressora que o uso da linguagem exerce sobre as normas sociais que regem as relações de poder na atualidade. Independente do sistema semiótico sob o qual se realiza, a linguagem pode nos compelir à inserção em sistemas morais baseados em normas opressivas que perpetuam as relações de poder existentes.

Em seu *Mal-estar na civilização*, Freud (2011) argumenta que a cultura impõe restrições e regras sobre os indivíduos, levando a um sentimento de insatisfação e desconforto. Ele sustenta que a civilização requer a renúncia aos impulsos e desejos subjetivos em favor de um conjunto de regras que compõe os sistemas sociais coercitivos. A linguagem desempenha um papel fundamental nesse processo, já que é por meio dela que as normas e valores sociais são constituídos, transmitidos e internalizados pelos sujeitos. Essa internalização pode resultar em um conflito interno entre os desejos reprimidos e as normas impostas, gerando um mal-estar psíquico. A linguagem e as estruturas simbólicas têm um poder opressivo sobre todos os sujeitos, impondo significados e categorias fixas que moldam e limitam a maneira como percebemos e experimentamos o mundo. Essa ditadura do significante é sustentada por instituições sociais e políticas que promovem a manutenção das relações de poder vigentes.

Sendo assim, a linguagem nos obriga à inserção em um sistema moral baseado em normas coercitivas, já que a própria estrutura da linguagem reflete e reforça as relações de poder vigentes. Afinal,

[...] a língua não é a única máquina abstrata verdadeira. Isto é, o significante linguístico não é a única fonte de significado, também há significado em outros estratos, em outros regimes. Os estudos linguísticos em geral fomentam uma ditadura do significante. Tampouco a redução do conteúdo à ideologia é legítima. O significado não é mero reflexo de uma infraestrutura econômica (por mais que a reflita), nesse tipo de economicismo é o significado que acaba por ser alçado como a única verdadeira máquina abstrata, anulando, a partir de uma involuntária e simplória inversão de hierarquias, toda a transversalidade e possessão recíproca entre expressão e conteúdo, tal como entre significado e significante (Graciano, 2022:109).

Assim, a linguagem não é apenas um meio de comunicação, mas também um instrumento de controle. É por meio dos signos que são moldados nossos desejos, razão, emoções e comportamentos, é por meio

deles que somos levados a nos conformar com os padrões e os ideais preestabelecidos que reforçam o poder das instituições.

Entre essas instituições está a família, uma das principais bases da manutenção dos poderes vigentes. Em um movimento de fuga característico daquele que cala para resistir, Vogler rasga uma fotografia do filho e toma das mãos de Alma a carta do marido, enquanto a enfermeira lhe lê. Eis a fuga da instituição familiar, fuga de sua condenação à permanente condição de agente de reprodução, cuja função é gerar mais-valor, produzir pelo útero, servir àqueles que ocupam posição hierárquica superior no arranjo socioeconômico dessa instituição: os homens (marido e filho). Essa fuga tem como base o calar. Em outras palavras, o trabalho afetivo, imposto às mães de forma insidiosa e naturalizada, é uma engrenagem fundamental na reprodução do capital. Esse trabalho, que envolve a criação de laços afetivos, cuidado emocional e a reprodução da vida, é invisibilizado e desvalorizado, tornando-se um fardo silencioso que as mães carregam. O silêncio, nesse contexto, pode ser uma forma de resistência subversiva, ainda que ambivalente. Ao silenciar, a mãe subverte a expectativa social de disponibilidade emocional constante, recusando-se a ser a fonte e o receptáculo infinito de afeto e cuidado. Esse silêncio pode ser um grito silencioso, um ato de recusa em se submeter à lógica do capital que transforma o amor e o cuidado em mercadoria.

Por outro lado, o silêncio de Vogler não é estéril, ele cria a parte de um processo de destruição ativa e não pela via da produtividade; vejamos como. Significado e significante, expressão e conteúdo, a realidade humana é a realidade dos signos. O silêncio também é, em termos linguísticos, um signo, na medida em que ele tem um significado e um significante. Quando enunciamos fazemos uma escolha que, de acordo com a lei do valor, exclui tudo aquilo que não foi enunciado, a não ser quando escolhemos pelo silêncio; afinal, o silêncio enuncia sem enunciar em uma condição de existência. Realizada toda a possibilidade de significação possível, ele significa em si todos os enunciados que poderiam ser postos em ato naquele contexto específico em que se cala. O ato de calar inaugura, ele é um acontecimento, uma ruptura.

Nem a linguagem, nem a concepção subjetiva se limitam àquilo que passa pelo uso convencional do signo linguístico. Afinal, o significado é produzido em diferentes níveis e por meio de múltiplas formas de significantes, como imagens, gestos, afetos e formas de expressão não verbais. Cabe notar que Vogler solfeja uma melodia quando manipula cogumelos sentada à mesa junto a Alma a certa altura do enredo. Ela também escreve cartas, esboça gestos, carícias, sorrisos. Além do mais, o significado não é simplesmente uma representação precisa de uma realidade objetiva, na medida em que é sempre filtrado através das estruturas e dispositivos discursivos que moldam a forma como

percebemos e interpretamos o mundo. Sendo assim, a linguagem não é transparente, o significado é sempre um processo em constante fluxo, realizado e atualizado em diferentes contextos e por meio de múltiplas práticas discursivas.

Nesse caso, calar é uma prática que visa escapar das normas do que é ser mãe, esposa, atriz, das estruturas dominantes e das relações de poder que a atravessa. A recusa da fala implica em questionar, resistir ou subverter as formas convencionais de expressão e comunicação. Pode ser uma maneira de desviar das categorias fixas e das definições impostas pela linguagem dominante, abrindo espaço para outras formas de expressão e para a criação de novos significados a partir de outros significantes. Ao recusar a fala, Elisabet desafia as normas e convenções linguísticas, desestabilizando as estruturas de poder e controle associadas a essas normas. Essa recusa assume as formas do silêncio deliberado, da negação da linguagem verbal, da adoção de formas de comunicação não linguísticas, como gestos, expressões faciais, movimentos corporais e símbolos. Trata-se de uma forma de resistência política, uma maneira de contestar a imposição de discursos dominantes e de reivindicar espaços de expressão e subjetividade alternativos.

2. *Prosópon* ou *persona*

A antiguidade grega contava com uma única palavra para se referir tanto ao rosto quanto à máscara: *prosópon*. No teatro os atores vestiam máscaras que evocavam o sentido relativo a cada diferente estado emocional dos personagens.

Quando Vogler resolveu silenciar, ela interpretava Electra, a clássica peça de Sófocles. O calar é o *prosópon* da atriz. A tragédia conta a história de uma jovem mulher que é consumida pelo desejo de vingança. Electra, filha de Agamemnon, o rei de Micenas, é forçada a viver sob o domínio de sua mãe, Clitemnestra, e do amante desta, Egisto, que juntos assassinaram seu pai. A figura de Electra carrega em si algumas contradições constitutivas: ao mesmo tempo em que é forte e determinada, também é vulnerável e frágil. Ela é atormentada pela incapacidade de superar o ressentimento, o que a torna incapaz de superar a dor e a perda. O silêncio é um elemento central da peça. Electra se cala como uma forma de protesto contra a injustiça que sofreu. Ela se recusa a falar com sua mãe e com Egisto, e também se recusa a participar das celebrações em homenagem a Clitemnestra. Dessa maneira, o silêncio de Electra pode ser interpretado como uma forma de resistência, algo que, nesse sentido, é semelhante ao silêncio da atriz. Além disso, se Electra é aquela que mata a mãe, Vogler segue seus passos. Afinal, ao rasgar a fotografia do filho, ela elimina a mãe que há em si mesma, matando a parte de si que corresponde a essa função no sistema social

que a atravessa. Ademais, ao calar a atriz mata a língua, mãe de todas as coisas, inclusive mãe de sua própria constituição identitária, subjetiva e ontológica.

É justamente a condição do Eu que está em jogo: ser-para-si ou ser-para-o-outro? Essa é a questão que a psiquiatra coloca à Elisabet: “Eu entendo muito bem. 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 verdadeiramente é” – diz a médica. Não poderia haver retrato mais fiel da profissão de Vogel. Uma atriz é-para-si e é-para-o-outro. Para a psiquiatra, a atriz é uma paciente que está “lutando” para conciliar sua identidade real com a identidade que ela representa. A psiquiatra está “alerta” para a complexidade desse conflito, e ela faz uso de seu saber-fazer-com-que a atriz se engaje no poder que sua posição realiza diante da relação entre as personagens. Para a atriz, a psiquiatra é uma figura de autoridade que está tentando entendê-la. “Eu entendo muito bem” é uma declaração de empatia. A psiquiatra está afirmando que entende o conflito da atriz. Essa declaração é importante porque estabelece uma conexão entre a psiquiatra e a atriz. A psiquiatra está demonstrando que quer e precisa ouvir. “Inútil sonho de ser” é uma expressão de compreensão. A psiquiatra está afirmando que ela entende a natureza da representação. Essa oração sugere que a psiquiatra está familiarizada com a complexidade da identidade e da alteridade. “Não parecer, mas ser” é uma afirmação de apoio. A psiquiatra está afirmando que acredita na autenticidade da atriz. Essa declaração sugere que a médica está incentivando a atriz a ser ela mesma. “Estar alerta em todos os momentos” sugere que a psiquiatra está preocupada com a atriz e que ela está disposta a ajudá-la. A oração “A luta: o que você é com os outros e o que você verdadeiramente é” é, por sua vez, uma expressão de desafio. De acordo com o entendimento da psiquiatra, a atriz enfrenta um desafio. Essa breve frase da médica resume o dispositivo confessional presente na instituição psiquiátrica. É preciso que o sujeito fale, exponha algo de sua “persona” a ser interpretado, algo que reforce o poder de quem ouve sobre quem fala.

É preciso estar muito iludido com esse ardil interno da confissão para atribuir à censura, à interdição de dizer e de pensar, um papel fundamental; é necessária uma representação muito invertida do poder para nos fazer acreditar que é de liberdade que nos falamos todas essas vezes que há muito tempo, em nossa civilização, ruminam a formidável injunção de devermos dizer o que somos, o que fazemos, o que recordamos e o que foi esquecido, o que escondemos e o que se oculta, o que pensamos e o que pensamos inadvertidamente. Imensa obra a que o Ocidente submeteu gerações para produzir — enquanto formas de trabalho garantiam a acumulação do capital — a sujeição dos homens, isto é, sua constituição como sujeitos nos dois sentidos da palavra (Foucault, 2014a:68).

Fazer falar é sujeitar, afirmar um poder das instituições sobre os sujeitos por meio da confissão. *Persona*, termo com uma raiz interessante: *per-sonare*, soar por meio de, soar através de outro. Toda personagem *per-sona*, fala e assim se realiza, se atualiza por meio do ator. Assim, a linguagem expõe, o silêncio oculta e, de maneira análoga, a máscara, a *mimesis* trágica, oculta o rosto, convertendo o social no estético — o rosto que nos torna reconhecíveis (tanto ao outro quanto a nós mesmos) — é tomada, expropriada pela arte. De certa forma, a atora não-é quando atua. *Electra* é realizada e atualizada em Vogel, da mesma forma que a linguagem o faz, ela se realiza e se atualiza em cada falante. É a linguagem que converte Vogel em *Electra*, é a recusa desta que converte a atriz em uma paciente psiquiátrica.

Assim como os signos linguísticos, a atuação teatral cria — por meio destes — programas de realização alternativos. A relação entre o calar, o ocultamento da “verdade” e a atuação teatral remete à tradição platônica, para a qual o teatro - e as manifestações estéticas em geral — é mero desvio da realidade objetiva. Nesse sentido, atuar é como calar, ambas atividades lançam um véu sob a verdade, ocultando-a. Essa “inverdade” se aplica ao próprio ser, afinal, falar é se desvelar, arrancar de si mesmo um véu, quando se atua o *eu* se oculta e o ser é *na persona*. No entanto, ao calar, Vogler faz um esforço para se desvelar, retirar de si o pesado filtro imposto pela limitação do signo linguístico. Elisabet sabe que o significante linguístico não é a única via por onde se veicula o significado e que tampouco o significado não é mero eco ou reflexo de uma realidade exterior. Falar é também criar *personas*. Se “a linguagem é a casa do ser” (Heidegger, 2005:191), a máscara é a casa do rosto velado. Há melhor lugar para se proteger que a própria casa?

O que os gregos chamavam *prosópon* os romanos traduziam como *persona*. Para Jung (2018), a *persona* representa a imagem ou a máscara que uma pessoa apresenta ao mundo exterior, especialmente nas interações sociais. A *persona* é, nesse sentido, uma construção social que molda a maneira como nos apresentamos e nos comportamos na sociedade. Ela é formada através da internalização das expectativas, normas e valores culturais de um determinado ambiente social. A *persona* é como uma fachada que criamos para nos adequar aos padrões e às exigências sociais, ocultando partes de nossa personalidade que podem ser consideradas inadequadas ou indesejáveis. No entanto, o teórico suíço alertava que a *persona* também pode ter um aspecto negativo. Ao identificarmos excessivamente com nossa *persona*, podemos perder contato com nossa verdadeira natureza. A *persona* pode reprimir e esconder aspectos genuínos de nossa personalidade, isto é, sobre o conjunto de discursos nos constituiu ontologicamente ao longo de toda a produção de subjetividade que nos faz-ser, criando um conflito interno

entre a imagem que projetamos para os outros e quem realmente somos. De acordo com o psiquiatra, o processo de individuação envolve o reconhecimento e a integração desses aspectos ocultos da personalidade, superando a identificação excessiva com a persona. A jornada em direção à individuação busca a integração equilibrada da persona e do “eu” interior, levando a uma maior autenticidade e integridade psicológica.

Diante da exploração desses conceitos advindos da estética, da filosofia e da psicologia, Ingmar Bergman explora aspectos dicotômicos relacionados à relação entre o fazer artístico e a subjetividade de Vogler. Essas dicotomias também são bastante exploradas no que concerne à relação entre Vogler e Alma.

3. O duplo: tagarelice e silêncio

Alma é o duplo de Elisabet. A tagarelice e o silêncio, a astúcia e a ingenuidade, a precipitação e a prudência. Esses traços opostos se manifestam em um plano de expressão em preto e branco. O preto e o branco — fenômenos físicos relacionados à interação da luz com a matéria. O preto ocorre quando a luz é absorvida completamente por um objeto, ou seja, nenhuma luz é refletida ou transmitida, resultando na ausência de cor e na aparência escura. Por outro lado, o branco ocorre quando a luz é refletida ou transmitida por um objeto sem sofrer absorção significativa, resultando em uma combinação de todas as cores visíveis e na aparência de cor clara. Calar é ocultar aquilo que o poder anseia saber. Para Foucault (2008), a arquitetura do poder está em ver e falar, o visível e o enunciável são as condições de toda e qualquer arqueologia, toda e qualquer relação entre o saber e o poder. É pela observação daquilo que se vê e pela escuta daquilo que se enuncia que podemos compreender o que uma determinada formação histórica pensava, sentia e falava sobre cada um dos aspectos da vida. Na década de 1960, a tendência no cinema era o uso das cores; filmes como *Boccaccio*, de Visconti (1963), e *Fahrenheit 451*, de Truffaut (1966) são exemplos de como a sétima arte pode explorar as cores para produzir efeitos importantes estéticos e de sentido¹. Um cineasta como Bergman podia contar com a opção de escolha entre o colorido e o preto e branco, retomando, inclusive, algumas produções clássicas.

¹ Recentemente foram descobertos filmes coloridos de Edward Turner que datam de 1901 e 1902.

Figura 1 – Alma (Bibi Andersson) e Elisabet (Liv Ullmann)



Fonte: captura de tela

Nas primeiras cenas do filme, uma homenagem de Bergman ao surrealismo da década de 1920, a sequência se encerra com dois rostos diáfanos de mulher que progressivamente se fundem. Essa é uma estratégia discursiva de Bergman para introduzir o espectador ao problema do duplo. O espectador está diante da “cópia, a inversão, o intercâmbio recíproco, a unidade e a cisão, bem como a repetição” — diz Sontag (1987:132) sobre o filme.

Diante disso, os elementos da expressão deixam de desempenhar a função de exclusivamente veicular o sentido e passam a também “fazer sentido”, assumindo um sentido que deriva de sua articulação com os elementos do conteúdo, isto é, quando o sentido se passa entre o plano da expressão e o plano do conteúdo, e não entre elementos isolados de ambos os planos. Esse semissímbolismo (*cf.* Floch, 2024) pode ser observado principalmente no fato de que a narrativa também é dupla, articulando elementos expressivos e contedísticos, na medida em que pode ser dividida em duas partes: a primeira tem por base uma duplicidade intercambial e intersubjetividade entre as duas mulheres; na segunda, a duplicidade ocorre a partir de um plano individual, cada uma das personagens cindem a seu próprio eu.

Essa “conformidade, não entre elementos isolados dos dois planos, mas entre categorias da expressão e do conteúdo” (Floch, 2014:207), nos

indica diretamente um paradoxo, que também faz emergir o duplo. No plano do conteúdo, calar é criar condições para que se dê à luz a fala, mas também é o decreto de sua abolição. Em relação a isso, no plano da expressão, a voz da enfermeira só se expressa a partir do silêncio da atriz, como uma condição de realização em ato.

Em um primeiro momento, era o calar que conferia o poder de Vogler sobre Alma. A projeção afetiva da enfermeira acerca da atriz fazia com que essa tagarelasse incessantemente e expusesse suas fragilidades. Alma confiou à Elisabet a narrativa de uma orgia, que ocasionara na ruptura de seu pacto monogâmico e em uma gravidez indesejada que, por sua vez, ocasionara um aborto. Alma fala do afeto da culpa, da má consciência, da sensação de ter feito “algo errado”. O verbo errar indica a projeção, a fusão, a duplicidade, na medida em que o verbo errar, aplicado como uma forma de julgamento em relação ao fato de Vogler não falar, se volta então como uma forma de julgar a si mesma. Mais uma vez o verbo apresenta uma duplicidade de sentidos: 1) incutir em erro, cometer um equívoco, uma falha; 2) adotar um caminho a se seguir, uma linha de fuga. Nesse caso, o sentido 2 se aplicaria a uma fuga em relação às normas de repressão dos desejos sexuais. Tomando como base o sentimento de culpa que acomete Alma, indicado pelo seu choro copioso, a enfermeira crê ter errado de acordo com o sentido 1. A cena se desenvolve a partir da temática do dispositivo confessional. Alma se aproveita do silêncio de Vogler para compartilhar da culpa. Na cena anterior a jovem enfermeira enfatiza o atributo próprio da atriz de ser uma boa ouvinte. Vogler assume a *persona* da psicanalista (ou do padre) para quem Alma destina sua confissão.

Nesse caso, vemos explícita a relação entre saber e poder tão evidenciada na obra de Foucault (2014a). O saber é um privilégio de Elisabet, um privilégio exclusivo, que lhe confere um poder assimétrico em sua relação com Alma, na medida em que a troca de informações não é recíproca. Mais uma dicotomia: a atriz sabe, a enfermeira ignora.

Sendo assim, Alma é *persona* quando e somente quando soa através de Elizabeth por meio da carta que a atriz envia ao marido. O conteúdo da carta é a quebra do pacto fiduciário típico do dispositivo confessional:

Querido, eu viveria sempre assim, em silêncio, vivendo uma vida reclusa e sem muitas necessidades, sentindo minha Alma finalmente se acalmar. Alma cuida de mim, me mimá de uma forma comovente. Acho que ela gosta daqui e tem grande estima por mim. Talvez esteja apaixonada de uma forma inocente e encantadora. De qualquer forma é muito interessante analisá-la. Às vezes ela chora por pecados do passado, uma orgia com um menino e um aborto subsequente. Ela diz que suas percepções não condizem com suas ações (*Persona* [...], 1966).

Sua confissão é compartilhada com alguém que se encontra fora dessa relação de duplicidade. Chama a atenção o uso dos termos “apaixonada” e “analisá-la”, já que ambos remetem ao dispositivo confessional característico da psicanálise. O primeiro apresenta relações com o fenômeno da “transferência”, a partir do qual o psicanalista é alvo da projeção de um afeto decorrente da cumplicidade ocasionada da confissão. O segundo se evidencia no fato de que Elisabet diz analisar aquilo que Alma lhe relata. Os papéis se invertem: a cuidada se torna cuidadora e vice-versa.

A carta finalmente projeta um saber na enfermeira que a dota imediatamente de um poder: também calar. Afinal, o silêncio constrangedor que reina na casa após a descoberta de Alma é o signo da prudência que brotou no interior da, até então, tagarela jovem. Logo em seguida à cena da leitura da carta, o filme assume uma atmosfera cinzenta, i.e., o meio-termo entre o branco e o preto, o ponto de cisão da duplicidade, sua quebra.

Não é por acaso que, na metade da narrativa, há uma cena em que Alma é refletida pela água do lago: ela vê seu duplo logo quando adquire a consciência da prudência do silêncio. A evocação da memória discursiva do mito de Narciso evoca a relação do amor por si mesma realizado a partir do silêncio. Eis o seu Estige: a recusa da fala. O reflexo de Alma no lago explícita a cisão e a fusão. A fusão do duplo e a cisão entre duas Almas: a tagarela e a que cala. A partir dessa cena, a linearidade do filme é quebrada.

Uma carta, um exercício de escrita. O que é a escrita senão a ausência fundamental da fala? A escrita marca o desprezo à presença de Alma, além da ausência de Gunnar Björnstrand (marido de Vogler) a quem a carta é endereçada. É assim que Elisabet dá voz ao silêncio, delimitando claramente quem merece e quem não merece ser afetado por seus signos, eis a relação, quase iluminista, entre o saber e o poder. Björnstrand ocupa uma presença silenciosa. Essa relação é, em si mesma, uma metáfora da escrita, a realização do duplo indissociável presença/ausência. Vemos aí um retorno de Vogler à instituição familiar? Se no início do enredo é uma carta do marido que a faz rasgar a fotografia do filho como um gesto de emancipação e recusa, é também uma carta que indica uma reaproximação. É a “falha” moral de Alma, que faz com que Vogler se aproxime do moralista seio familiar. A carta ao marido é mais uma confissão que uma delação. O nome da enfermeira (“Alma”) não é uma escolha arbitrária. Se a relação entre as personagens é a de um duplo, constituído com base em oposições binárias e paradoxos. Isso ocorre justamente porque a enfermeira é, no interior desse dualismo, a essência metafísica imaterial e imortal do ser humano, considerada a sede da consciência, da vontade e da personalidade, parte distinta do corpo físico, isto é, a “alma” concebida de acordo com as concepções cristã e

platônica. Essa “alma” é corrompida pelo ressentimento, se contamina e aos poucos, como no mito do pecado original, vai adquirindo um saber, que lhe confere um poder.

Quando Alma encontra a carta na qual Elisabet conta ao marido sobre sua antiga aventura sexual, ela resolve também se calar, equilibrando relativamente a distribuição de poder. Na cena seguinte em que Alma descobre a carta de Elisabet, deixa acidentalmente cair um copo e logo em seguida recolhe os cacos. Ainda assim, um dos cacos permanece no local, deixado ali propositalmente pela moça. Elisabet pisa em um deles e se fere. No entanto, Alma vê o caco no chão, mas não *fala* a Vogler, não comunica a presença do caco. Essa cena marca uma virada nas relações de poder, na medida em que a enfermeira é detentora de um saber que lhe confere poder sobre a atriz; Alma *vê* e, vendo, *sabe* sobre o caco, o que lhe confere o *poder* de ferir ou não ferir, um poder sobre Elisabet. Tudo se passa como se Alma ocupasse o topo da torre de um panóptico, dispondo de toda a luz, enquanto Elisabet está nas sombras. Não é por acaso que, logo em seguida, o filme “queima” e o tema inicial, que retoma os clássicos surrealistas, é exibido.

Figura 2 – Filme “queimando”



Fonte: captura de tela.

É exibida uma bela e terrível sequência de frames que assalta a tela: fantasmas assustam um homem; uma mão é atravessada por um prego (como a mão de um crucificado). Tudo isso indica que um ciclo recomeça. Uma nova configuração das relações entre o duplo. Logo em seguida, o plano que narra o enredo volta, desfocado por alguns segundos. Elisabet sai da casa, procura Alma na praia, a encontra e

acaricia seu rosto. Na sequência, Alma fala a Elisabet, que a olha, sorri, mas se mantém calada. A atitude da atriz revolta a enfermeira, que inicia um longo desabafo, em uma importante fala:

Sei que é um sacrifício, mas preciso da sua ajuda. Não é nada perigoso. Só quero que fale comigo. Nada em especial. Podemos falar sobre qualquer coisa... o que vamos jantar... se a água fica fria depois da chuva... se está frio demais para nadar. Falar só por alguns minutos. Um minuto. Você pode ler em voz alta, dizer algumas palavras. Não posso ficar brava. Você continua em silêncio. É a sua prerrogativa, mas agora preciso que fale comigo. Querida, por favor, não pode dizer uma palavra? Sabia que ia se recusar. Não pode saber como me sinto. Achei que grandes artistas tinham compaixão pelas pessoas... que criavam através da compaixão e a necessidade de ajudar. Que bobagem. Você me usou. Não sei para quê. Agora que não precisa mais de mim, me ignora. Sim, ouço como soa falso... "Não precisa mais de mim e me ignora!" É isso mesmo, todas as palavras! E estes óculos! Você me magoou. Riu de mim nas minhas costas. Li a carta que escreveu. Não estava fechada e eu li tudo. Você me fez falar. Me fez falar coisas que nunca disse a ninguém. E você contou. Que análise, não? Você vai falar! Se tem algo a dizer, droga (Persona [...], 1966).

No excerto acima fica claro que a enfermeira se queixa da captura daquilo que fala, conforme operada pela atriz. A relação entre a tagarelice e o silêncio é finalmente descoberta, no sentido de ser exposta. Há um conjunto de singularidades envolvidas nessa relação: um ponto singular de confissão e um ponto de culpa por parte de quem fala; um ponto de prudência, um ponto de delação por parte de quem cala. Os embates, os focos de poder e a resistência estão em relação; traçando um vetor, uma linha que ligue esses pontos de singularidade, encontro a seguinte relação: na fala acima, Alma assume sua resistência contra o poder instaurado por Elisabet. Essa passa a ser a nova relação de forças que vetorizam as singularidades em relação.

No fim desse enunciado há uma breve luta corporal: Alma tem o nariz machucado por Elisabet e sangra. Imediatamente, a enfermeira ameaça atirar água fervente de uma panela ao fogo contra a atriz, que finalmente fala. Elisabet grita: "Não faça isso!". O fato de Elisabet falar, pronunciar uma frase, deixa Alma atônita. Mais calma, a enfermeira devolve a panela ao fogo e fala: "Ficou assustada, não? Por um segundo, ficou muito assustada, não? Um medo real da morte". A atriz fala, ela perde seu poder quando acuada por Alma. As luzes se acendem à resistência, mostrando tanto sua potência quanto a fragilidade do poder.

Em seguida à discussão, o silêncio de Vogler retoma as rédeas do poder. A enfermeira se desculpa com a atriz e mostra remorso diante de seu enfrentamento das cenas anteriores. Ela corre atrás da atriz pela praia e implora por seu perdão:

Elisabet! Me perdoe. Me comentei como uma idiota. Não sei o que deu em mim. Estou aqui para te ajudar. Foi aquela cara horrível. Fiquei muito decepcionada. Você me pediu para falar sobre mim. Me senti tão bem. Você pareceu tão boa e compreensiva. Eu bebi. Foi tão bom poder falar sobre tudo. Fiquei feliz por uma grande atriz como você me ouvir. Achei que seria bom se isso a ajudasse. Mas é tão horrível. É exibicionismo. Elisabet, quero que você me perdoe (*Persona* [...], 1966).

Dessa maneira, nos dois polos que compõem essa relação de forças, silenciar é tomar posse do poder. O remorso diminui a potência de qualquer fluxo de revolta. Na *Ética*, Spinoza define o afeto do remorso como o afeto que acomete aquele que “fez algo que imagina que afeta os demais de tristeza [e] considerará a si próprio com tristeza” (Spinoza, 2017:199). Ao ver seu duplo (Elisabet), como quem contempla o espelho, Alma atribui a si mesma a causa da própria tristeza. Evidentemente, há que se levar em conta as relações de poder que, de antemão, regulam a relação, afinal, a enfermeira depende do perdão para manter seu emprego. O poder está reestabelecido por aquela que cala.

A cena seguinte evidencia o resultado dessa alternância. Elisabet, deitada em sua cama, apanha um livro, dentro do qual há a foto de um menino judeu. A atriz coloca a foto sob a luz do abajur, iluminando-a: o menino tem apontadas para si armas pesadas e levanta os braços se rendendo, com expressão de desespero.

Figura 3 – o menino judeu



Fonte: captura de tela.

Vogler atira luz sobre a opressão. Ela mesma oprime, e, de certa maneira, enxerga o outro pelas costas, assim como o soldado que aponta

a arma ao menino. A arma da atriz é o silêncio, que se configura ao mesmo tempo como resistência e poder. A ausência da linguagem contempla em si mesma a totalidade das linhas de força que atravessam a relação entre as duas mulheres. Vogler resiste ao poder em sua condição estrutural, mas, para isso, oprime a própria alma.

O duplo se evidencia na cena seguinte: Alma acorda de um pesadelo, toda a atmosfera do quarto é onírica, envolta em uma espécie de névoa. A enfermeira se aproxima da atriz, que dorme; mais uma vez vemos o tema visual mais recorrente do filme: os dois rostos juntos, em um único plano:

Figura 4 – Alma observa Elisabet



Fonte: Captura de tela.

Alma ouve uma voz, que a chama. Ela caminha no interior da casa procurando pela origem dessa voz. Uma transição abrupta nos leva do interior da casa de praia para o exterior, sem explicação narrativa. Apesar da continuidade temporal, a mudança brusca desafia a lógica tradicional de um corte de cena. Mais uma vez, a narrativa apresenta um enigma: Alma busca a origem do chamado dentro da casa, quando, de repente, uma mão surge sobre seu ombro, assustando-a e transportando-a inexplicavelmente para fora. Diferente da cena anterior, a estranheza e o caráter insólito desse acontecimento sugerem uma possível interpretação: um pesadelo de Alma.

Elisabet surge imediatamente ao lado da enfermeira, vestida e não mais usando pijamas, como há pouquíssimos segundos. Os rostos de ambas voltam a dividir a tela. Descobrimos que a voz misteriosa era de Gunnar Björnstrand Vogler. Alma se aproxima do marido da atriz e

acaricia seu rosto, como se fosse ela sua esposa. Eis uma nova manifestação do duplo: é a parte metafísica e obediente de Elisabet, sua "alma", quem assume o papel social. Uma trucagem substitui constantemente os rostos das duas mulheres um pelo outro. Na cena seguinte, Alma faz seu monólogo sobre o filho de Vogler, afirmando seu papel social na configuração do duplo. Os dois rostos se fundem e a enfermeira finalmente desperta de seu pesadelo.

4. Considerações finais

Persona é um bom exemplo de como o poder não tem sujeito ou objeto. Isso porque o saber que propicia sua emergência não se resume ao conhecimento que um sujeito tem de um objeto, mas é, antes, o próprio saber manifesto um conjunto de visibilidades e enunciados. Como vimos neste ensaio, Vogler cala para adotar uma linha de fuga em relação aos discursos que regulam sua vida, mas, ao mesmo tempo, seu silêncio oprime a enfermeira Alma, que se encontra em uma situação menos favorável no que tange às linhas de força que atravessam suas trocas.

Em tempos nos quais o capital regula as vidas por meio do esclarecimento, ou seja, da imposição da exposição, calar é apagar as luzes, não se fazer ver, entrar em devir imperceptível. Em outros termos, quem cala resiste.

Silêncio e tagarelice, poder e submissão. Vogler e Alma são um duplo, em sua relação entre saber e poder, relação essa conflituosa, bélica, opositiva sustentada pelo entrelaçamento de duas singularidades ligadas pelo jogo entre o que se vê e o que se ouve. O enredo nos mostra que quem fala faz-saber e, ao mesmo tempo, que quem cala pode-não-fazer-saber e ainda pode-fazer-não-saber. O poder se esconde na potencialidade que se desenvolve no bojo do silêncio. O saber é própria atualização daquilo que se ouve e aquilo que se vê, atualização que gera a potencialidade do poder a quem vê e ouve.

A atriz veste uma máscara feita de silêncio para entrar em devir, adotar uma fuga das linhas rígidas de identidade e da lógica binária. A *persona* (ou *prosópon*) é a atualização de um processo contínuo de transformação, por meio do qual Vogler se desterritorializa e se conecta com outras multiplicidades dentro de si; é Vogler, Eléctra e Alma, dissolvendo-se em fluxos de desejo e potência; rompe com as categorias tradicionais de ser e identidade (mãe, esposa, sujeito que compartilha de uma coesão comunitária a partir da língua), abrindo espaço para experimentações e novas formas de subjetividade. Essa fuga da identidade fixa implica em uma reinvenção de si mesma.

Quanto ao enunciado, ele também é um duplo, na medida em que é a realização vetorial de mudanças de regime da voz ao silêncio, da fala à escrita. Tudo se transforma em poder-ser, poder-fazer, poder-saber e

GRACIANO, Daniel Perico. O Duplo: notas sobre saber e poder em *persona* de Bergman. *Revista Intercâmbio*, v.LV, e66449, 2024. São Paulo: LAEL/PUCSP. ISSN 2237-759X

poder-calar. Vogler cala em sinal de prudência, se valendo da imprudência de Alma para manter seu poder sobre a enfermeira. Nessa relação, os focos de poder chegam a alternar de acordo com os regimes de silêncio e fala adotados pelas personagens.

Referências bibliográficas

ARISTÓTELES. *Política*. Edição bilíngue. Trad. António Campelo Amaral e Carlos Gomes. Lisboa: Veja Universidade, 1998.

BARTHES, R. *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moises. São Paulo: Cultrix, 1997.

BENVENISTE, E. *Problemas de linguística geral*. Trad. Maria da Gloria Novak e Maria Luisa Neri. São Paulo: Nacional/ EDUSP, 1, 1976.

FLOCH, J. M. A contribuição da semiótica estrutural para o design de um hipermercado. *Galaxia* (São Paulo, Online), 27:21-47, 2014.

FOUCAULT, M. *Arqueologia do saber*. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

FOUCAULT, M. *História da sexualidade 1: a vontade de saber*. Trad. Maria Thereza da Costa. Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. São Paulo: Paz e Terra, 2014a.

FOUCAULT, M. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Trad. Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 2014b.

FREUD, S. *O mal-estar na civilização*. Trad. Paulo Cezar de Souza. São Paulo: Penguin-Companhia das Letras, 2011.

GRACIANO, D. P. Altersemiose: o problema da expressão em uma novela de Italo Calvino. *Leitura*, 72: 106–117, 2022.

HEIDEGGER, M. A linguagem e o ser. In: HEIDEGGER, M. *Carta sobre o humanismo*. Trad. Rubens Eduardo Frias. São Paulo: Centauro, 2005.

JUNG, C. G. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Vol. 9/1, 11^a.ed. Trad. Maria Luiza Appy e Dora Ferreira da Silva. Petrópolis: Vozes, 2018.

PERSONA. Direção de Ingmar Bergman. Produção de Ingmar Bergman. Estocolmo: Svensk Filmindustri Studios, 1966. 1 DVD.

GRACIANO, Daniel Perico. O Duplo: notas sobre saber e poder em *persona* de Bergman. *Revista Intercâmbio*, v.LV, e66449, 2024. São Paulo: LAEL/PUCSP. ISSN 2237-759X

ROSSI-LANDI, F. *A linguagem como trabalho e como mercado: uma teoria da produção e da alienação linguísticas*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini. São Paulo: DIFEL, 1985.

SONTAG, S. *A vontade radical*. Trad. João Roberto Martins Filho. São Paulo: Editora Schwarcz Ltda., 1987.

SPINOZA, B. *Ética*. Edição bilíngue. Trad. Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

VIRNO, P. *Virtuosismo e revolução: a ideia de "mundo" entre a experiência sensível e a esfera pública*. Trad. Paulo Andrade Lemos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

Recebido em: 29/04/2024
Aprovado em: 05/06/2024



Esta obra está licenciado com uma Licença [Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) que permite o uso irrestrito, distribuição e reprodução em qualquer meio, desde que a obra original seja devidamente citada