

# FIGURINOS EM PERSONA: A NARRATIVA VISUAL EM PERSPECTIVA

*Costumes in Persona: the visual narrative in perspective*

Alana Victoria Rodor<sup>1</sup>

**Resumo:** No presente artigo é feita a exposição e análise dos figurinos através dos atos do filme "Persona" (1966), de Ingmar Bergman, para uma tentativa de compreensão de como funcionam em concordância com a narrativa. Considerando sua importância na caracterização das personagens e a história, em que as identidades delas, aos poucos, se fundem, percebe-se que os figurinos também mudam conforme a evolução dessa narrativa e atuam engrandecendo-a.

**Palavras-chave:** figurino. ato. personagens. filme. narrativa.

**Abstract:** In this article the exposure and analysis of the costumes through the acts of the movie "Persona" (1966), by Ingmar Bergman, is done to comprehend how they work in conformity with its narrative. Considering their importance in characterizing the characters and the history, in which their identities slowly merge, it is shown that the costumes also change as the narrative evolves, and they work to enhance it.

**Keywords:** costume; act; characters; film; narrative.

<sup>1</sup> Estudante do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal do Espírito Santo, no qual tem produzido vídeos, curta-metragens, roteiros e artigos.

## Introdução

Conhecido pela vasta gama de produções audiovisuais angustiantes, como “O Sétimo Selo” e “Morangos Silvestres” (ambos de 1957), Ingmar Bergman foi um diretor, escritor e produtor sueco cujo trabalho é, até hoje, aclamado pela crítica. Produzia muito em pouco tempo e abordava questões como o existencialismo, a religião e a crença, as complicações dos relacionamentos e o isolamento em suas obras, produções inquietas como ele mesmo. O dramaturgo conta, em sua biografia afligida pela morbidez, como se deu a concepção e contexto de produção de cada uma, abordando, ainda, sua infância conturbada pela doença e educação opressora no ambiente familiar. Faleceu em 2007, aos 89 anos, refugiado em sua residência na ilha de Faro, construída em 1966, durante as filmagens de “Persona”,<sup>2</sup> filme objeto de estudo deste artigo. (Bergman, 2013; Carneiro, 2018).

No filme, a atriz teatral Elisabet Vogler (Liv Ullmann), por vontade própria, para de falar, optando pelo silêncio e se limitando apenas à escrita. Torna-se paciente da enfermeira Alma (Bibi Andersson) que, por ordem médica, se abriga, junto da atriz, na casa de praia da doutora. Isoladas, entram em conflito uma com a outra, desvelando o tema do filme: a adaptação aos papéis esperados por uma pessoa na sociedade e até onde isso a leva. Para a psicanálise de Carl Jung, o conceito que dá nome ao filme é:

[...] um sistema da adaptação ou estilo de nossa relação com o mundo [...]. Exagerando um pouco, poderíamos até dizer que a persona é o que não se é realmente, mas sim aquilo que os outros e a própria pessoa acham que se é. (2002, p. 128)

O nome é inspirado no termo que designava a máscara que os atores usavam no antigo teatro greco-romano. A definição por Jung se alia ao contexto do

<sup>2</sup> Com 84 minutos e em preto e branco, “Persona” (1966) tem roteiro e direção de Ingmar Bergman, direção de fotografia de Sven Nykvist, produção pela Svensk Filmindustri e montagem por Olle Jacobsson; o elenco foi composto por Bibi Andersson, Liv Ullmann, Margaretha Krook e Gunnar Björnstrand.

filme, visto que não apenas Elisabet rompe com este conceito, mas a enfermeira, Alma, também. Isso porque persona não significa necessariamente falsidade, mas é, para a pessoa que a assume, “um papel que diverge de sua personalidade para então adequar-se ao meio, aos padrões, sentindo-se aceita pela massa.” (Sousa, 2013, p. 2).

“Persona” é um filme extremamente intenso que concilia com sucesso dois âmbitos: o audiovisual e a história – o que se pode ver e ouvir e o que é contado, interpretado pelas imagens e som –, a ponto de ser quase impossível analisar um sem o outro, ou excluir um em virtude do outro. Neste artigo, objetivo analisar especificamente como a mudança dos figurinos das personagens consegue, ao longo dos atos, ajudar a construir, reafirmar e impulsionar a narrativa do filme.

Seguirei a divisão de atos em “O hospital psiquiátrico”, “A casa de praia: aproximações” e “A casa de praia: ódio e violência”, proposta por Pedro Schwarz (2016), me atendo a estes três, e não ao prólogo e epílogo, porque são os que possuem as personagens principais e o desenvolvimento da narrativa principal. Mesmo sem analisar o início e fim do filme, cabe observar que eles têm um rico conteúdo imagético em termos de significado e montagem. Dividirei este artigo em duas seções, uma para a compreensão geral da narrativa e outra para tratar como a mudança de figurinos atua sobre ela.

### **A dinâmica da narrativa**

No primeiro ato, somos introduzidos ao caso de Elisabet Vogler, atriz que parou de se comunicar verbalmente depois de uma crise durante uma apresentação teatral de “Electra”. É dito, ainda, sobre sua imobilidade, que não se mantém tão fortemente ao longo do filme. Sua resistência se dá apenas no primeiro ato, e se dissolve após conviver com Alma. Mas a negação da fala se mantém, e é sobre esse problema que se estabelecem os outros conflitos.

Elisabet é designada, pela médica, aos cuidados da enfermeira Alma. Na casa de praia da doutora, lugar por ela recomendado à enfermeira e à paciente para ficarem, é onde se dá a maior parte dos acontecimentos, e onde a enfermeira confronta seu próprio jeito de levar a vida, ao conviver com Elisabet. A resiliência de Elisabet a torna obstinada na jornada de permanecer em silêncio, característica que Alma já reconheceu. Saindo do hospital em que, como audiência, nos percebíamos enclausurados, temos um plano aberto do jardim da casa de praia, situando o avanço da história com um narrador – que não se expressa mais no filme. Se dá, portanto, um contraste de ambientes, e a troca de ato instaura o uso de cenas externas.

No segundo ato predominam as interações e o crescimento da intimidade entre as protagonistas, assim como os monólogos de Alma. Numa cena, apenas, Alma está prestes a dormir escorada na mesa e pensa ter ouvido a atriz falar. Aqui, ficamos submetidos a essa confusão da personagem, que não sabe se ouviu ou se imaginou. Mas, toda essa aproximação acaba por se fragilizar quando a enfermeira lê a carta que Elisabet escreveu sobre ela, descrevendo-a como inocente e expondo seus segredos.

Na carta, Elisabet inclui a história que Alma havia contado sobre sua orgia com meninos jovens na praia que levou a um posterior aborto, do qual sente culpa. A partir daí, somos introduzidos a um ambiente de conflitos, em contraste com o de cumplicidade e intimidade. Logo na primeira cena do terceiro ato, Elisabet pisa num caco de vidro deixado no chão intencionalmente por Alma; a enfermeira que deveria ajudá-la, acaba ferindo-a (Švacgová, 2019, p. 22). Alma olha para a câmera antes que o filme “queime” na tela, remontando algumas sequências do prólogo até que a imagem se dissolva para Elisabet, desfocada. A enfermeira, incomodada pela carta, fica ainda mais enfurecida por não ser respondida ao tentar iniciar um conflito.

O filme adota planos ou sequências em que “se reconhece” como obra montada, como o prólogo, cheio de simbolismos que favorecem uma tentativa de compreensão da narrativa central, a cena em que Alma fala para a câmera e a montagem próxima do fim, que insere cenas desconexas da

cronologia da casa de praia. Essas sequências, aliadas aos efeitos especiais muito usados – dissolução, desfoque, “filme queimado”, sobreposição de planos – removem a naturalidade dos acontecimentos e reforçam a montagem do filme, nos isentando de uma percepção passiva e rompendo a linearidade preestabelecida por filmes comerciais, por exemplo.

Em “A casa de praia: ódio e violência”, como nomeia Pedro Schwarz (2016), Alma se esforça para tirar palavras e respostas de Elisabet, tendo enxergado a carta como uma traição ao relacionamento de amizade que construíram. Porém, se torna mais do que isso ao inserir atitudes violentas e cenas em que ambas se confundem uma com a outra, confundindo também os espectadores. Nesse ato, presenciamos Alma levando um tapa de Elisabet, tentando jogar água fervente nela, se automutilando, etc. Predominam, aqui, as brigas, a confusão mental e o conflito de identidades.

Quando Alma corre atrás de Elisabet na praia, o tratamento de silêncio empregado pela atriz enfurece e entristece a enfermeira que precisa, desesperadamente, ser ouvida e respondida. Toda a montagem de cenas em que ambas interagem, depois dessa, é confusa, pois temos mais ocorrência de cenas e repetições que suspendem a linearidade narrativa.

Nesse ato há a cena que caracterizo como a principal do filme: o monólogo repetido de Alma sobre um filho não desejado, que culmina na fusão dos rostos das duas. Ela se trata do ápice da crise mental e de identidade de Alma, pois a enfermeira projeta em Elisabet uma realidade da qual a veracidade não temos certeza. Nela, é feito um uso interessante do plano e contraplano, sequenciados em vez de alternados por falas e reações. É a melhor forma de vermos Elisabet durante todo o monólogo que se comunica diretamente com ela, pois como não fala, sua reação se limita à expressão corporal e facial. Chegamos a nos questionar, depois dessa cena, se elas não são, de fato, a mesma pessoa, como a enfermeira insiste em dizer que é ou negar ser, illogicamente. Na realidade, podemos nos questionar sobre quem realiza essa fala do fim da cena, já que, pela imagem estar congelada, não conseguimos saber quem diz. Mas isso importa, mesmo? Chataignier et al endossam o

pensamento de que a fusão promove um embaralhamento de identidades, dizendo que:

[...] o filme opera uma sobreposição espaço-temporal que tem como finalidade criar uma confusão sobre o que no filme é realidade e o que é sonho. Sob esse aspecto, o filme propõe um pacto com espectador que, de início, aceita mover numa dupla dúvida: a dúvida de não saber “quem é quem” no que toca às personagens, e a de não saber se determinada cena ocorre no plano “real” ou no plano “onírico”. (2020, p. 65)

O filme retrata um conflito de personalidade partindo das duas protagonistas. O de Vogler é evidente desde o começo do longa, devido à negação da comunicação verbal, se restringindo à escrita. O da enfermeira é o que se estabelece ao longo da narrativa, enquanto modifica e agrava o da atriz, em uma tentativa de fazê-la falar a partir de interações cada vez mais agressivas. No início, Elisabet parece introspectiva e tensa, se tornando mais livre, complacente e calma ao ouvir o que Alma tem a dizer e convivendo com ela na casa de praia.

Como o silêncio da atriz pode dizer muito sobre ela, nos atentamos à percepção de traços de personalidade revelados pelas suas atitudes, como quando foge de Alma após se irritar com ela. A enfermeira, aparentemente muito empática, calma e receptiva, se torna irritada com a situação de sua paciente, enquanto confronta a sua própria, fazendo-nos ouvir a seus monólogos sobre a vida. Ela aparece pela última vez no filme em silêncio, por sua vez, demonstrando certa conformidade com os acontecidos.

Para Vierling (1974, p. 50), Bergman consegue não apenas fundir o sentido psicanalítico de “persona” como máscara, que usamos em contextos sociais, ao de “papel” e identidade, mas indicar, também, que a perda da máscara é catastrófica, sendo equivalente à perda do ser. As personagens voltam às suas vidas e papéis, tendo passado pela experiência de fusão de identidades e troca, ao deixarem as máscaras caírem.

## Figurinos através dos atos

Junto ao que se espera do primeiro ato, o figurino executa sua função básica de caracterização de personagens e contextualização. A distinção é dada pelas diferentes funções das personagens: a médica, a enfermeira e a paciente, cada uma caracterizada como tal, em um ambiente hospitalar (Figura 1).



Figura 1: Personagens no hospital – duas imagens em preto e branco. Na primeira imagem, um plano aberto do quarto de Elisabet no hospital. Mais próxima à câmera, Elisabet, loira de cabelo longo num penteado, deitada numa maca vestida de um sobretudo escuro coberta até o quadril por uma coberta listrada. Atrás da maca está Alma, loira de cabelo curto, em pé, sorrindo e olhando para ela, vestida de um uniforme típico a enfermeiras da década de 1960, com um salto alto. Na segunda imagem, um *close* de Elisabet, à esquerda, com expressão aflita, e da médica, à direita, de cabelo escuro curto, vestida de uma blusa preta de manga comprida e jaleco branco por cima, usando um colar de pérolas, olhando para Elisabet. Fonte: Captura de tela de “Persona”, YouTube.

Nos é apresentado um rápido *flashback* de Elisabet durante a peça, depois da qual ficou muda. A personagem que interpreta, Electra, usa uma bandana, elemento muito presente na caracterização da própria Elisabet. Das cenas em que aparece, em mais da metade, está usando o adereço. Quando não o usa, está sempre de cabelo preso, com algum penteado, exceto na cena em que visita o quarto de Alma, que puxa seus fios soltos para si.

De acordo com Francisco da Costa (2002), “o figurino serve à narrativa ao ajudar a diferenciar (ou tornar semelhante) os personagens”. Ora, se o figurino age como meio de diferenciar os personagens, é seguro assumir que um figurino parecido os torna semelhantes, não só no plano visual – figuras parecidas –, mas narrativo – identidades parecidas.

No segundo ato, há uma intensa troca de figurinos. A mudança constante de vestimenta das duas personagens entre os rápidos cortes sugere uma passagem de tempo: dias, horas, não sabemos. A repetição de algumas peças é interessante, pois aumenta nossa crença, como espectadores, de que estão só passando um tempo na casa de praia, em vez de aparecerem com uma roupa diferente a cada cena.

Justamente na primeira cena em que as personagens se sobrepõem, a que, de frente para um balcão, fumam e tomam café, o figurino de ambas é parecido. Foi usado enquadramento de plano médio em que, apesar de dar ênfase ao rosto, ainda pode-se perceber a expressão corporal, em especial de braços e mãos (Carreiro, 2021). Esse enquadramento mais fechado não nos possibilita uma percepção mais detalhada das nuances da peça que Alma veste, mas sua cor, preto, é idêntica à de Elisabet (Figura 2).



Figura 2: Alma e Elisabet fumam e tomam café – duas imagens em preto e branco. Na primeira imagem, um enquadramento de plano médio com Alma de frente para o balcão e Elisabet atrás, de frente para a câmera, sentadas. Alma usa uma blusa de frio preta com manga comprida até o cotovelo, e Elisabet uma blusa de gola alta preta com o mesmo comprimento de manga, e bandana preta, de cabelo preso, olhando para a frente. Ambas seguram seus cigarros, com o antebraço levantado e os cotovelos apoiados no balcão, que possui duas xícaras e um cinzeiro. Ao fundo, a porta de vidro da casa de praia, mostrando o exterior com árvores, coberta por uma cortina fina e transparente. Na segunda imagem, a mesma cena da anterior, mas com um zoom em Alma, com seu braço abaixado e fora do enquadramento, agora curvada mais para a frente, tampando o rosto de Elisabet. Fonte: Captura de tela de “Persona”, YouTube.

Essa seria a primeira vez em que Alma usa preto na obra, e aparece fumando, coisa que diz ter sido a ela ensinada por Elisabet. É, portanto, a primeira vez que presenciamos uma mudança no comportamento de Alma, alimentada pela convivência das duas e reiterada pelos elementos visuais. Só quando a enfermeira se mexe pode-se enxergar algumas nuances de branco listrado



em sua roupa de baixo, mas pela maior parte deste monólogo ela se mostra curvada para a frente, como se a escondesse. Isso é aliado ao zoom gradual, que limita ainda mais o enquadramento, tornando possível perceber por completo a roupa de baixo branca listrada, usada na cena anterior, enquanto foca na sobreposição de seu rosto ao de Elisabet e em seu protagonismo. O casaco preto foi uma escolha visual feita para estimular uma continuidade dessa peça com a da blusa preta de Elisabet, atrás, reforçando a semelhança das duas, assim e pelo ato de fumar. Diferentemente de Alma, Elisabet não repete nenhuma peça. Quando Alma finalmente se levanta, a câmera dá mais um zoom, revelando a expressão da atriz. Somos incitados ao pensamento de que os figurinos foram usados como introdução ao embaralhamento de identidades das duas.

Quando Alma narra sua orgia com meninos jovens na praia, ambas estão vestidas de camisolas brancas. O figurino semelhante alude à atitude semelhante, pois Elisabet fuma enquanto ouve, e Alma acende um cigarro enquanto relata a história. A semelhança das camisolas é de grande serventia na cena em que ambas se acariciam à noite, que começa com plano aberto e corta para os rostos de ambas, estimulando a percepção da similaridade entre as atrizes. Só vimos Alma fumar em três cenas: nas duas já mencionadas e em uma terceira, no começo do terceiro ato. E em todas as três o figurino das personagens é parecido.

Conforme Pereira (2011, p. 95), “branco remete à pureza no sentido de limpeza física, exterior, mas também no sentido de limpeza interior, inocência, integridade. [...] E onde o sexo é tido como pecado, o branco representa a castidade”. É curioso, portanto, que Alma estivesse usando uma camisola branca ao relatar sua experiência sexual, o que foge desse padrão esperado. Pereira (2011, p. 91) diz que, “na mitologia, na literatura, na pintura e em diferentes manifestações da cultura o preto é a noite, o medo e o mal”, mas “o preto nas roupas também é visto como rebelde ou transgressor, o que reafirma seu caráter ambivalente e a importância do contexto para a formação do significado.” (ibid., 2011, p. 94). O caráter misterioso dessa última

cor se associa bem ao distanciamento e rompimento que Elisabet propõe.

No primeiro e segundo atos, Elisabet usa, predominantemente, roupas de tons escuros ou preto, exceto quando vai dormir. Enquanto Alma usa, predominantemente, tons claros e alguns escuros, raramente o preto. Só o usa nas cenas em que os conflitos e a relação de confusão/semelhança entre as duas é importante. Sobre a troca do segundo para o terceiro ato, Chataignier et al comentam:

Do ponto de vista do fluxo narrativo, a cena de Alma diante do lago marca um ponto de inflexão no filme, haja vista que até o momento havia uma história relativamente linear a respeito do encontro e da relação entre as duas mulheres. A partir dessa cena, o filme abandona a linearidade e aprofunda-se no jogo da sobreposição de imagens das duas personagens sem uma preocupação de “contar uma história”, ganhando um caráter onírico e ambíguo [...]. (2020, p. 68)

Na primeira cena do terceiro ato, marcado por “ódio e violência”, Alma deixa um caco de vidro no chão, que fere o pé de Elisabet. A enfermeira usa um maiô preto e seu chapéu. É interessante notar que, na primeira cena em que ambas são mostradas na praia, ainda no segundo ato, apenas Elisabet usava um maiô e bandana dessa cor, enquanto Alma usava um maiô de tons claros e estampado. Apresentava, naquela cena e ato, certa visão otimista e, agora que se decepcionou de Elisabet, não mais. Discordava do trecho que lia de seu livro, que falava de solidão, descrença e desgaste mental, enquanto Elisabet concordava com ele. Depois, dizia que acreditava que deveria ser importante para os outros. Parece que Alma procura quem ela deve ser, qual persona deve adotar, e comunicar no que acredita, sem conseguir conciliar isso com sua identidade (Vierling, 1974).

A cena do caco de vidro é a terceira e última em que vemos Alma fumar, e Elisabet ainda usa uma roupa de banho preta. Denota-se, a partir daí, pela atitude e figurino, uma mudança da enfermeira, senão de personalidade, pelo menos de abordagem com a outra mulher — mais agressiva agora. “Preto e branco são opostos e, ao mesmo tempo, complementares; [...] O branco representa a luz na

medida em que se opõe ao negro das trevas; assim como um simboliza o bem na medida em que o outro simboliza o mal” (Pereira, 2011). A repentina alteração no estilo de Alma, que agora usa preto, representaria além da diferença na abordagem, que ela nega, agora, quem era anteriormente?

Quando acorda de um pesadelo, Alma liga o rádio, o deixa em sua cama e visita o quarto de Elisabet, que está imóvel na cama. A enfermeira faz observações a respeito da aparência física e cheiro. A partir dessa cena teremos uma sequência de dezessete minutos: ouvimos um som de rádio e Alma se retira do quarto, depois de falar que “ele” está chamando de novo; ao sair, seu caminhar e expressão aludem ao sonambulismo, com a postura fixa e inexpressividade, de olhos abertos; como se fosse interceptada por uma mão masculina, a do marido de Elisabet, ela se assusta e o cenário atrás dela muda; Sr. Vogler começa a conversar com ela, como se Alma fosse Elisabet, que aparece atrás, presenciando a conversa, usando o figurino todo preto com bandana preta, diferente da camisola branca que usava em sua cama para dormir, enquanto a enfermeira continua com a roupa que usava quando acordou do pesadelo; a câmera foca em Elisabet, com os dois outros personagens dialogando ao fundo; na última cena, ficam só os dois no enquadramento, deitados numa cama, voltando para o rosto de Elisabet no fim e encerrando essa sequência menor.

Depois disso, temos o monólogo de Alma à Elisabet sobre um filho indesejado. Diferentemente da cena em que ambas fumam e tomam café (rever Figura 2), nessa elas usam figurinos idênticos. Elisabet está de gola alta e bandana preta. Ela usa apenas esse figurino a partir da segunda cena em que aparece no terceiro ato, exceto pela cena em que Alma a observa deitada. A enfermeira usa uma blusa gola alta e, pela primeira vez, uma bandana, ambas pretas. Alma personifica Elisabet usando essa faixa no cabelo, elemento que a atriz usa em mais da metade das cenas em que aparece, em concordância com o tom de cor da respectiva roupa. É inegável que isso atribua um significado adicional ou, pelo menos, intensifique o monólogo e o plano em que o lado do rosto de uma completa o da outra (Figura 3).



Figura 3: Fusão dos rostos de Alma e Elisabet. Imagem em preto e branco de um *close* dos rostos das personagens montados: à esquerda, metade do rosto é de Alma e, à direita, metade é de Elisabet, que está de cabelo amarrado. Ambas usam blusa preta de gola alta e bandana preta na cabeça, olhando para a câmera, aflitas. Fonte: Captura de tela de “Persona”, YouTube.

Além de contribuir para uma montagem mais “harmônica” dos rostos das duas, porque o acessório e blusa se complementam, usar a mesma roupa contribui para a ideia de que são a mesma pessoa e intensifica as palavras finais, quando Alma, ou Elisabet, entra em crise.

Na próxima cena presenciamos Elisabet, ainda com o mesmo figurino das anteriores, e Alma, com um completamente diferente do que havia usado até então nesse ato e no anterior: seu uniforme de enfermeira. Ela retoma a dinâmica entre paciente e cuidadora, diferentemente da abordagem de amiga quase apaixonada – como a própria Elisabet havia descrito – que ela havia adotado. A diferença é que sua gentileza não está mais presente, ao invés disso, é incisiva e rigorosa. Logo, nesse momento de completa confusão mental, adota a posição de superioridade dada a ela por sua profissão, como pessoa responsável pela paciente. Começa a cena dizendo que aprendeu bastante. Depois, bate na mesa, profere palavras que não fazem sentido para

uma construção lógica e frases sem final, se automutila e Elisabet chupa seu sangue. Alma começa a desferir tapas em Elisabet, e assim a cena se encerra, com a câmera focando na expressão atormentada da enfermeira.

A próxima cena começa com um *close* no rosto de Alma, que se ilumina, enquanto ela se afasta da câmera. Ainda com seu uniforme de enfermeira, ela abre a porta do quarto de Elisabet no hospital e a atriz está lá, deitada na cama, usando a mesma roupa que usava no primeiro ato, quando assistiu ao homem em chamas pela televisão. A cena em que se acariciam é repetida, só que enquadrando mais o rosto de Alma.

Na cena seguinte Alma acorda assustada. O rádio não está em cima da cama e, sim, na mesa de cabeceira. A enfermeira acorda com a mesma roupa que usava quando “acordou” do pesadelo e nas cenas em que interagia com o marido de Elisabet. Isso, aliado à falta de linearidade, à aparição do marido de Vogler e à sobreposição dos rostos, indicariam que a sequência inteira foi um sonho de Alma?

Ela levanta de súbito e vê Elisabet arrumando sua mala. A atriz está vestida de tons aparentemente terrosos e bandana combinando, não pretos, figurino que já havia usado na cena em que aparecia escrevendo a carta para a doutora. O figurino de Elisabet que mais se repete é o de blusa gola alta preta e bandana combinando, que usou na maior parte do terceiro ato. Seria essa a imagem de Elisabet que Alma tem no subconsciente? Porque nas cenas em que o marido aparece, na do monólogo sobre o filho indesejado e na de automutilação, Elisabet usa esse figurino, comum a ela na casa de praia.

A partir do terceiro ato ocorrem confusões: não conseguimos saber se Alma está imaginando, se sonha e quando interage ou não com Elisabet. Mas, na última cena em que vemos a atriz, ela não está de preto. Isso poderia simbolizar que sim, foi um sonho, até porque já havia anoitecido antes do início da sequência de dezessete minutos – percebemos isso pela mudança na iluminação, o ambiente fica mais escuro –, e as cenas do “sonho” são bem iluminadas. Além disso, a constante mudança de figurinos de Alma não segue uma lógica real, pelo menos enquanto estão ambientadas na casa de praia,

pois Elisabet não a acompanha: primeiro Alma usa a roupa com a qual foi dormir, depois uma roupa idêntica à de Elisabet, depois aparece com seu uniforme, enquanto a atriz permanece com o mesmo figurino.

Alma deixa a casa de praia com peças de roupa que não tinha usado: um chapéu e um sobretudo por cima do uniforme de enfermeira, ambos de tom escuro. Pela característica climática, o uso dessas duas peças faz sentido, e seus casacos usados anteriormente no período chuvoso ou frio eram escuros. Mas, esse figurino não aparecera até agora. Antes de pegar o transporte, se olha no espelho e vemos um *flashback*, por sobreposição, da cena em que Elisabet acariciou seus cabelos. Neste ponto, percebe-se que o filme conseguiu enfatizar a mudança que Alma sofreu pelo relacionamento com a atriz teatral — foi impactada por sua presença —, tanto pela repetição de cena, quanto pela adição de um novo figurino, com uma cor escura, que passa a usar, definitivamente. Enquanto com Vogler, sendo mostrada arrumando a mala usando uma roupa que já havia usado antes, sugeriu que ela voltou a cumprir seu papel, agregando sentido ao final narrativo com o uso de figurinos.

O figurino em “Persona” conseguiu aproximar duas personagens, a princípio, distintas: a atriz e a enfermeira. Os reflexos da convivência entre elas são reiterados por esse elemento visual que, para além do campo narrativo, promove outras hipóteses, fomentando questionamentos a respeito da descontinuidade espaço-temporal. É ótimo que um filme seja capaz de incitar perguntas relativas à diversas esferas, porque uma obra audiovisual é composta de bem mais que só sua narrativa. E é claro, também, que uma narrativa tão poderosa quanto a de “Persona” conseguiu ser reiterada, senão engrandecida, pelo excelente uso da cor e alternância de figurinos, que reafirmam o papel de cada personagem, ou os trocam, quando estas começam a ter suas identidades embaralhadas, fazendo jus ao termo “persona”.

## Referências

BERGMAN, Ingmar. **Lanterna Mágica**: autobiografia de Ingmar Bergman. Tradução de Marion Xavier. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

CARNEIRO, Raquel. Bergman, o complicado homem para além do mito do cinema. **Veja**, 05 ago. 2018. Seção Cultura. Disponível em: <<https://veja.abril.com.br/especiais/bergman-o-complicado-homem-para-alem-do-grande-cineasta>>. Acesso em: 24 out. 2023.

CARREIRO, Rodrigo. **A linguagem do cinema**: uma introdução. Recife: UFPE, 2021.

CHATAIGNIER, Gustavo et al. **Rostos de Bergman**: vida e morte em um plano. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2020.

COSTA, Francisco Araujo da. O figurino como elemento essencial da narrativa. **Sessões do Imaginário**, Porto Alegre, v. 7, n. 8, pp. 38-41 setembro, 2002. Disponível em: <<https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/famecos/article/view/775>>. Acesso em: 24 out. 2023.

JUNG, Carl Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Tradução por Maria Luíza Appy & Dora Mariana R. Ferreira da Silva. 2ª ed. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2002.

PEREIRA, Carla Patrícia de Araújo. **A cor como espelho da sociedade e da cultura**: um estudo do sistema cromático do design de embalagens de alimentos, 2012. 376 p. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/T.16.2017.tde-19082013-111907>>. Acesso em: 24 out. 2023.

**PERSONA**. Direção: Ingmar Bergman. Suécia: Svensk Filmindustri, 1966. 1 vídeo (84', PB). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=OqzRzdXqT7M>>. Acesso em: 24 out. 2023.

SCHWARZ, Pedro M. **(Des)Construindo Persona**. 2016. 162 p. Dissertação de Mestrado (pós-graduação em Imagem e Som) - Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2016. Disponível em: <<https://repositorio.ufscar.br/handle/ufscar/8046>>. Acesso em: 24 out. 2023.

SOUSA, Júnior César de. **A compreensão arquetípica de persona em Carl Gustav Jung**. 2013. 4 p. Artigo (Graduação em Filosofia) - Faculdade Dom Luciano Mendes, Mariana, 2013. Disponível em: <[https://www.academia.edu/4749183/A\\_compreens%C3%A3o\\_arquet%C3%ADpica\\_de\\_persona\\_em\\_Carl\\_Gustav\\_Rogers](https://www.academia.edu/4749183/A_compreens%C3%A3o_arquet%C3%ADpica_de_persona_em_Carl_Gustav_Rogers)>. Acesso em: 24 out. 2023.

ŠVACGOVÁ, Romana. Persona revisited: filling in the gaps via the original script. **Theatralia**, Brno, Vol. 22, No.1, pp. 13-30, January, 2019. Disponível

em: <<https://journals.phil.muni.cz/theatralia/article/view/24732>>. Acesso em: 24 out. 2023.

VIERLING, David L. Bergman's Persona: The Metaphysics of Meta-Cinema. **Diacritics**, Ithaca, v. 4, n. 2, pp. 48-51, summer, 1974. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/464992>>. Acesso em: 24 out. 2023.

Recebido em: 13 de novembro de 2023.

Publicado em: 29 de dezembro de 2023.