



**Da cena à encenação: *Persona* e o encontro singular de duas mulheres no cinema**  
From scene to staging: *Persona* and the unique encounter of two women in the cinema

Alexandre Silva Guerreiro<sup>1</sup>

**Resumo:** A arte da encenação no cinema possui suas raízes no teatro, mantendo com este uma série de permanências e rupturas. Este artigo propõe refletir sobre a encenação no cinema a partir do filme *Persona*, dirigido por Ingmar Bergman. Procuramos investigar de que maneira a formação teatral do diretor se reflete em seu trabalho no cinema, bem como de que forma as especificidades da sétima arte confluem para um encontro cinematográfico singular das duas protagonistas do filme na tela.

**Palavras-chave:** *Persona*, Ingmar Bergman, Encenação, Cinema.

**Abstract:** The art of the staging in the cinema has its roots in the theater, maintaining with it a series of permanences and ruptures. This paper aims to reflect on the staging in the cinema from the film *Persona*, directed by Ingmar Bergman. We seek to investigate how the director's theatrical training reflects on his work in the cinema, as well as how the specificities of the seventh art converge to a unique cinematographic encounter of the two protagonists of the film on the screen.

**Keywords:** *Persona*, Ingmar Bergman, Staging, Cinema.

Ingmar Bergman escreveu um capítulo particular na história do cinema. Autor de diversas obras relevantes, como *O Sétimo Selo* (1956), *Morangos Silvestres* (1957) e *Gritos e Sussurros* (1972), sua trajetória foi se consolidando, a partir de uma profícua produção inicial, até que seu nome se tornasse uma referência na sétima arte. A singularidade de sua obra merece especial atenção no que concerne à teatralidade com que a encenação se efetiva. Este artigo propõe investigar o vínculo da cena teatral à obra bergmaniana, refletindo sobre as origens do conceito de *encenação*, através da análise de um de seus filmes mais aclamados, a saber, *Quando duas mulheres pecam* (1966), ao qual nos referiremos sempre utilizando o título original, *Persona*, que nos ajuda a visualizar camadas de leituras sobre a cena e o modo como as duas protagonistas interagem na tela.

Tendo como base o diálogo com alguns autores que trataram das ligações entre teatro e cinema e/ou do conceito de encenação (AUMONT, 2008; BERGMAN, 1996; BORDWELL, 2009), propomos refletir sobre as especificidades da cena no cinema, a forma como as protagonistas se fundem ética e esteticamente no filme e as permanências e rupturas da verve teatral no cinema bergmaniano através da encenação em *Persona*.

Para isso, teceremos uma análise fílmica (VANOYE; GOLIOT-LETÉ, 1994) de *Persona* atentos, ao mesmo tempo, ao modo como o conceito de encenação se transformou desde a origem do teatro, levando em consideração a materialidade da cena vinculada ao palco, mas também apontando a cena como fundamento da dramaturgia.

---

<sup>1</sup> Doutor em Comunicação pelo PPGCOM da Universidade Federal Fluminense.

Pretendemos, assim, destacar o encontro singular das duas mulheres em *Persona* como carregado de traços teatrais, mas também salientando os recursos estritamente cinematográficos que promovem não apenas a simbiose entre as personagens, mas também um diálogo da encenação nas artes cênicas e audiovisuais.

### **Cinema, Teatro, Encenação**

Quando Ingmar Bergman começou a escritura do roteiro de *Persona*, seu estado de saúde era grave e sua rotina hospitalar reverberou na trama do filme. Após um período de árduo trabalho no teatro, ele foi internado para tratar uma pneumonia dupla e um envenenamento por penicilina. No livro *Imagens* (1996), originado de uma coletânea de entrevistas e com redação final do próprio Bergman, ele cita o ano de 1964 e uma viagem para a inauguração de um novo teatro durante a qual alguns atores morreram e o próprio Bergman terminou por ser hospitalizado.

*Persona* espelha essa cena hospitalar através de suas protagonistas: Alma, uma jovem enfermeira, e Elisabeth Vogler, uma experiente atriz que, subitamente, para de falar. Depois de uma estada da atriz em um hospital psiquiátrico, a médica decide que ambas, enfermeira e paciente, devem seguir para uma casa de praia, na qual as duas mulheres conviverão intensamente, numa estratégia de encenação que as fundirá cinematograficamente numa mesma pessoa. Após revelar segredos do passado para Elisabeth, Alma lê uma carta da atriz para a médica na qual ela comenta os segredos da enfermeira, o que promove um ponto de virada na narrativa e na interação entre elas.

A encenação se dá, com a ajuda da direção de fotografia de Sven Nykvist e da edição de Ulla Ryghe, com forte apelo cinematográfico, a ponto de utilizar elementos do próprio dispositivo do cinema. Um prólogo com imagens aparentemente desconexas inicia a narrativa de forma enigmática logo após a imagem de um projetor, e até mesmo a imagem de uma película queimando, que se dá no meio do filme - no momento crucial da narrativa em que Alma silencia ao ver que Elisabeth vai machucar o pé em um caco de vidro. Isso parece distanciar a encenação de *Persona* de uma vinculação com a cena teatral. No entanto, um olhar mais atento pode revelar permanências onde, inicialmente, só veríamos rupturas.

Bergman (1996) afirma a presença do teatro no início da concepção do projeto que deu origem ao filme:

Creio ser Quando duas mulheres pecam um filme fortemente ligado às funções que desempenhei como chefe do Teatro Nacional. A experiência desse cargo atuou em mim como um maçarico, originando uma espécie de maturidade acelerada. Em outras palavras: tal experiência concretizou, de maneira brutal e evidente, minha relação com a profissão. (BERGMAN, 1996, p.44)

As sequências de montagem que marcam o prólogo e atravessam determinado momento do filme contrastam com a limitação de cenários e atores, numa ambiência muito mais teatral do que encontramos corriqueiramente no cinema. Essa redução de cenários e personagens, que não é exatamente rara em Bergman, funciona como

legado de sua vivência no teatro. Essencialmente, temos dois cenários, o hospital psiquiátrico e a casa de praia, e duas protagonistas, a atriz Elisabeth Vogler, vivida por Liv Ullmann, e a enfermeira Alma, interpretada por Bibi Andersson. A maior parte do filme se dedica às cenas entre Alma e Elisabeth, tanto no hospital quanto na casa de praia, numa redução exemplar dos recursos cênicos, contraditados pela sequência de imagens que abre o filme e o *interrompe* em determinado momento, logo após a imagem da película queimando.

Percebemos, aqui, uma encenação própria do cinema, com forte presença da edição e dos planos fechados, ao mesmo tempo em que a economia de cenários e personagens nos remete a uma realidade que dialoga mais com o teatro do que com o cinema. Naturalmente, há peças com dezenas de atores e cenários, bem como filmes de outros diretores que seguem a economia que Bergman propõe, mas é evidente que tais escolhas de encenação se aproximam mais de um ou de outro universo, ainda que isso não se dê de maneira excludente.

Sem dúvida, é no teatro que surge o conceito de encenação, e sua transposição para o cinema nem sempre é simples. Bordwell e Thompson (2013) sustentam que o que é próprio da *mise-en-scène*<sup>2</sup> é tudo o que aparece no plano, excluindo, portanto, a própria edição cinematográfica como constituinte do ato de encenar. Ao assumirem essa abordagem, Bordwell e Thompson perdem de vista algo que constitui o cinema em sua essência, e que uma encenação cinematográfica precisa considerar aquilo que é próprio do cinema, inclusive a edição: “Como seria o esperado, *mise-en-scène* inclui os aspectos do cinema que coincidem com a arte do teatro: cenário, iluminação, figurino e comportamento das personagens” (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p.205).

Essa concepção da *encenação* cinematográfica possui uma dupla falta: exclui algo que é próprio do cinema, a edição, como um de seus fundamentos, e ignora as origens da cena teatral, ao tomar como modelo uma definição de cena que surgiu de uma construção histórico-cultural que nos remete à Antiguidade. Encontramos, então, um sentido inusitado e pouco considerado na acepção contemporânea de cena. Proveniente do grego *skênè*, a cena era, originalmente, uma construção atrás da área de atuação, do palco, utilizada para troca de máscaras e figurinos. Tendo origem no século V a.C., a *skênè* ficava diante do público e nada mais era do que uma pequena construção de madeira, inicialmente temporária, mas que se tornou permanente com o tempo.

Aos poucos, o *proscênio*, do grego *proskénion*, que faz menção, literalmente, ao espaço na frente da *skênè*, tomou a proporção do que hoje entendemos como sendo o palco de um teatro. Ou seja, cena passou a traduzir o espaço da atuação, a parte principal do palco, limitada pelo *proscênio* e pelos bastidores. Não deixa de ser instigante refletir sobre o modo como as personas criadas por Bergman se fundem na cena cinematográfica, no clássico plano da fusão dos rostos das atrizes Bibi Andersson (Alma) e Liv Ullmann (Elisabeth), numa notável similaridade da ideia de troca de máscaras *em cena*.

---

<sup>2</sup> Utilizaremos, neste artigo, *encenação* e *mise-en-scène* como sinônimos, algo já admitido na tradução de livros como *O Cinema* e *a Encenação*, de Jacques Aumont.



Figura 1 – Fusão dos rostos de Bibi Andersson e Liv Ullmann. Fonte: *Persona* (1966)

Por outro lado, o conceito de cena afastou-se da materialidade do palco, tornando-se um elemento chave da dramaturgia. A cena passou a ser equivalente à subdivisão da ação de uma peça. Essa divisão da ação tem sua complexidade no teatro e no cinema, mas é importante pensar no seu específico cinematográfico, levando em consideração a reconstrução tanto da espacialidade quanto da temporalidade, dificultando as definições mais imediatas que indicavam a cena vinculada, apenas, a uma unidade espacial ou temporal concreta.

Em *Dicionário Teórico e Crítico do Cinema*, (AUMONT; MARIE, 2012) o verbete *cena* ganha uma subdivisão que aponta para o espaço dramático, de um lado, e para a unidade de ação, de outro, finalizando com o *cinema da cena*. Os autores registram as extensões sucessivas de sentido que levaram a uma *evolução* do conceito, desde sua materialidade até designar um lugar imaginário no qual se desenrola a ação. Cena ganha, então, uma importância conceitual que passa a ser central para a ideia de encenação como entendemos hoje.

A noção de cena como unidade dramática, que norteia a divisão de uma peça em fragmentos menores, vai além de entradas e saídas de um palco ou de elipses no cinema. Segundo Aristóteles, a unidade de ação é central: “... convém que a imitação seja una e total e que as partes estejam de tal modo entrosadas que baste a supressão ou o deslocamento de uma só, para que o conjunto fique modificado...” (2011, p.42). Por outro lado, não podemos nos limitar à narrativa aristotélica ao abordarmos conceitos como encenação, e mesmo um filme como *Persona*, em seu prólogo, na sequência de imagens desconexas já mencionadas, pode servir para pensar a cena, também, como ruptura da unidade de ação. Ao discorrer sobre a cena tendo Bertolt Brecht como referência, Jean-Pierre Sarrazac afirma que:

Ao contrário da cena a ser feita, a dramaturgia “não aristotélica” proposta por Brecht antecipa a cena a ser desfeita. No contexto de oposições termo a termo que caracteriza a polêmica elaboração do teatro épico (...), a cena a ser desfeita afirma-se por sua vez como uma ferramenta antitética da nova dramaturgia épica. (SARRAZAC, 2012, p.48)

Nessa seara, ao prosseguirmos na separação entre a encenação no cinema e no teatro, outros entraves surgem, como o de considerar a cena cinematográfica,

enquanto unidade dramática, como diferente da do teatro. Oliveira Jr. vincula a cena no cinema ao plano, tornando congruentes os conceitos de *mise-en-scène* e de *mise-en-cadre*.

A *mise en scène*, aqui, estaria inextricavelmente vinculada a seu núcleo nominal, a cena (...), não a cena do teatro, de onde ela decola, mas sua decupagem, ou seja, sua submissão à arte da duração e da variação dos pontos de vista. A cena cinematográfica se constrói pelo plano (ou soma de planos), que é sua unidade de composição..." (OLIVEIRA JR., 2013, p.29)

Ao mesmo tempo em que Oliveira Jr. recusa uma definição mais pragmática de cena, faz parecer, ao abordar a cena do teatro e a do cinema, que aquela se define como o espaço físico, a cena em que transitam atores, usando figurinos, sob determinada iluminação, quando na verdade, mesmo no palco, a evolução do conceito de cena nos obriga a considerar que esta é também mais do que o espaço físico em que uma trama se desenrola. No cinema, o plano não representa a cena, salvo em situações extremas em que uma unidade dramática é resolvida em apenas um disparar de câmera, como no plano-sequência, e a vinculação da encenação no cinema ao plano não passa de uma simplificação. Como podemos notar, cena e encenação nos trazem uma complexidade teórica notável.

É sobretudo em Aumont (2008) que encontramos uma separação questionável da encenação teatral e da cinematográfica. Segundo Aumont: "... por minimalista que seja, esta definição mostra já que a encenação do cinema não é a encenação do teatro: se, no teatro, encenar é pôr *numa cena*, no cinema, tudo reporta ao quadro" (2008, p.84, grifos no original). Além da dimensão física da cena aqui evocada e que desconsidera o caráter conceitual do termo, no cinema nem tudo nos reporta ao quadro, seja pelo extra-campo, seja pela edição e a construção de sentido a partir do somatório de quadros, ou ainda por quaisquer outros recursos de que o encenador decida lançar mão.

Sendo assim, a encenação no teatro e no cinema possui pontos de convergência, bem como as especificidades de cada arte. É estimulante pensar que um cineasta que teve uma intensa formação no teatro, como no caso de Bergman, efetivará uma encenação em seus filmes com um acréscimo de complexidade: um uso particular da encenação imbuído de raízes teatrais ao mesmo tempo em que os fundamentos do cinema se fazem presentes, contribuindo para uma discussão sobre o que é próprio da encenação em cada universo. Em *Persona*, a teatralidade é atravessada por soluções cinematográficas que são específicas da sétima arte, em um processo de enriquecimento inegável e inovador.

### **Duas mulheres em cena**

Assim, pensamos na contribuição de Bergman, sobretudo a partir desse filme. Por vários motivos, *Persona* sintetiza o caminho que Bergman percorreu ao longo dos anos. Ao restringir a trama a apenas duas personagens e a poucas locações, ele reafirma seu lado teatral, ambiente responsável pela sua formação, ao mesmo tempo em que não

abre mão de recursos próprios do cinema, fazendo uso notável do *close-up* e da edição. No mais, o interesse pelos temas vinculados à essência humana, o existencialismo que marca as aspirações dos personagens, tudo isso faz com que *Persona* se destaque como um dos filmes mais característicos do *traço bergmaniano*.

O poema cinematográfico do prólogo anuncia, de forma não evidente, o que parece ser o tema do sacrifício, numa série de imagens que, aparentemente, não têm ligação alguma com a história das duas mulheres que dividem a cena a partir daí. Um filme sendo rodado em um projetor, um carneiro sendo sacrificado, uma mão atingida por um prego, uma criança diante de um imenso rosto de mulher. A apresentação nos oferece um amálgama a ser digerido ao longo da jornada interior das duas mulheres. Seus traumas, e o que há de sacrifício e/ou culpa nelas, afloram de forma enigmática, como num sonho.

Na maior parte do filme, as duas mulheres dividem a mesma cena. No ambiente claustrofóbico do hospital psiquiátrico ou na casa de campo, o que acompanhamos é um verdadeiro *tour-de-force* das atrizes Liv Ullmann e Bibi Andersson. A relação entre elas oscila entre a admiração e a simbiose, a troca de identidades e a esquizofrenia, o amor e o ódio.



Figura 2 - Bibi Andersson e Liv Ullmann olham para a câmera/espelho. Fonte: *Persona* (1966)

Bergman promove um profundo estudo da alma humana, e a mulher assume aqui, definitivamente, uma posição privilegiada em sua obra. Seus personagens, cheios de conflitos, estão à deriva, entre traumas e angústias. As duas mulheres, de realidades tão distantes, se aproximam lentamente. O anonimato da enfermeira e a vida pública da atriz, a fala de uma e o silêncio da outra. De universos e situações tão díspares vemos as duas personalidades convergirem e se espelharem.

O filme alterna planos abertos e fechados, ainda que seja comum a crítica a uma concepção visual em que predominam os *closes*, apontados por alguns críticos como *cabeças flutuantes*, tamanha a presença de planos de rostos sem corpos no universo bergmaniano, notadamente em *Persona* (BORDWELL; THOMPSON, 2007). Os extremos das situações vividas pelas personagens encontram reflexos no uso da linguagem. Os *closes* parecem dissecar cada gesto minuciosamente, captar a alma, os sentimentos.

Os figurinos também convergem em determinado momento da narrativa. Bergman propõe uma discussão sobre a adequação do ser humano aos diversos personagens que a vida em sociedade exige. Quando as duas mulheres se veem isoladas, as máscaras começam a cair, até que não reste nada além de uma nudez existencial, o abismo e a congruência que há entre duas pessoas. Os lugares de que partem socialmente as distanciam; seus traumas em relação à maternidade as unem.

*Persona* consolida-se como um dos filmes mais ousados de Bergman no tratamento visual. Ao mesmo tempo em que o problema colocado entre as mulheres se desenrola, uma hábil manipulação da linguagem cinematográfica também se efetiva, alimentada pela trajetória teatral do diretor mas sem, em nenhum momento, subjugar os dois universos que compõem sua formação: o teatro e o cinema em diálogo de forma autônoma e singular.

Nesse sentido, vale ressaltar uma cena em especial. Para além dos precisos enquadramentos, há no filme um inovador uso do plano e contra-plano na cena em que Alma tem um longo monólogo que é mostrado duas vezes, da primeira vez com a Alma em *off* enquanto vemos Elizabeth para, em seguida, ser repetido, mas dessa vez, com a câmera voltada para Alma. Na linguagem clássica, uma infinidade de cortes manteria a alternância das atrizes na tela, uma falando e outra ouvindo. Mas Bergman contraria essa regra ao manter os planos organizados de forma inovadora, o de quem fala, e o que seria um plano de cobertura, o de quem ouve, transformando uma situação corriqueira no cinema num verdadeiro marco de experimentação, sem interromper a fala ou a escuta, em outro traço teatral de sua encenação.

A força das imagens produzidas por Bergman no filme atinge um efeito notável. A partir de *Persona*, sempre que um quadro for composto por dois rostos, pensaremos em Bergman; a composição da fotografia no filme tornou-se uma espécie de marca registrada da encenação bergmaniana, e de sua parceria com o diretor de fotografia Sven Nykvist.



Figura 3 - Bibi Andersson e Liv Ullmann. Fonte: *Persona* (1966)

Assim, mesmo com suas raízes teatrais, ou com sua vinculação com a psicanálise, é de imagens que se faz a arte de Bergman, e é esse seu mérito, já que ele não se apoia

apenas na profundidade das personagens, na ambiência ou no conteúdo de seus filmes. Bergman não aborda apenas a alma, mas também explora de que forma a técnica pode servir, e serve, ética e esteticamente a sua visão de mundo através de uma encenação que se alimenta tanto de sua trajetória teatral quanto de sua experiência como cineasta.

### **Considerações finais**

Revisitar um filme como *Persona* nos ajuda a pensar na forma como cena e encenação se relacionam no teatro e no cinema. O conceito de encenação é, muitas vezes, adotado por teóricos do cinema, ignorando uma longa trajetória que nos remete à cena na Antiguidade e nos ajuda a refletir sobre a materialidade da cena – *skènè* – até sua utilização mais conceitual como fundamento da arte da dramaturgia.

As especificidades da encenação no teatro e no cinema, ao serem observadas com atenção, revelam permanências e rupturas que alimentam a análise fílmica. A economia de personagens e cenários, os figurinos e a iluminação, mas também a edição e um determinado uso da câmera podem fazer convergir para o conceito de encenação algo que alguns teóricos apontam como terminantemente separados.

Em *Persona*, o intenso uso do *close-up*, bem como o plano em que os rostos das duas mulheres se fundem, apontam para uma encenação de caráter estritamente cinematográfico. No entanto, existe ali uma carga teatral que se dá no embate das personagens, no uso da iluminação, dos figurinos, das cenas, que fazem com que a encenação do teatro e do cinema possam convergir simbioticamente, como no plano da fusão dos rostos.

É a partir da experiência teatral de Ingmar Bergman que um filme como *Persona* se torna possível, na comunhão de elementos teatrais e cinematográficos sem que isso signifique a diminuição ou simplificação de suas especificidades. O filme funciona como um farol para pensarmos, de maneira mais geral, na complexidade do conceito de encenação, na cena, no cinema e em suas infinitas possibilidades no mundo, bem como na sua relação com as outras artes.

### **Bibliografia**

- ARISTÓTELES. **Arte Poética**. São Paulo: Martin Claret, 2011.
- AUMONT, J. **O Cinema e a encenação**. Lisboa: Texto&Grafia, 2008.
- AUMONT, J.; MARIE, M. **Dicionário teórico e crítico do cinema**. São Paulo: Papyrus, 2012.
- BERGMAN, I. **Imagens**. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1996.
- BORDWELL, D. **Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema**. Campinas: Papyrus, 2009.
- BORDWELL, D.; THOMPSON, K. **A Arte do cinema: uma introdução**. São Paulo: Editora da Unicamp, 2013.

\_\_\_\_\_. **Bergman, Antonioni and the stubborn stylists.** 2007. Disponível em <http://www.davidbordwell.net/blog/2007/08/11/bergman-antonioni-and-the-stubbornstylists/> Acesso em 03 nov 18.

OLIVEIRA JR. Luiz Carlos. **A Mise en scène no cinema: do clássico ao cinema de fluxo.** Campinas: Papirus, 2013.

SARRAZAC, Jean-Pierre. **Léxico do drama moderno e contemporâneo.** São Paulo: CosacNaify, 2012.

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