



## **A frágil identidade da senhora Vogler: notas winnicottianas a propósito do filme *Persona* de Ingman Bergman\***

 Ricardo Telles de Deus

*“O mundo é um grande palco,  
e os homens e as mulheres atores.  
Tem as suas entradas e saídas,  
e o homem tem vários papéis na vida...”*  
(Shakespeare, 1623/2016, Ato II, cena 7)

**Resumo:** Neste escrito, ofereço ao leitor um breve estudo da personagem Elisabeth Vogler, do filme *Persona*, de Ingmar Bergman. Com base na teoria winnicottiana acerca do falso *self* patológico, cindido do *self* verdadeiro, realizo uma leitura do que denomino o “monólogo da médica”, em que Bergman retrata, com bastante precisão, o estado psíquico da senhora Vogler. Assinalo, em tal leitura, a semelhança que parece existir entre, por um lado, a abordagem artística do cineasta sueco, e, por outro, a abordagem clínica e científica do psicanalista inglês, no que se refere aos mesmos aspectos da natureza humana.

**Palavras-chave:** falso *self*; colapso; Winnicott; Bergman; *Persona*.

### **Abstract**

In this piece, I offer the reader a brief study of Ingmar Bergman’s character Elisabeth Vogler in his film *Persona*. Drawing on Winnicottian theory of the pathological false self, split off from the true self, I develop a reading of what I term the “doctor’s monologue” by means of which Bergman portrays Mrs. Vogler’s psychological state with considerable accuracy. In such reading, I point to the seeming resemblance between, on one hand, the Swedish filmmaker’s approach to the artistic craft and, on the other, the English psychoanalyst’s approach to clinical practice and science with regard to the same aspects of human nature.

**Key Words:** false self; breakdown; Winnicott; Bergman; *Persona*.

---

\* Este texto é uma versão modificada do trabalho que apresentei no *XXVIII Colóquio Winnicott Internacional*, intitulado *Identities*, evento híbrido (presencial e on-line) ocorrido nos dias 9, 10 e 11 de maio de 2024.

No ano de 1945, Winnicott profere uma conferência a que dá o título *Rumo a um estudo objetivo da natureza humana*\*. Dentre tantas coisas interessantes e surpreendentes escritas neste texto pelo autor, há o seu modo de contrastar a abordagem científica e a artística da natureza humana. Não cabe retomar aqui tal contraste, pois fazê-lo me conduziria para longe do propósito que norteia o presente trabalho. Fiel a meu objetivo, reproduzo a seguir um trecho em que Winnicott contrapõe a pesquisa em psicanálise à “compreensão intuitiva” de Shakespeare:

A Psicologia não reivindica prioridade quanto à compreensão da natureza humana, exceto em um aspecto: em tornar este estudo uma ciência. Por exemplo, talvez seja possível demonstrar que tudo o que pode ser descoberto pela psicanálise já fora compreendido por Shakespeare, tomando Shakespeare como um bom exemplo de alguém com compreensão intuitiva, baseada, é claro, na observação, bem como no sentimento ou empatia. Cada passo à frente que damos na ciência da psicologia, nos permite ver mais nas peças de Shakespeare, assim como nos permite falar de modo menos tolo acerca da natureza humana. (1945/2017, p. 382)

Sempre me impressionou a força desta afirmação de Winnicott, com a qual expressa sua enorme admiração por Shakespeare. Talvez seja um exagero, e portanto inapropriado, estender a Ingmar Bergman o que Winnicott escreveu sobre o dramaturgo. Mas, se não perdermos de vista tudo o que separa e diferencia os dois artistas entre si, creio que, em alguma medida, tais palavras também valem para Bergman. Este cineasta sueco é, para mim, um artista poderoso, dotado de uma desconcertante clarividência psicológica (“compreensão intuitiva”, no dizer do psicanalista inglês), que lhe permitiu, em seus filmes, desvelar aspectos essenciais da natureza humana.

No seu livro *Imagens*, publicado em 1990, Bergman nos fornece um vislumbre do que ocorria em seu trabalho:

Embora eu seja um neurótico, minha relação com o exercício da profissão tem sido sempre, surpreendentemente, não neurótica. Tenho tido a capacidade de atrelar o carro de combate com os demônios à frente, forçando-os assim a serem úteis, isto ao mesmo tempo em que eles, a sós comigo, se comprazem em me torturar e envergonhar. Como se sabe, o diretor de um circo de pulgas deixa que seus artistas lhe chupem o sangue. (Bergman, 1990/1996, p. 46)

Sem dúvida, variados filmes de Bergman podem servir de base a estudos psicanalíticos. Entretanto, nesta ocasião específica, por estar às voltas com o tema “identidades”, pareceu-me propício e fecundo abordar *Persona*. E, em especial, debruçar-me sobre a personagem Elisabeth Vogler, a quem a atriz Liv Ullmann dá vida, e da qual Bergman fornece um retrato psicológico

---

\* Todas as traduções de textos citados em que o original está referenciado em inglês foram realizadas pelo autor.

bastante acurado. Para avançar nesta direção, será bem-vinda uma leitura minuciosa do que denomino “monólogo da médica”, em que Bergman, talvez mais do que em qualquer outro momento do filme, enfatiza os aspectos cruciais que compõem a situação psíquica da personagem, ou, se preferirmos, a maneira como ela está organizada defensivamente.

O que ofereço ao leitor, nestas páginas, pode ser descrito como um breve estudo psicanalítico winnicottiano da referida personagem, levando em conta, principalmente, a teoria de Winnicott (1960/2017) sobre o falso *self* patológico, cindido do verdadeiro *self*. Contudo, não pretendo delinear uma hipótese diagnóstica relativa à senhora Vogler. É incerto que hipóteses desta ordem possam florescer, com suficiente rigor e consistência, fora do âmbito clínico, totalmente desarraigadas da experiência do analista ao se relacionar com seu paciente, ambos contidos no *setting* psicanalítico. E Elisabeth, evidentemente, não está nem esteve sob os meus cuidados numa análise<sup>1</sup>.

Tendo ao fundo estas considerações, passemos agora ao filme, e as circunstâncias de seu nascimento.

## 1. Persona

No âmbito de sua “filmografia”, organizada e apresentada pelo próprio Bergman no livro *Imagens, Persona* é o seu trigésimo quinto filme. A estreia se deu no dia 18 de outubro de 1966, num cinema sueco. Já em 1967, no ano seguinte à estreia, Susan Sontag (1967/2021) dedicou ao filme um ensaio, no qual o celebra como uma “obra-prima”. Obra “profundamente inquietante” e enigmática, ela assinala, quer por trazer em si “uma carga de agonia pessoal quase profana”, quer por fazê-lo através de uma narrativa não linear, irredutível a uma história única, em que os contornos delimitadores (entre passado, presente e futuro; entre fantasia e realidade; entre as personagens) não são nítidos.

Sobre o momento de sua trajetória artística, em que a película veio ao mundo, Bergman escreve: “Creio ser *Persona* um filme fortemente ligado às funções que desempenhei como chefe do Teatro Nacional” (Bergman, 1990/1996, p. 44). No início de 1963, ele começou

---

<sup>1</sup> Aludindo a Hamlet, e a seu famoso monólogo, Winnicott (1971/2017, p. 315) comenta nos derradeiros parágrafos de *A criatividade e suas origens*: “inevitavelmente escrevo do modo em que se escreve de uma pessoa, e não de um personagem de teatro”. Esta curiosa afirmação é aqui bem-vinda porque ilustra, assim o creio, com base na experiência do próprio Winnicott, o ponto que estou tentando iluminar. Imerso numa experiência cultural, situada no espaço entre ele e a peça de Shakespeare, Hamlet surge perante Winnicott *como se* fosse uma pessoa real, habitante do mundo exterior e compartilhado, e não como um mero personagem da tragédia. No fluir desta experiência, Hamlet é e não é uma pessoa, é e não é um personagem (paradoxo que precisamos tolerar e manter, nos ensina o autor). De uma natureza semelhante são as minhas experiências com a senhora Vogler.

[...] a chefiar um teatro que estava em vias de se desintegrar por completo. Não existia nenhum repertório estabelecido, nem quaisquer contratos com os atores para a temporada seguinte. Mais: tanto a organização como a administração deixavam muito a desejar. As obras que tinham sido feitas no edifício, por etapas, estavam paralisadas por falta de verba. Quer dizer, a situação na qual me encontrava era quase insolúvel, caótica ao extremo. [...] Era evidente”, recorda o diretor, “que minha tarefa não se limitaria a aumentar o nível artístico do teatro para assim atrair mais público aos espetáculos. Eu teria ainda de proceder a uma reorganização total daquela casa”. (Bergman, 1990/1996, pp. 44 e 45)

O fato é que Bergman envolveu-se com uma tarefa que, segundo ele, revelou-se “fascinante”. Logo o público começou a lotar os espetáculos e as “lanternas vermelhas passaram a estar acesas [...]”. O primeiro ano foi um ano de prazer. Sentíamos-nos todos felizes” (Bergman, 1990/1996, p. 45), ele relembra. Sucessos, como também alguns fracassos, seguiram-se no tempo, até que, no outono de 1964, quase no fim da temporada, o elenco do Teatro Nacional deslocou-se para a inauguração de um novo teatro, em Örebro. Infelizmente, tal jornada foi “uma viagem de terror [...]”. “Houve atores que faleceram, outros adoeceram gravemente” (Bergman, 1990/1996, p. 45). Bergman, por sua vez, contraiu uma pneumonia dupla e, a seguir, sofreu um envenenamento resultante do uso excessivo de penicilina. Num estado lastimável, em abril de 1965, é internado na clínica Sophia, visando a receber o tratamento apropriado que se fazia imprescindível.

Em meio às dores provenientes da pneumonia, e tomado pela sensação de que sua atividade como diretor de teatro tornara-se fútil, pareceu-lhe urgente “escrever qualquer coisa que apaziguasse a sensação de futilidade que sentia” (Bergman, 1990/1996, p. 48). Eis aí as circunstâncias, tão peculiares quanto penosas, nas quais o argumento de *Persona* começou a ser escrito. Um tempo em que, segundo o artista, o habitava “o pressentimento de que minha existência estava ameaçada” (Bergman, 1990/1996, p. 54).

A elaboração do roteiro e, depois, a realização do filme, foram essenciais ao processo de convalescença de Bergman. “Já uma vez disse”, ele confessa, “que este filme [*Persona*] me salvou a vida. Isto não é nenhum exagero. Se eu não tivesse tido forças para fazê-lo, estaria hoje, provavelmente, fora de combate” (Bergman, 1990/1996, p. 64).

Tendo esboçado, muito brevemente, a história do nascimento de *Persona*, cabe indagar se haveria nesta obra, a rigor, *uma* história. Sensível às advertências de Sontag, com às quais estou de acordo, tendo a crer que o espectador é convidado a compor, para si mesmo, uma ou, quem sabe, diversas narrativas, servindo-se, para isto, das imagens, cenas e sonoridades do filme. É justamente o que farei no próximo item, no qual apresento um modo de conceber o enredo. Sobretudo, a parte inicial deste enredo, que abrange a aurora da história.

## 2. Enredo

Elisabeth Vogler é uma atriz de teatro que, em meio à encenação da peça *Electra* (2º ato), subitamente deixa de representar, permanecendo em silêncio. Um minuto depois ela retoma seu papel, como se nada houvesse ocorrido. Na manhã seguinte, não comparece ao ensaio no teatro, e a governanta encontra-a desperta em sua cama, porém muda e imóvel. Ela é, então, hospitalizada, para receber tratamento, sendo também submetida a numerosos exames. O resultado desta investigação diagnóstica, contudo, é totalmente inconclusivo e, passados três meses, seu estado não sofre qualquer alteração. Na cena de abertura, tudo isto é narrado pela médica de Elisabeth à Alma, uma jovem enfermeira (Bibi Andersson) que é encarregada de cuidar da atriz. Na cena seguinte, a médica vai ao quarto da senhora Vogler e lhe propõe que troque o hospital por uma estadia à beira mar, na casa de verão da própria médica, em companhia da enfermeira Alma. Tentando mostrar à Elisabeth que era capaz de compreendê-la, vê-la em seu estado real, aproxima-se da paciente e lhe dirige as palavras que reproduzo a seguir.

## 3. O monólogo da médica

Eu realmente compreendo. O vão sonho de *ser*. Não de fazer, apenas ser. Consciente e alerta a cada segundo. E, ao mesmo tempo, o abismo entre o que você é para os outros e o que você é para si mesma. O sentimento de vertigem e a incessante necessidade de ser desmascarada. Finalmente ser desvelada, reduzida, talvez aniquilada. Cada tom de voz, uma mentira, um ato de traição. Cada gesto, falso. Cada sorriso, uma careta. O papel de esposa, o papel de amiga, os papéis de mãe e de amante, qual é o pior? Qual te torturou mais? Representar a atriz de rosto interessante? Com mãos de ferro manter unidas as peças, e fazê-las encaixar? Onde se deu a quebra? Onde você fracassou? Foi o papel de mãe o golpe final? Por certo que não foi seu papel como *Electra*. Este te deu descanso. Na verdade, ela te permitiu suportar um pouco mais. Ela foi um subterfúgio para o teu descaso com os outros papéis, os “papéis da vida real”. Mas quando *Electra* acabou, você não tinha mais nada atrás do que se esconder, nada que a fizesse continuar. Nenhum subterfúgio. Então, o que te restou foi a sua ânsia pela verdade e teu repúdio. Se matar? Não – demasiado, não se faz. Mas você poderia ficar imóvel. Tornar-se muda. Assim, ao menos você não estaria mentindo. Você poderia se retirar, se fechar. Então já não precisaria representar um personagem, exhibir um rosto, fazer gestos falsos. Ou, ao menos, é assim que você pensa. Entretanto, a realidade te engana. O teu esconderijo não é impermeável o suficiente. A vida penetra em cada fresta. E você é forçada a reagir. Ninguém indaga se isto é genuíno ou não, se você é verdadeira ou falsa. É apenas no teatro que esta é uma questão importante. E mesmo lá, talvez nem tanto assim. Elisabeth, compreendo que você se mantenha muda, imóvel, que tenha convertido essa apatia num sistema fantástico. Eu o compreendo e te admiro por isto. Penso que você deveria continuar representando este papel, até perder o interesse nele. Quando você o tiver representado até o fim, descarte-o como você descarta seus outros papéis. (Bergman, 2002, pp. 41-42)

#### 4. Leitura do monólogo

Em nenhum contexto ou relação, Elisabeth consegue experimentar que está sendo si mesma. Pelo contrário, tudo o que dela emana lhe parece essencialmente falso. Vazio de pessoalidade. Falsas são todas as palavras que profere, e falsa também é a sua própria voz. Cada tom desta voz, aos seus ouvidos, soa como uma mentira, um insuportável ato de traição de si. Disto resulta que suas falas são, para ela, como palavras enunciadas pela voz de um personagem, que lhe é forçoso representar. Tampouco suas expressões faciais são por ela sentidas como menos falsas do que as palavras e a voz. De certo modo, é como se Vogler fosse desprovida de rosto e voz pessoais.

Esta terrível sensação de falsidade, ou de não ser si mesma, de que padece a personagem, faz-me lembrar de minha experiência com pacientes adultos, em análise, organizados defensivamente ao redor de um falso *self* patológico, cindido do verdadeiro *self*. Chego mesmo a pensar que há, de fato, uma notável semelhança entre, por um lado, os aspectos da natureza humana que Bergman enfatiza através da personagem Elisabeth Vogler, e, por outro, aquilo que Winnicott descreve, em termos clínicos e científicos, como “Personalidade Falsa” (*False Personality*) (1960/2017, p. 163). Talvez seja possível que, em *Persona*, o referido artista tenha posto em relevo *os mesmos fenômenos* com base nos quais Winnicott, à luz de sua experiência analítica com pacientes adultos *borderline*, elaborou sua teoria sobre os dois aspectos do *self*.

Mas voltemos ao monólogo, tão rico e tão denso.

No caso da senhora Vogler, é como se o palco do teatro tivesse transbordado os seus limites concretos, tendo se espreado vida adentro. Vida que, deste modo, acaba por degradar-se em pura encenação. Pois nada surge do verdadeiro *self* de Elisabeth, ao qual ela não parece ter qualquer acesso. Como diz a médica, há um “abismo” entre o que ela é para si mesma (verdadeiro *self*, na linguagem winnicottiana), e o que ela é para os outros (falso *self*). Há uma *cisão* patológica, ao invés de uma comunicação significativa entre estas duas partes do *self*. Partes que não puderam ser integradas entre si, e que ela tenta, num esforço paradoxal, separar e manter unidas “com mãos de ferro”. Avançando nesta linha, podemos pensar que ela não teria alcançado a integração espaço-temporal num Eu unitário (compatível com a posição EU SOU) (1968/2017), e, portanto, que seria desprovida de uma identidade pessoal. Longe disto, a personagem não dispõe de um sentimento de existir como alguém que *é*, sentimento que, se disponível, poderia lhe servir como “um lugar básico a partir do qual operar” (1970/2017, p. 213).

Neste ponto, convido o leitor a notar que a médica, em sua fala, alude a diferentes momentos da vida da atriz. Embora não de maneira exclusiva, tais palavras referem-se, no essencial, ao estado

de Elisabeth *antes* de sua crise. Por que, então, de acordo com a médica, a crise eclodiu? Qual seria o seu sentido?

É significativo que a crise de Elisabeth Vogler ecloda, num primeiro momento, no palco do teatro ao representar um papel. Há, aqui, algo crucial: ela tenta parar de “representar”, no sentido de viver uma vida falsa na qual é incapaz de ser si mesma. Não por acaso, na manhã seguinte, a crise se desdobra como uma recusa generalizada a qualquer encenação.

Tal mudança no estado de Vogler pode ser entendida como uma tentativa, drástica e desesperada de romper com seu estado anterior, dominado, como sugeri, pela presença de um falso *self* patológico cindido do *self* verdadeiro. Visto desta forma, o episódio, em si mesmo, não consistiu num fenômeno puramente patológico: irrompeu como esforço para alcançar uma organização defensiva menos intolerável. Quer dizer: menos complacente, e sob o impacto das demandas ambientais. A crise foi um *colapso*, num dos sentidos que Winnicott atribui ao termo (1963/2017, p. 523).

Deixar de falar, de mover-se fisicamente, e de relacionar-se com qualquer pessoa, era uma nova estratégia defensiva de proteção do verdadeiro *self*, mantendo afastados, tanto quanto possível, insultos potencialmente aniquilantes. O novo estado, por certo, se revelava muito precário. Mas, comparado ao anterior, parecia estar mais arraigado no cerne pessoal.

Vale mencionar, de passagem, que Clarice Lispector, numa crônica de 1968, toda ela consagrada ao filme de Bergman, aborda tal modificação no estado da nossa personagem. Ela o faz através desta imagem:

depois de anos de verdadeiro sucesso com a máscara, de repente [...] a máscara de guerra de vida cresta-se toda no rosto como lama seca, e os pedaços irregulares caem com um ruído oco no chão. Eis o rosto agora nu [...]. (Lispector, 1968/2020, p. 96)

É interessante que Elisabeth, aos olhos de Clarice, não teria sofrido, digamos, um desfazimento do rosto; sofreu, isto sim, uma implosão da máscara que o encobria. Trata-se de uma alegoria que expressa, com beleza e precisão, o dramático processo em que o falso *self* patológico da senhora Vogler (aqui representado, assim o creio, pela “máscara”) se estilhaçou, deixando-lhe exposto o “rosto nu” (relativo ao cerne da personalidade).

Por fim, visando a sublinhar uma faceta do colapso da personagem, que considero muito importante, vou contrapô-la àquele vivido por Margaret Little (1990), durante sua análise com Winnicott.

Neste último caso, favoreceu o colapso a confiabilidade do analista e do *setting* ofertado à paciente, que pôde, escorada neste apoio firme, desenvolver um sentimento de confiança, fortalecendo também sua esperança. Pode-se dizer que Little desmantelou-se no “colo” de Winnicott, e em resposta clínica a este colo.

Em agudo contraste, muito diferente foi o colapso de Elisabeth, surgido do desespero de estar consumida pela sensação de falsidade e irrealdade. Quando, ao redor, não havia nenhum colo à vista.

## 5. Winnicott Responde a Bergman

Ciente de que muito ainda poderia ser escrito sobre o assunto que escolhi, chego, agora, às últimas linhas destas notas winnicottianas.

Dentre as indagações que *Persona* dirige ao público, destaco a seguinte: é possível a alguém ser si mesmo, sobretudo, em meio ao convívio social? Não somos, nestas interações sociais, sempre e irremediavelmente falsos e irrealis, não mais que meros personagens? Não é isto, afinal, o que Shakespeare sugere, nos versos com que abri este trabalho?

Penso que Winnicott acreditava em uma potencial socialização não sacrificante. Isto porque, de acordo com o autor, o gradual ingresso no universo social não implica, por força, numa espécie de falseamento excessivo do si mesmo. Ao longo do desenvolvimento emocional saudável, o indivíduo vai se tornando capaz de adaptar-se às demandas sociais e culturais, sem, em razão disso, sacrificar a espontaneidade e a criatividade pessoais. Só é reduzido a mero personagem aquele que não conseguiu integrar-se suficientemente bem, conquistando o que podemos denominar uma *identidade pessoal unitária*. Ou, em outras palavras: quem dispõe de um rosto pessoal, radicalmente único, não precisa servir-se, ao menos em larga escala e compulsivamente, de variadas máscaras. Ao contrário, tal expediente defensivo tende a ser intolerável aos mais integrados.

Para Winnicott, pode não ser vão o sonho de ser.

## Referências

- Bergman, I. (1990). *Imagens: Ingmar Bergman*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- Bergman, I. (1966). *Persona*. Svensk Filmindustri: Suécia. (DVD)
- Bergman, I. (2002) *Persona and Shame*. London and New York: Marion Boyars.
- Lispector, C. (1968). *Persona*. In *A descoberta do mundo* (pp. 94-96). Rio de Janeiro: Rocco, 2020.
- Little, M. I. (1990) *Psychotic Anxieties and Containment. A Personal Record of an Analysis with Winnicott*. Northvale, New Jersey and London: Jason Aronson.

- Shakespeare, W. (1623). *Como quiserem*. Teatro completo (V. 2). Comédias e romances. Tradução: Barbara Heliodora. São Paulo: Editora Nova Aguilar, 2016.
- Sontag, S. (1967). *Persona*, de Bergman In: *A vontade radical: estilos* (pp. 133-155). São Paulo: Companhia das Letras, 2021.
- Winnicott, D. W. (1945). Towards an Objective Study of Human Nature. In D. W. Winnicott, *The Collected Works of D. W. Winnicott: Vol. 2, 1939-1945* (pp. 381-388). Nova York: Oxford University Press, 2017.
- Winnicott, D. W. (1960). Ego Distortion in terms of True and False Self. In D. W. Winnicott, *The Collected Works of D. W. Winnicott: Vol. 6, 1960-1963* (pp. 159-171). Nova York: Oxford University Press, 2017.
- Winnicott, D. W. (1963). Fear of Breakdown. In D. W. Winnicott, *The Collected Works of D. W. Winnicott: Vol. 6, 1960-1963* (pp. 523-531). Nova York: Oxford University Press, 2017.
- Winnicott, D. W. (1968). Sum, I Am. In D. W. Winnicott, *The Collected Works of D. W. Winnicott: Vol. 8, 1967-1968* (pp. 267-274). Nova York: Oxford University Press, 2017.
- Winnicott, D. W. (1970). Living Creatively. In D. W. Winnicott, *The Collected Works of D. W. Winnicott: Vol. 9, 1969-1971* (pp. 213-224). Nova York: Oxford University Press, 2017.
- Winnicott, D. W. (1971). Creativity and its Origins. In D. W. Winnicott, *The Collected Works of D. W. Winnicott: Vol. 9, 1969-1971* (pp. 299-317). Nova York: Oxford University Press, 2017.