

O TRAJE COMO OBJETO DISPARADOR DA MEMÓRIA

O caso de A garota dinamarquesa

Viana, Fausto; Livre-docente; Universidade de São Paulo,
faustoviana@usp.br¹

Resumo: O artigo aborda um traje de cena específico do filme *A garota dinamarquesa* (2015), com direção de Tom Hooper e figurinos de Paco Delgado. O traje é analisado como um “objeto externo”, conforme proposto no sistema Stanislavski, dentro das “circunstâncias dadas”.

Palavras chave: Traje de cena; figurino; Konstantin Stanislavski.

Abstract: This article approaches as specific costume of the movie *The Danish Girl* (2015), directed by Tom Hooper and costumes created by Paco Delgado. The costume is analysed as an external object, as proposed in the “System” of Konstantin Stanislavski, in the “given circumstances”.

Keywords: Costume design; pattern making; performance.

Introdução

Konstantin Stanislavski (1863-1938) foi um ator, diretor e teórico russo e talvez um dentre os homens que mais contribuíram nas pesquisas do mundo da arte dramática. Começou muito cedo, atuando em círculos familiares e de amigos, chegando ao ponto máximo de fundar em 1898, juntamente com Vladímir Niemiróvitch-Dântchenko (1858-1943), o Teatro de Arte de Moscou².

Stanislavski era um pesquisador inquieto e incansável. Para tentar transmitir seus conhecimentos sobre as artes cênicas, não só dirigia, participava como ator ou publicava pesquisas

¹ Professor livre-docente da Universidade de São Paulo. Mestre em moda e artes. Doutor em artes cênicas (ECA-USP), e em museologia (ULHT-Portugal). Autor do livro *O figurino teatral e as renovações do século XX*, *Dos cadernos de Sophia Jobim*, *Traje de cena como documento* e *Os trajes da Igreja Católica- um breve manual de conservação têxtil*, dentre outros.

² Para saber mais sobre a formação de Stanislavski e elaboração de trajes, sugere-se fortemente a leitura de VIANA, 2016 e VÁSSINA e LABAKI, 2016.

sobre a arte da interpretação. Ele também viajava pelo mundo fazendo as três coisas.

O russo teve uma vida longa e muito ativa, gerando muito material de pesquisa do qual parte permanece inédita. Para este artigo, vai-se focar apenas o objeto externo, dentro das circunstâncias dadas no Sistema Stanislavski.

Vássina e Labaki dizem que “é importante frisar que o início das experiências práticas do Sistema se deu em um espetáculo simbolista (O drama da vida, de 1907), pois assim fica provado que, desde o começo, Stanislavski não pensava em uma ligação direta de seu método de trabalho com nenhuma estética definida” (2016:39). Simone Shuba afirma que o próprio Stanislavski disse que a experiência fora um fracasso, pois “o ‘desenho interior’ não se desenvolveu nos detalhes, ocasionando uma generalização na atuação, que resultou em ‘contornos espirituais’ vagos, desestabilizando os atores e os deixando sem confiança” (2016:69). Em 1909, Stanislavski vai trabalhar um mês no campo, onde parece entregar aos atores a sua liberdade artística, “tendo conseqüentemente maior responsabilidade sobre a criação” (idem).

O Sistema Stanislavski era um guia, um livro de referência para os atores e artistas que queriam trabalhar a arte como uma manifestação elevada de espiritualidade, como apontou Stanislavski (ver VÁSSINA e LABAKI, 2016, 81). O Sistema sempre foi um “work in progress, ou seja, um ponto de partida para uma elaboração de uma teoria da arte do ator à qual cada novo criador pode e deve adicionar elementos” (idem).

Duas chaves são muito importantes para se entender e trabalhar com o Sistema: a memória emotiva e as ações físicas.

A memória emotiva (ou emocional ou afetiva³), em algumas citações, passa a ser “o material principal para a criação do papel e de sua vida interna” (idem:111). Stanislavski diz que “a vivência e a criação do artista são fundamentadas nas lembranças das memórias e sentimentos afetivos” e que a ideia de que a “memória depende da vontade, de que o sistema nervoso registra todas as informações que passam pelo cérebro, mas que o acesso a tais informações é aleatório, dependendo de estímulos como cheiros e imagens” (idem:109). Assim, para ajudar um ator na elaboração de sua personagem, por exemplo, pode-se evocar sua memória de um cheiro de chuva na sua infância e colocar esta sensação resgatada do rol de experiências do ator a serviço da personagem.

Diz Stanislavski:

Devido a repetição frequente de sensações derivadas do cheiro das rosas, do gosto da pimenta, do som, da melodia, do prazer, da dor e de outras condições que tantas vezes experimentamos na vida, nós nos acostumamos tanto a elas que podemos ressuscitar na memória todos estes sentimentos familiares e sensações físicas. Esses sentimentos e sensações repetidas experimentadas na vida, que podemos ressuscitar na memória, chamam-se sentimentos afetivos. A memória que preserva em nós os sentimentos e sensações vivenciados chama-se memória afetiva. (idem: 209)

A ação física, como a descreve Matteo Bonfitto, é “uma ação psicofísica. Ou seja, no processo de sua execução, as ações devem desencadear processos interiores, agindo dessa forma quase como ‘iscas’” (BONFITTO, 2002: 25). Ela funcionaria resgatando processos interiores do ator, funcionando como um “catalisador de outros elementos do sistema” (idem).

Os outros elementos componentes do sistema são: ação; “Se” mágico; atuação em geral; imaginação; visualização; atenção cênica; relaxamento muscular; trechos e tarefas; sentido da verdade e da fé; “Eu existo”; comunicação; irradiação e inradiação; supertarefa; ação transversal; os já citados

³ Ver o porquê destas variações em VÁSSINA e LABAKI, 2016: 111.

ações físicas e memória emocional e, finalmente, circunstâncias propostas⁴, que é onde se encaixa o figurino na proposta de Konstantin Stanislavski.

Circunstâncias propostas são:

A fábula da peça, seus fatos, acontecimentos, época, tempo e lugar da ação, condições de vida, nosso entendimento da obra como atores e diretores, aquilo que agregamos de nós mesmos, a mise-en-scène, o cenário, os trajes, os objetos, a iluminação, os ruídos, os sons e tudo o mais que é proposto aos atores prestar atenção durante a sua criação. (Stanislavski, apud DAGOSTINI, 2007:34)

Dagostini cita que para Stanislavski o “espírito observador do artista deve penetrar em tudo o que ocorre na realidade ao seu redor: nos ambientes, nos objetos animados e inanimados que despertam a atenção, a curiosidade, a imaginação e provocam a emoção, impulsionando-o a formular perguntas, investigar, adivinhar e observar” (2007:63).

Neste sentido, o traje de cena ou figurino tem a função de objeto na cena, seja no corpo do ator ou funcionando como adereço⁵ de cena.

No Léxico de pedagogia do teatro (2015), o autor deste texto propõe, no verbete “adereços” o seguinte:

Os adereços são elementos da cenografia usados para complementar a elaboração da cena e da composição cenográfica. São normalmente, na vida cotidiana teatral, divididos em duas categorias: da cena e do ator. (...) Nova proposta poderia ser feita, levando-se em conta o corpo do performer/atuador: adereços corporais (fixos e removíveis) e extra corporais do ator. Adereços corporais do ator são todos aqueles que o ator usa no contexto da cena, em uma encenação, espetáculo ou performance, diretamente sobre seu corpo. Podem ser acessórios cênicos do figurino ou

⁴ O autor optou por usar o termo proposto por Dagostini, e não condições propostas, como dizem VÁSSINA e LABAKI.

⁵ No trecho acima, Dagostini optou pela palavra objeto, enquanto Vássina e Labaki preferiram o termo adereço.

uma decoração significativa sobre ele, como uma medalha. (...) Na categoria adereços extra corporais, ou da cena, (...) estão os outros objetos que se relacionam ao todo da cena, mas não necessariamente com o corpo do ator, (...) enfim, qualquer objeto que complemente a cena por suas características próprias.

Dagostini cita também que “os objetos⁶ de atenção podem ser exteriores ou interiores, podendo vir de um objeto⁷ externo ou de uma imagem que provoca outras sensações como o gosto, o cheiro, o som que se produzem internamente” (2007:66).

No caso de A garota dinamarquesa, é exatamente esta a função que o traje de cena, a ser analisado, assume: “objeto externo”.

A garota dinamarquesa

O filme A garota dinamarquesa foi lançado em 2015, com roteiro de Lucinda Coxon e direção de Tom Hooper (Oscar de melhor diretor por O discurso do rei, 2011). Os protagonistas são Eddie Redmayne (que ganhou inúmeros prêmios por seu papel como Stephen Hawkins em A teoria de tudo, 2014) como Einar Wegener e Alicia Vikander como sua esposa Gerda.

Einar Wegener (figura 1) e Gerda Gottleibe (figura 2) vivem na Copenhague dos anos 1920. São ambos pintores. Einar retrata paisagens mórbidas e ligadas à sua cidade natal, Vejle. Ela faz séries de retratos. Einar descobre que é transexual e opta por fazer uma cirurgia ainda em caráter experimental de redesignação sexual. Faz uma primeira intervenção, de remoção do órgão sexual masculino e na segunda, que construiria uma vagina, morre por infecção. O filme, naturalmente uma obra de ficção sem obrigações com a realidade ou fatos verídicos, é baseado na história do casal Einar e Gerda, que existiu. O nome Einar significa

⁶ Dagostini trata de objeto aqui no sentido de “assunto”.

⁷ Aqui, no sentido de “coisa”, “peça”, “utensílio”.

“guerreiro solitário”; Gerda, uma corruptela de Margareth, significa “pérola”.

Figura 1- O pintor Einar Wegener em cena. O ator é Eddie Redmayne.



Fonte: Divulgação

Figura 2- A pintora Gerda Gottleibe em cena. A atriz é Alicia Vikander.



Fonte: Divulgação

A ação transcorre normalmente quando acontece a cena em que se inclui o traje tema de estudo deste artigo, que visa analisar como um traje pode ser um objeto externo que traz à tona memórias emotivas do passado da personagem, como propõe o diretor russo Konstantin Stanislavski.

Gerda está esperando por Ulla Fonsmarck, uma bailarina de teatro que vem posar para uma pintura que ela desesperadamente tem que finalizar para entregar. Este é o trecho do diálogo, aos doze minutos do filme:

Gerda: *A Ulla tem um ensaio adicional e não vem. Pode pôr as meias e os sapatos dela? Não sei como terminarei a tempo da estreia.*
Einar: *Sim, vou por. Tudo bem, vou por.*
Gerda: *Estão ali.*

Einar pega uma caixa com duas meias de seda femininas, muito delicadas, e começa a levemente sentir o toque da seda - é bruscamente interrompido pelo cachorro do casal, Hvappe.

Einar: *Vi este sapato na Fønnesbech⁸.*
Gerda: *Elegante, não?*
Einar: *Não vai entrar.*
Gerda: *Tente ao máximo.*

Simbolicamente, a esposa pedindo que seu marido se esforce ao máximo para tentar se encaixar em um sapato feminino - portanto, assumindo uma persona feminina ou um fetiche ligado a ela - pode gerar uma série de interpretações. Mais adiante, no filme, esse fetichismo de Gerda é ressaltado quando ela descobre que, por baixo da sua camisa masculina, Einar está usando uma combinação de cetim dela. Nesta cena futura, ela se excita e o convida para o ato sexual.

Na cena que ora se descreve, ela aponta para o quadro que está finalizando e pede que Einar estique o pé como a bailarina que está posando fazia. É o início da descoberta gestual feminina de Einar, que conseguiu enfiar os pés nos sapatos. Não obstante, a tentativa não resolve o problema de Gerda.

Gerda: *Preciso do vestido.*
Einar: *Não.*

⁸ Loja de tecidos aberta em 1847 e que está atualmente passando por reestruturação. No filme, após a cirurgia, é onde Einar - agora Lili - vai trabalhar, após desistir de ser pintor.

Gerda: *Para ver o caimento.*

Einar: *Não vou vestir.*

Gerda: *Não pedi para vestir. Acalme-se.*

Ela ajeita o vestido nele, o que novamente leva a pensar no prazer sensorial que ela tem neste ato, que não é mais um simulacro da modelo que faltou e sim o travestismo do marido.

Gerda: *Quanto mais cedo começar, mais cedo termino.*

Ele veste o traje, segura o corpete com a mão. Vê, absorve, vivencia, suga, se submete à meia de seda e ao sapato no pé direito. Sua respiração começa a ficar ofegante, sua boca trêmula. Até então, o processo é revestido de certa dor: a dor do desconhecido, da memória emotiva (de fatos passados que já serão descritos), o medo do que está por vir, da tempestade emocional e física que se aproxima, obrigando-o a confrontar o passado e o momento em que vive.

No entanto, a grande aceitação só acontece quando ele toca o acabamento do vestido, na altura do decote, com os dedos. Sente o traje solto sobre seu corpo. Duas referências sensoriais podem ajudar o leitor a entender o que acontece sem ver a cena do filme. Uma delas vem da literatura, de *O primo Basílio*⁹, quando Luísa recebe o bilhete do amante:

... tinha suspirado, tinha beijado o papel devotamente! Era a primeira vez que lhe escreviam aquelas sentimentalidades, e o seu orgulho dilatava-se ao calor amoroso que saía delas, como um corpo ressequido que se estira num banho tépido; sentia um acréscimo de estima por si mesma, e parecia-lhe que entrava enfim numa existência superiormente interessante, onde cada hora tinha o seu encanto diferente, cada passo condizia a um êxtase, e a alma se cobria de um luxo radioso de sensações! (Eça de Queirós, capítulo VI)

⁹ Vale lembrar que a cantora Marisa Monte e o poeta Arnaldo Antunes usaram o trecho como poema incidental na música *Amor I love you*, O texto não é dos músicos, mas sim de Eça de Queirós, publicado em 1878.

Figura 3-Einar na cena de transição.



Fonte: Divulgação

A outra é O êxtase de Santa Teresa ou a transverberação de Santa Teresa, feita pelo escultor Bernini entre 1647-1652.

A Igreja Católica assim explica o fenômeno:

O coração da pessoa escolhida por Deus é traspassado por uma flecha misteriosa ou experimentado como um dardo que ao penetrar deixa atrás de si uma ferida de amor que queima enquanto a alma é elevada aos níveis mais altos da contemplação do amor e da dor¹⁰.

Figura 4- O Êxtase de Santa Teresa, de Bernini.



Fonte: Wikimedia Commons.

¹⁰ Disponível em <<https://saopio.wordpress.com/2008/04/03/a-transverberao-do-corao>>. Acesso em 01 Ago. 2018.

Uma das maiores críticas que a estátua de Bernini recebeu é que Santa Teresa em êxtase está na verdade tendo um orgasmo, nada compatível com a santidade da figura retratada. Esta sensualidade gritante, latente, é o que surge no caminho de Einar ao tocar o vestido.

Das circunstâncias dadas à personagem que o público desconhece

Um dos acontecimentos prévios acontecidos com Einar Wegener foi na infância e envolveu igualmente uma peça de roupa. Hans Axgil é no tempo presente do filme um *marchand* de Paris que negocia obras de arte. No passado, era um amigo de Einar em Vjele. Os dois meninos estavam brincando na cozinha da casa de Einar quando Einar vestiu um avental de sua avó, como relata o próprio Hans no filme:

Gerda: *Ele me disse que você o beijou uma vez.*
Hans: *Eu o que...? Ah, sim. Você tem razão.... Nós estávamos à toa brincando na cozinha, Einar estava vestindo o avental da avó dele... (ele ri) Nós erámos dois menininhos, sabe, brincando? Bom, eu achei que o Einar estava tão bonito com o avental que eu o beijei! A próxima coisa que eu me lembro foi do pai dele me expulsando da casa deles... Einar. Porque ele não veio com você?*
Gerda: *Ele não sabe que eu estou aqui.*

Este breve momento na infância marca o registro de Einar não como homem, mas como mulher. É assim que ele se sente, completamente dissociado de seu gênero – e isto o leva a depressão, razão pela qual ele pinta obsessivamente pântanos. “Eu não vou desaparecer no brejo”, ele fala no filme, “pois o brejo está em mim”. Assim como sua persona feminina, que em breve surgirá e se instalará definitivamente em seu corpo. Para Hans, a outra criança na ação, não restou aparentemente nenhuma marca sexual.

Na sequência do filme, vai-se tomar conhecimento que Einar vem sentindo fortes cólicas já há seis meses, sem que nenhum médico encontre uma solução para o problema. A hipótese aqui é que sejam indícios de cólica menstrual,

simbolicamente retratada quando Einar, já fazendo a transição para o gênero feminino beija um homem pela primeira vez e seu nariz sangra, sem motivo aparente. Metaforicamente, pode ser encarado como o defloramento da virgem ou também como a menstruação da persona feminina.

No auge da cena da pintura, Einar atinge um pico de emoção, que desta vez será interrompido pela atriz/bailarina que chegou para posar. Ela, Ulla¹¹ Fomsmarck, é quem batiza a figura feminina de Einar: Lili Elbe. Lili, ou lírio, a flor branca e pura que nasce nos pântanos ou áreas úmidas. O Elbe teria vindo, de acordo com a história da Lili Elbe real, em homenagem ao rio que atravessava Dresden, cidade em que Einar vai fazer a cirurgia de redesignação sexual.

Ulla lhe diz: “Não se preocupe, querida. Vamos chamá-la de Lili”, já antecipando que a personagem viera definitivamente para ficar e a presenteando com um ramo de lírios como se pode ver na figura 5.

Figura 5- Einar depois que é interrompido em seus devaneios, na cena da pintura.



Fonte: Divulgação.

¹¹ O nome Ulla pode significar força, determinação, mas também pode ser interpretado como sendo de origem árabe, e passando a ser “negra como a noite”.

Um esquema representacional de interação visual

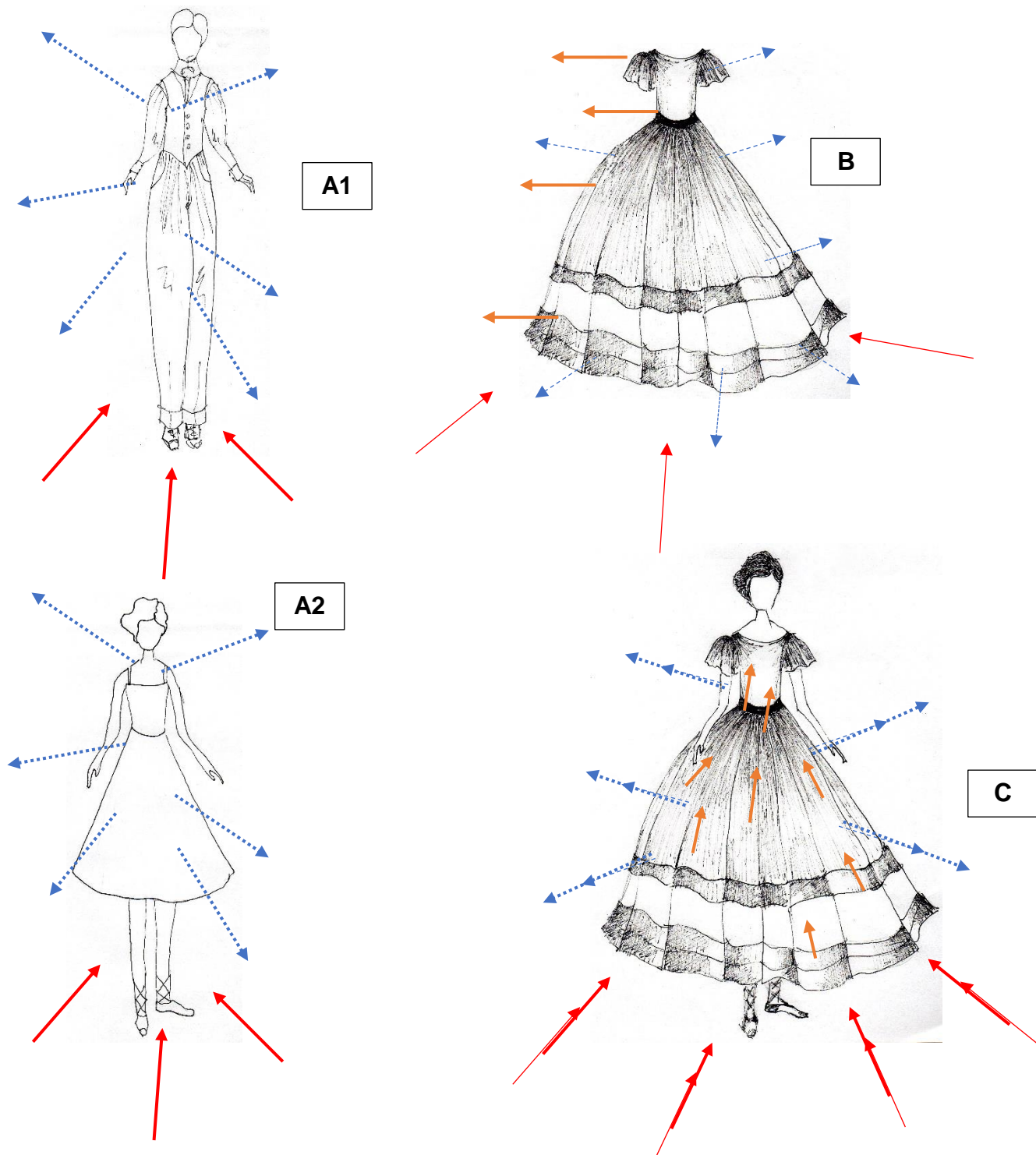
Dagostini, como visto, falou no objeto da mesma maneira que Vássina e Labaki trataram o adereço. O traje como objeto externo, diz Dagostini, como já visto, “provoca outras sensações como o gosto, o cheiro, o som que se produzem internamente” (DAGOSTINI,2007:66)

No caso do vestido de bailarina de Einer, em A garota dinamarquesa, criou-se uma vetorização de forças interativas que abrangem o ator, o traje em si e o público. Na figura 6, foram criadas três situações representacionais. Einer com seu traje masculino (letra A1).; ele com um traje feminino por baixo (letra A2), com o vestido (letra B) e a combinação dos dois (letra C).

Nas letras A1 e A2, o que se vê em vermelho são os olhares do público para a abordagem visual que o ator oferece através dos vetores em azul. No caso de A1, a recepção seria menos contundente: um traje masculino, em corpo masculino, sendo olhado pelo público que não tem que enfrentar nenhum julgamento em qualquer nível: moral, sexual, ético, familiar, etc. Um traje fora de medida, por exemplo, também causaria alteração na recepção, alterando o valor “normal” , padrão estabelecido nas normas sociais: um traje muito grande ou muito largo tem uma função em cena.

O caso A2 é mais provocador: Einar usa um traje tradicionalmente feminino, como o que usa na cena em que sua esposa o convida para o sexo. Minimamente, estranheza dupla: traje feminino para um homem no sexo com uma mulher.

Figura 6- Representação de forças vetoriais em Einar. Interação entre as partes analisadas.



Elaborado pelo autor

O caso da letra B, quando o traje está sozinho em cena (tal como adereço de cena e não adereço do ator, como visto), é mais fácil de entender. Ele vibra para o ator que vai usá-lo

como objeto interativo e provocador de sensações (vetores laranja), mas o público (setas vermelhas finas, por terem menos atração do que o ator) não sabe disso e só o vê como elemento decorativo da cena, emitindo sinais através dos vetores azuis.

De qualquer maneira que se combine A1 e A2 com B o resultado potencializado da combinação de forças vetoriais em C (e o exemplo em C não prevê a roupa masculina por baixo, como no filme) é fora de padrão e por isso mesmo provocativo ou desafiador dentro dos moldes das sociedades mais tradicionais.

A reação/recepção depende totalmente do grupo de pessoas presentes em um teatro ou no cinema, como é o caso de A garota dinamarquesa. Os valores que cada um carrega, inclusive de respeito e aceitação às diferenças e ao próximo, é que vão levá-lo a compreender as combinações - ou não. No filme, por exemplo, Lili Elbe é confundida na rua: um homem pensa que ela seja mulher; o outro, no mesmo instante, assume que ela seja homem. Partem para a agressão física, espancando Lili/Einar. Para eles, é necessário eliminar aquilo que é diferente da forma mais agressiva e rápida possível.

Em C, independente do resultado da interação com o público, o traje continua fornecendo ao ator o suporte como objeto externo. A questão da criação dos trajes, especificamente neste caso, exige reflexões.

Paco Delgado, o figurinista, se perguntou como vestir uma personagem que é tão complexa. “Você tem que retratar alguém que foi um pioneiro nas questões transgênero”, ele disse em entrevista a Leigh Nordstrom¹², explicando ainda que o casal, Einar e Gerda, tinha interesse por moda. Ele fez um

¹² Disponível em <<http://www.wwd.com/eye/people/the-danish-girl-costumes-paco-delgado-eddie-redmayne-10285951>>. Acesso em 01 Ago 2017.

levantamento do que o casal vestia no cotidiano, através do vasto acervo fotográfico existente. E complementou:

O negócio é que você tem que pensar que a primeira coisa, que nós sempre pensamos, é que Lili sempre esteve lá, Lili estava engaiolada em um corpo que não era o corpo dela. Ela tinha que ser colocada em um tipo de jaula. Lili estava encurralada, aquele corpo tinha que ser como uma prisão para ela. E a maneira que encontramos para fazer isso foi fazer trajés altamente formais e restritivos para Einar, quase como uma armadura (idem).

Daí a opção por tecidos rígidos e golas engomadas usadas por Einar, que vão se contrapor aos vestidos de movimento livre, leves e sensuais que combinavam com Lili e também com a moda em vigor nos anos 20. A mudança do casal da Dinamarca para França, mais especificamente Paris, também é um movimento de libertação. A moda feminina pulsava livremente na capital francesa.

A criação do papel - a visão do protagonista

“Você entra no set de filmagem e a equipe está lá olhando você. A sensação de ser encarado, o escrutínio e o medo. O medo estava lá”, disse Eddie Redmayne para a revista *Variety*¹³. Naquela ocasião, ele usava uma peruca castanho avermelhada e batom, além de muita maquiagem. “Mas foi o momento em que a Lili ganhou vida. Foi impressionante!”, completou o diretor de produção Eric Fellner.

O ator passou dois anos estudando sobre a comunidade transgênero e trabalhando sobre temas que desconhecia. “Eu não sabia que gênero e sexualidade não estavam ligados. E não sabia que o índice de suicídios entre os membros da comunidade era tão alto”. Além de estudar a biografia de Lili Elbe, também leu outras obras e buscou conviver com mulheres transgênero de diferentes idades para absorver suas experiências. “A abertura do espírito delas foi algo que eu

¹³ Disponível em <<http://variety.com/2015/film/news/the-danish-girl-eddie-redmayne-transformation-1201586552>>. Acesso em 01 Ago. 2017.

nunca vi, era possível sentir confiança nelas”, ele disse na mesma entrevista da Variety.

O padrão vocal de Lili foi obtido analisando vídeos online na Internet, e a busca era por conseguir construir uma personagem que queria encontrar o tom e o padrão vocal dela, e não se fazer passar por outra pessoa. Enquanto os maquiadores pediam que ele não emagrecesse mais, para não ressaltar suas características masculinas, o setor de trajes pedia um emagrecimento compatível com o corpo das mulheres da década de 20, o que o levou a emagrecer 20 quilos.

Ele também falou que, para ele, a aparência física de Lili não era tão importante como entender sua síntese. Como Paco Delgado também declarou, Redmayne “não queria fazer o papel de um homem interpretando uma mulher, mas sim como uma mulher aprisionada no corpo de um homem” (idem).

Considerações Finais

O caso do vestido de balé do filme A garota dinamarquesa não é o único, naturalmente, sobre o qual se pode pensar. West Side Story (Amor sublime amor, 1961) oferece uma oportunidade singular de estudo do traje como objeto externo.

Maria, depois de reclamar muito do vestido de primeira comunhão que estava sendo reformado por Anita para que ela pudesse ir ao seu primeiro baile, veste o traje. Para ela, um lindo vestido que marcaria o “o início real da minha vida como uma jovem senhorita da América!”. Mal sabia ela que o traje seria sua roupa de noivado, já na cena seguinte quando conhece Tony, um amor impossível. O casamento só acontece adiante, mas o vestido de noiva (o branco) não existe mais – está na memória. O que marca que há um casamento acontecendo no meio de uma loja de vestidos é o véu de noiva que Maria estava costurando e veste, mas que é ao mesmo tempo seu véu de casamento e luto. O vestido de comunhão é um símbolo de ligação com Jesus Cristo, o cordeiro de Deus que foi

imolado, de acordo com a tradição cristã, para salvar a humanidade. Maria, por sua vez, é ela mesma uma vítima sacrificial, por pertencer a um grupo socialmente excluído e almejar pertencer a uma categoria a qual não pertence e nem mesmo o amor vai permitir sua entrada. Ela, ao costurar o véu, costura sua própria mortalha. Ela não morre fisicamente - morre simbolicamente através do amante baleado, Tony, ele também, vítima de regras e preconceitos sociais.

Do ponto de vista vestimentar, tem-se um traje que é objeto externo - que deflagra em Maria a falsa possibilidade de ser “americana” e sonhar com tudo aquilo que isso pode significar. O véu é um complemento deste vestido, mas aparece isolado como adereço da atriz muitas cenas adiante. Ainda que não seja um traje completo, é um símbolo potente do que representa o casamento, sendo possível considerá-lo um objeto externo.

Da mesma forma pode-se pensar no lenço de Desdêmona, em Otelo. Ao pensar na trajetória do “traje”, entende-se sua função de objeto externo para múltiplas personagens: ele sai de sua dona oficial, Desdêmona, a quem fora dado por Otelo. O lenço de linho, bordado com desenhos de morangos, era da mãe de Otelo e portanto carregado de significados afetivos; passa por Emília, a criada, que vê nele a possibilidade de agradar Iago, seu amante; cai nas mãos de Iago, que o transforma em uma arma potencial, para provocar a ira do mouro, Otelo, a quem odeia e ambiciona a posição; e, finalmente, se transforma nas mãos de Otelo em prova incontestável da traição (inexistente) de Desdêmona, que é sufocada até a morte pelo mouro.

Outros exemplos mais leves seriam o casaco que o dono do cassino ilegal oferece à cantora de cabaré representada por Whoopi Goldberg em Mudança de Hábito (1992). O traje, que ela não chega a vestir, vem com o nome da esposa do gângster gravado nele - e isso simboliza, para ela, que ela nunca vai ser a esposa oficial. A capa da invisibilidade de Harry

Potter, por exemplo, é outro exemplo bastante claro: não só por suas propriedades místicas, mas pelo que ela possibilita ou significa aos personagens que a usam.

A discussão apresentada neste artigo é apenas uma dentre as muitas possibilidades de análise que o traje de cena oferece. Entender as múltiplas funções do figurino é oferecer ao ator, performer ou atuator, e também ao todo do espetáculo, ferramentas criativas de fácil interação e acesso pelo público, que tem, pelo uso cotidiano que faz do traje, predisposição e familiaridade com o tema.

Referências

BONFITTO, Matteo. *O ator compositor*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

COZXON, Lucinda. *The Danish Girl*, roteiro completo do filme em inglês. Disponível em <<http://focusguilds2015.com/workspace/media/dg-finalversion.pdf>>. Acesso em 01 Ago. 2017.

DAGOSTINI, Nair. *O método de análise ativa de K. Stanislavski como base para a leitura do texto e da criação do espetáculo pelo diretor e ator*. Tese de doutoramento: FFLCH USP, 2007. Disponível em <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8155/tde-12112007-133811/pt-br.php>>. Acesso em 31 Jul. 2017.

SHUBA, Simone. *Stanislavski em processo*. São Paulo: Perspectiva, 2016.

VÁSSINA, Elena e LABAKI, Aimar. *Stanislavski, vida, obra e sistema*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2016.

VIANA, Fausto. *O figurino teatral e as renovações do século XX* (2ª Edição). São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2016.