



ROLAND BARTHES E O TRAJE DE CENA

Viana, Fausto; Doutor; USP; faustoviana@uol.com.br¹
Velloso, Isabela Monken; UFJF; isamonken@uol.com.br²

Resumo: Este trabalho traz uma reflexão acerca de alguns conceitos tangenciados por Roland Barthes e que são intimamente ligados aos nossos campos principais de pesquisa: traje, traje de cena e teatro. As propostas de Barthes analisadas aqui foram escritas por ele nas revistas Les Lettres Nouvelles, Théâtre Populaire e Tel Quel e resultam também da sua breve trajetória como ator e da experiência como espectador e crítico.

Palavras-chave: traje; traje de cena; Roland Barthes.

Abstract: This paper aims to show how Roland Barthes reflected on some concepts that are closely linked to our field of studies: dress, costume design and theater. The proposals of Barthes analyzed in here were written by him in the magazines Les Lettres Nouvelles, Théâtre Populaire and Tel Quel and also result from his brief trajectory as an actor and the lifelong experience of himself as an spectator and theater critic.

Keywords: costume; costume design; Roland Barthes.

Introdução: Barthes e o teatro

Roland Barthes nasceu em 12 de novembro de 1915, em Cherbourg, uma cidade portuária no norte da França, no canal da Mancha. O pai, oficial da Marinha, morreu na Primeira Guerra Mundial quando Barthes tinha 11 meses (PERRONE-MOISÉS, 1983). A família muda para Bayonne, no sul da França; a mãe casa-se mais uma vez e dá a Barthes um irmão. Os avós eram protestantes, empobrecidos, mas muito afetuosos. Em 1924, mudaram-se para Paris e Barthes estudou no Liceu Montaigne e no Liceu Louis-le-Grand. Em

¹ Fausto Viana é professor de cenografia e indumentária na ECA USP. É doutor em artes e museologia e fez pós-doutorado em conservação de trajes e moda. É autor dos livros O figurino teatral e as renovações cênicas do século XX e Para documentar a história da moda: de James Laver às blogueiras fashion, entre outros.

² Isabela Monken Velloso é doutora em Ciência da Literatura /UFRJ; Mestre em Teoria da Literatura /UFJF; Especialista em Moda, Cultura de Moda e Arte/ UFJF. Professora efetiva do IAD/UFJF. Líder do grupo de pesquisa "Interfaces da Moda: saberes e discursos". Coordenadora do Curso de Extensão "Vestindo os Aromas: Cultura do Perfume, Cultura de Moda e Outros Acordes".





1934, os primeiros problemas com a tuberculose, da qual teria uma recaída em 1941 e ficaria cinco anos em sanatórios. Fez a licenciatura em Letras Clássicas em Paris e em 1948 foi para o exterior como professor universitário. Entre 1952 e 1959, foi pesquisador do CNRS em lexicologia e sociologia. Em 1962, começou a orientar pesquisas na Escola Prática de Altos Estudos da Sorbonne. Em 1977, tomou posse da nova cadeira de Semiologia Literária no Colégio de França:

Era uma instituição acima e fora da universidade, local onde os mais ilustres professores franceses de todas as especialidades oferecem cursos livres e abertos ao grande público. Era uma façanha para alguém que nunca escreveu um verdadeiro trabalho científico e jamais defendeu qualquer tese universitária. (PERRONE-MOISÉS, 1983, p.13)

Calvet relata que Barthes, em 1930, frequenta o teatro e vai regularmente ao Mathurins e ao Atelier para assistir espetáculos de Pitoëff e de Dullin: “Aparência de uma vida abastada, mais apropriada a um filho da burguesia, quando se sabe que os teatros na época eram menos acessíveis ao público que hoje” (CALVET, 1993, p.39). O autor ainda complementa, chamando a atenção para o fato de que a família vivia em situação de quase penúria. A arte teatral sempre atraiu Barthes ao longo da vida.

Chegou a participar como ator de um grupo de teatro antigo na universidade, que ele fundou com Jacques Veil: Grupo de Teatro Antigo da Sorbonne, cuja primeira apresentação aconteceu em 4 de maio de 1936, no pátio central da Sorbonne, com Os persas, de Ésquilo. Com o grupo viaja para a Grécia, em 1938, mergulhando nos tesouros do Museu Nacional, conhecendo a Acrópole e lamentando que as estátuas gregas, antes pintadas de cores vivas, tinham perdido seu aspecto carnal (CALVET, 1993). Barthes escreve que:





O Amador (aquele que pratica a pintura, a música, o esporte, a ciência, sem espírito de maestria ou de competição), o Amador reconduz seu gozo (*amator*: que ama e continua amando); não é de modo algum um herói (da criação, do desempenho); ele se instala graciosamente (por nada) no significante; na matéria imediatamente definitiva da música, da pintura; sua prática, geralmente, não comporá nenhum *rubato* (esse roubo do objeto em proveito do tributo); ele é – ele será, talvez- o artista contraburguês. (1977 c, p. 59)

Por volta de 1954, Barthes já havia escrito artigos sobre teatro na revista *Les Lettres Nouvelles* e é procurado por Robert Voisin, da revista *Théâtre Populaire*. Lá, vai conhecer e trabalhar com Bernard Dort.

Mas o que realmente o liga a Dort é o amor pelo teatro. É ele quem o leva ao Festival de Lyon, para assistir a duas peças de Adamov encenadas por Roger Planchon. No final de maio de 1954, assistem à apresentação de *Mãe Coragem* que o Berliner Ensemble traz para o Festival Internacional de Paris. Uma revelação! Barthes logo acha uma fórmula para definir o que para ele foi um verdadeiro choque: “Brecht é um marxista que refletiu sobre o signo!” (idem, 131)

Barthes produz vários textos sobre teatro para os quais não encontramos ainda um estudo mais aprofundado, ou uma coletânea com revisão crítica. Um destes textos é *Literatura e significado*, publicado em 1963 na revista *Tel Quel*. Barthes responde à uma pergunta de leitor sobre a atenção que deu em sua obra ao teatro e especialmente, à obra do dramaturgo alemão Bertolt Brecht. “O que é o teatro?”, Barthes questiona, para em seguida dizer que é “uma espécie de máquina cibernética. Em repouso, esta máquina está escondida atrás de uma cortina. Mas a partir do momento em que a descobrem, ela põe-se a emitir na sua direção um certo número de mensagens” (BARTHES, 2009, p.297). Aqui, é necessário destacar que, no exemplo, ele se refere ao palco à italiana, em que se separa o palco da plateia pelo mecanismo da cortina. É certo que em outros espetáculos, mesmo sem





cortina e em formato distinto da relação palco-plateia, o mesmo fluxo de informações que ele menciona vai acontecer:

Estas mensagens têm de particular o serem simultâneas e contudo de ritmo diferente; em determinado ponto do espetáculo, você recebe *ao mesmo tempo* seis ou sete informações (vindas do cenário, dos trajes, da iluminação, da localização dos atores, dos seus gestos, da sua mímica, da sua fala), mas algumas destas informações *mantêm-se* (é o caso do cenário), enquanto outras giram (a fala, os gestos); estamos pois, perante uma verdadeira polifonia informacional, e é isto a teatralidade: *uma espessura de signos*. (...) Podemos até dizer que o teatro constitui um objeto semiológico privilegiado visto que o seu sistema é aparentemente original (polifônico) em relação ao da língua (que é linear) (idem, p. 298, com adaptações)

Já em 1954, no texto O teatro de Baudelaire, Barthes havia tateado o assunto teatralidade como sendo o teatro menos o texto:

Uma espessura de signos e de sensações que se edifica em cena a partir do argumento escrito, é essa espécie de percepção ecumênica dos artificios sensuais, gestos, tons, distâncias, substâncias, luzes, que submerge o texto sob a plenitude de sua linguagem exterior. (idem, p.48)

No teatro contemporâneo, esta abordagem requer uma avaliação diferente. Os processos de criação coletiva, por exemplo, não necessariamente partem de um texto já escrito, mas sim de trabalhos de improvisação e pesquisa que levarão a um “texto” final, mas não “escrito” e sim “falado”. Se Barthes escreve que “Não há grande teatro sem teatralidade devoradora, em Ésquilo, em Shakespeare, em Brecht, o texto escrito é antecipadamente levado pela exterioridade dos corpos, dos objetos, das situações; a fala funde-se imediatamente em substâncias” (idem, p.48), é necessário refletir.

Ruth Berlau escreveu em Lai-Tu, a amiga de Brecht, seu livro autobiográfico, que na obra de Brecht os atores se juntavam aos designers e técnicos do espetáculo para começar a criar a partir de um esboço de Brecht,





que depois “leva o texto para casa, faz suas anotações e reescreve as cenas de acordo com o que foi ensaiado” (VIANA, 2010, p.192). De fato, Brecht não levava apenas o texto escrito por suas colaboradoras dramaturgas, mas também os croquis do designer Caspar Neher sobre os quais cabe destacar:

Não são apenas sobre as cenas que ele vê. Ele propõe soluções cênicas, cria locais para cenas que Brecht e os atores não sabem onde realizar e vai desenhando desdobramentos da história que Brecht insere na sua dramaturgia. É o trabalho do designer modificando a dramaturgia. (idem, p. 193).

De forma resumida, até aqui, para Barthes o traje de cena faz parte de uma espessura de signos que tem variações ao longo do espetáculo, e o figurino se mantém ao longo da cena (e no espetáculo), enquanto outros, como a fala, giram.

Outro texto de Barthes, presente em Roland Barthes por Roland Barthes, merece uma citação integral por apresentar a temática “corpos dos atores”. Tem-se falado muito do corpo do ator como *suporte* do traje de cena, mas parece um tanto reducionista diante do corpo que é o sustentáculo do fazer teatral - a obra de arte teatral é muito fundamentada (mas não exclusivamente) na presença do ator, do performer, do artista.

Assim, de forma singular, Barthes trata do corpo do performer:

O teatro (a cena recortada) é o próprio lugar da *venustidade*³, isto é, de Eros olhado, iluminado (por Psiquê e sua lâmpada). Basta que uma personagem secundária, episódica, apresente algum motivo de desejo (esse motivo pode ser perverso, não se ligar à beleza, mas a um pormenor do corpo, a textura da pele, a um modo de respirar, ou até mesmo a uma falta de jeito), para que todo um espetáculo seja salvo. A função erótica do teatro não é acessória, porque só o teatro, dentre todas as artes figurativas (cinema, pintura), dá os corpos e não sua representação. O corpo de teatro é ao mesmo tempo contingente

³ Venusto, de grande beleza e graça.





e essencial: essencial, não pode ser possuído (ele é magnífico pelo prestígio do desejo nostálgico); contingente, poderia sê-lo, pois bastaria ficarmos loucos por um momento (o que está dentro das nossas possibilidades), pular para o palco e tocar aquilo que desejamos. O cinema, pelo contrário, exclui, por uma fatalidade de natureza, qualquer passagem ao ato: a imagem é ali a ausência *irremediável* do corpo representado.

(O cinema seria semelhante a esses corpos que vão, no verão, com a camisa largamente aberta: *olhem mas não toquem*, dizem esses corpos e o cinema, ambos literalmente *factícios*⁴) (1977, p.90)

A função erótica do teatro poderia ser descrita como tendo “um segundo objetivo, intempestivo, que venha semiesconder, adiar ou distrair” (BARTHES, 2006, p.50), como define Barthes em *A câmara clara*. Uma foto pornográfica para ele é simples, banal - mas não a erótica, que “é um pornográfico desordenado, fendido” (idem). É nesse sentido que ele diz que o teatro oferece os corpos reais, de fato, dos seus artistas. Tudo pode mudar, inclusive pela natureza física presente dos atores. Esta possibilidade no cinema inexistente: a obra já está ali, pronta. Um é corpo presente; o outro, corpo representado.

São ambos artificiais, no entanto, para Barthes, que assim os apresenta em *O teatro de Baudelaire*:

O corpo do ator é artificial, mas a sua duplicidade é de fato muito mais profunda que a dos cenários pintados ou dos móveis falsos do teatro; o disfarce, os gestos fingidos ou as entoações, a disponibilidade de um corpo exposto, tudo isso é artificial, mas não fictício, e por aí se liga ao ligeiro adiantamento, de sabor delicioso, essencial, pelo qual Baudelaire definiu o poder dos paraísos artificiais: o ator traz em si a própria sobreprecisão de um mundo excessivo, como o do haxixe, onde nada é inventado, mas onde tudo existe numa intensidade multiplicada. (BARTHES, 2006, p.49)

⁴ Produzidos artificialmente.





A artificialidade, que não deve ser entendida como superficialidade, é uma das grandes características que a *performance art* viria a combater em período quase simultâneo com a fase final de vida de Roland Barthes. Esse teatro artificial, no entanto, não morreu ou desapareceu e continua ativo em boa parte em países da Europa, Estados Unidos e no Brasil⁵.

O corpo do performer ainda chama a atenção de Barthes quando ele escreve sobre o seu próprio corpo, em que diz que é cativado pelo corpo socializado dos travestis japoneses e o corpo prostituído do ator:

Que corpo? Tenho vários. Tenho um corpo digestivo, tenho um corpo nauseante, um terceiro cefalálgico, e assim por diante: sensual, muscular (a mão do escritor), humoral, e sobretudo: emotivo, que fica emocionado, agitado, entregue ou exaltado, ou atemorizado, sem que nada transpareça. Por outro lado, sou cativado até o fascínio pelo corpo socializado, o corpo mitológico, o corpo artificial (o dos travestis japoneses) e o corpo prostituído (o do ator). E, além desses corpos públicos (literários, escritos), tenho, por assim dizer dois corpos locais; um corpo parisiense (alerta, cansado) e um corpo camponês (descansado, pesado). (BARTHES, 1977, p.68)

A nomenclatura *travesti japonês* é um ponto de destaque no texto, que encontra clarificação na obra *O império dos signos*. Lá, Barthes esclarece que a travesti - “já que os papéis femininos são assumidos por homens masculinos” (BARTHES, 2007, p.123) - não é um homem usando trajes femininos, valendo-se de recursos de maquiagem, trajes e outras simulações custosas, e sim:

Ele é um puro significante cuja *parte de baixo* (a verdade) não é nem clandestina (ciumentamente mascarada), nem sub-repticiamente assinada: (...) é simplesmente ausentado; o ator, em seu rosto, não simula a mulher nem a copia, somente a significa; o travesti é aqui o gesto da feminilidade, não o seu plágio. (idem, p. 126)

⁵ Há, sabidamente, nas reflexões sobre as produções contemporâneas, autores que argumentam acerca da inexistência do gesto artificioso na arte performática, havendo, inclusive, a proposição de uma deliberada distinção entre o ator e o ator performer. Neste artigo, cabe destacarmos que, a despeito dessas possíveis separações, em ambos há, inegavelmente, o exercício de uma linguagem representacional em que o corpo e o sujeito serão sempre indissociáveis, quer haja ou não intento do artifício. Nesse sentido, a representação (artifício) será sempre um existente em toda linguagem que se enuncia, seja ela proveniente de um ator ou de um ator performer. E, aqui, retomamos o pensamento de Roland Barthes, segundo o qual nenhuma linguagem é inocente.





Barthes não desconsidera em seu ensaio a travesti nos moldes mais conhecidos hoje em dia, mas o foco recai sobre estas figuras do teatro japonês, cujos trajes são rigidamente codificados e portadores de simbologias únicas que datam de séculos.

Quanto ao “corpo prostituído do ator”, mais uma vez, recorremos a O teatro de Baudelaire. Nele, Barthes cita que, para Baudelaire,

a condição do ator é prostituir-se, ‘Num espetáculo, num baile, cada qual goza com todos’: a sua venustidade não é, pois, sentida como um caráter episódico e decorativo (contrariamente à encenação ‘viva’, aos movimentos de boêmios, ou à atmosfera das tascas), ela é necessária ao teatro como manifestação de uma categoria primeira do universo baudelaireano: o artificialismo. (BARTHES, 2009, p. 49)

É sobre o corpo do ator, do performer, que o traje de cena será colocado e com ele vai se relacionar em primeiro nível. Depois, como já visto, o traje vai interagir com todos os outros elementos da cena ou do espetáculo.

Barthes e as doenças do figurino teatral

Em 1955, Barthes publica na *Théâtre Populaire* o seu ensaio mais completo sobre traje de cena: *As doenças do traje de cena*. Barthes chama seu ensaio de uma moral, dando o sentido de que vai avaliar o que indica se um figurino é bom ou ruim. Do dicionário Aurélio, extraímos a seguinte definição:

Moral, do latim *morale*, ‘relativos aos costumes’. 1. Da filosofia: Conjunto de regras de conduta consideradas como válidas, quer de modo absoluto para qualquer tempo ou lugar, quer para grupo ou pessoa determinada. 2. Conclusão moral que se tira de uma obra, de um fato, etc. (FERREIRA, 2004, p. 1359)

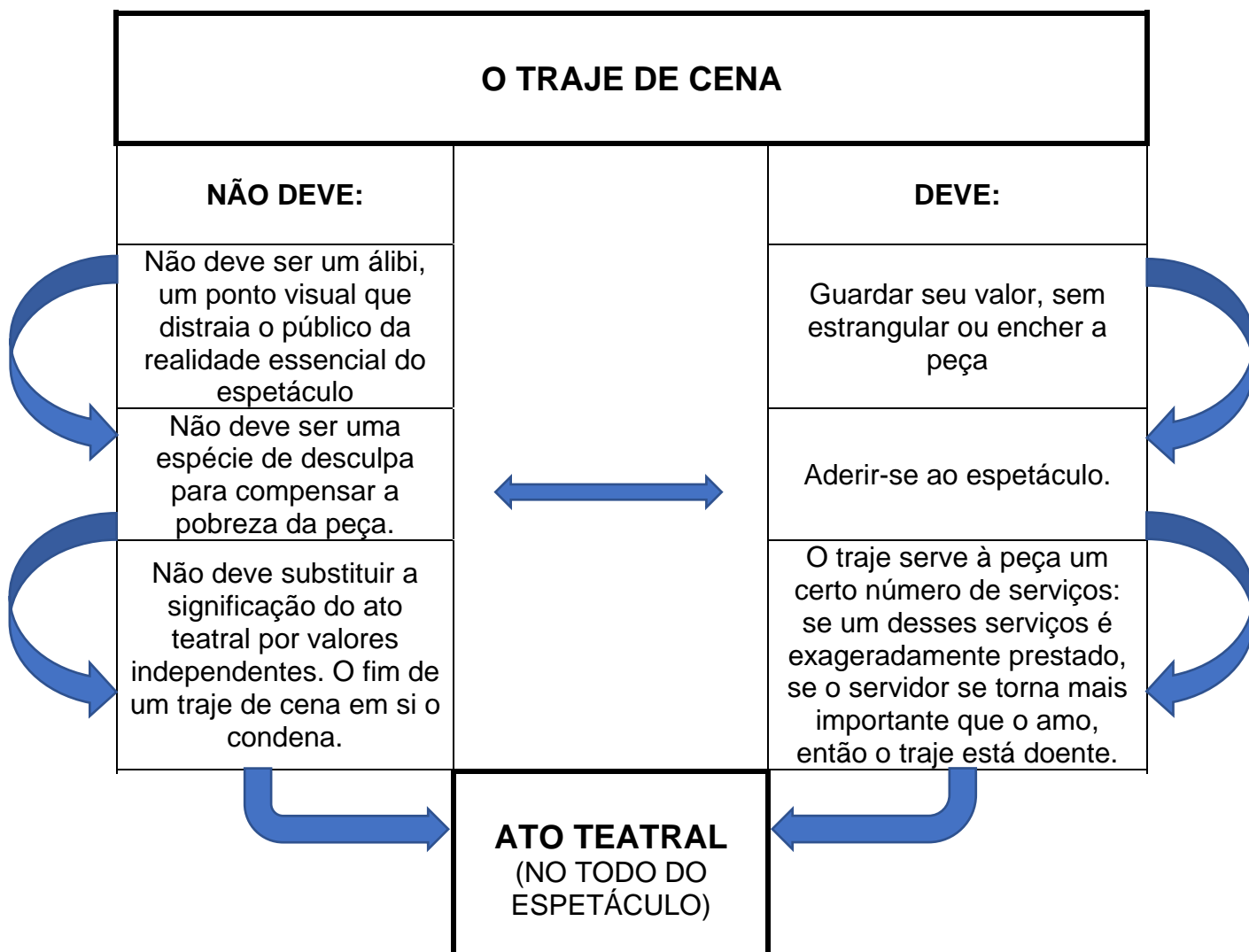
A opção feita por Barthes de classificar se um traje é bom ou ruim soa muito “moralista” para os dias de hoje, em que nada parece ser mais tão categoricamente bom ou ruim - a adequação ou inadequação parecem mais (politicamente) corretos na atualidade. Claro que o leitor deve se abster de





entender a “moral de Barthes” como bem e mal, ou a luta entre eles. Não é nesse nível que o filósofo trabalha. Sigamos, portanto, com o contexto de (in)adequado.

O quadro a seguir é uma síntese da primeira parte do texto de Barthes.



É evidente que um traje de cena *sadio* não pode prescindir de nenhum dos itens que o descrevem. O traje de cena está completamente ligado ao ato



teatral no espetáculo como um todo. É claro que Barthes está focando seu texto no traje de cena, mas fica uma reflexão para futuras incursões no mundo barthesiano e teatral: a luz, a sonoplastia, a maquiagem ou quaisquer outros atributos do espetáculo não devem seguir no mesmo sentido do todo do espetáculo? Esta ideia dialoga diretamente com o pensamento do teórico e cenógrafo inglês Edward Gordon Craig (1872-1966), que descrevemos brevemente na citação a seguir:

É fundamental trabalhar com sua ideia (Nota: de Craig) de que o espetáculo é feito do todo da encenação - nada funciona de forma independente: as diferentes partes do espetáculo devem interagir entre si, levando ao espectador uma obra de arte completa, coesa, capaz de atingir os objetivos da representação. (VIANA, 2010, p. 27)

Como Barthes se concentra no traje, argumentando que este, quando não serve ao espetáculo, está doente - ou errado ou com algum álibi - vamos investigar quais são as categorias de erro para ele.

As categorias de doença do traje de cena

São apenas três, ou melhor dizendo, três se destacam mais. São elas:

1. **A hipertrofia da função histórica**, a que Barthes chama de “verismo arqueológico”. É um mal que se associa à arte burguesa, que exagera tanto nos detalhes das “possíveis verdades históricas”, escondendo o ator atrás de botões, dobras e cabelos falsos que, ao parecerem tão verdadeiros, deixa-se de acreditar neles. Um dos exemplos que ele usa de forma positiva é Mãe Coragem, de Bertolt Brecht. Barthes viu a montagem dirigida por Brecht e com Helene Weigel





no papel principal (1954). Nessa montagem, não foi a história-data, ou seja, não foi o período histórico que determinou a criação dos trajes. Foi a “noção de guerra e guerra viajante, interminável, que se viu defendida, incessantemente explicitada não pela veracidade arqueológica” (BARTHES, 1977: p. 65) dos trajes, mas sim na preparação e efeito final que aqueles trajes tinham recebido, tão bem descritos por Brecht no Theaterbeit (em alemão, não foi publicado no Brasil; uma versão em português da parte sobre a preparação o traje pode ser encontrada em VIANA, 2010, p.197 - 198), um livro coordenado por Brecht sobre as seis primeiras produções do Berliner Ensemble.

2. **A doença estética.** O excesso de decoração e detalhes no traje. Para Barthes, claro que não faz sentido deixar o traje sem “os valores apropriadamente plásticos: o gosto, a felicidade, o equilíbrio, ausência da vulgaridade, a procura da própria originalidade”. O que ele acha que deve ser evitado é transformar estes valores em um fim, com a finalidade de distrair o espectador de algum problema que o espetáculo possa ter. Ele resume a discussão com uma breve nota: “o traje não tem a função de seduzir o olhar, mas de convencê-lo”.

3. **Hipertrofia do suntuoso: dinheiro.** A referência é clara para o próprio teatro francês do período de Barthes: é o “excesso de suntuosidade ou pelo menos de sua aparência” (idem, p.67). Barthes é radical ao dizer que “o câncer horrível da riqueza devora o teatro completamente” (idem, p. 68) quando um traje luxuoso se torna a atração mais decisiva de um espetáculo.



O bom traje de cena para Barthes

O que faz um traje de cena ser classificado como “bom”, depois de tantas aparentes condenações do traje “ruim”? Barthes aponta dois itens: (1) o traje deve ter argumento e (2) deve ser “uma humanidade”, privilegiando a estrutura humana do ator.

(1) O traje deve ter um argumento

Barthes reconheceu, ao descrever as doenças do traje, sua natureza funcional. Quando livre das funções parasitárias que podem acometê-lo (hipertrofia das funções históricas, estéticas e suntuosas), o traje tem uma função intelectual e Barthes acreditava que já tinha tido uma função semântica: não era apenas para ser visto, “prestava-se também a ler, comunicava ideias, conhecimentos ou sentimentos” (BARTHES, 1977, p. 68), ou seja, era o resultado da interação de diversos sentidos já combinados, como veremos. Essa função semântica é algo que nós acreditamos que ainda tem.

Barthes define que o elemento de base do traje de cena é o signo, que ele chama de célula intelectual ou cognitiva (ligada ao processo mental de percepção, memória, juízo e/ou raciocínio) do traje de teatro. O exemplo que Barthes cita são os “teatros fortes, populares, cívicos” (idem, p.69), que utilizaram sempre códigos vestimentares precisos. Ele citava como exemplo o teatro grego, altamente codificado: se uma personagem entrasse em cena vestida de amarelo, era provavelmente uma prostituta. Na *commedia dell'arte*, o Arlequino tem uma roupa que dispensa maiores apresentações sobre quem é esta personagem. Esses códigos eram o resultado da combinação de fatores da cultura em que estava inserido- um deus com a pele azulada, com pena de pavão na cabeça, era um deus indiano (Krishna).





Barthes, aparentemente, acreditava que este tipo de cultura popular poderia desaparecer, pelo que se pode entrever de seu texto - talvez pelo desgaste do signo? Na verdade, aconteceram ações culturais que Barthes não chegou a ver, por ter falecido em 1980, como o estímulo da UNESCO para manter vivas tradições como o teatro Kathakali ou mesmo o Nô, o kyogen e o kabuki. O que antes era formado no âmbito da transferência de cultura popular passou a ser gerido por uma instituição. Nada que se compare ao poder da transmissão cultural entre os humanos de determinadas culturas, mas é uma tentativa.

Aplicando esta abordagem ao conceito do traje grego: se uma mulher entra em cena hoje, com um vestido amarelo, isso não necessariamente indica que ela é uma prostituta. Mas, no fundo, há uma memória que está ali, na cabeça, nos olhos, no corpo do espectador dizendo: isso é uma cor de prostituta no teatro. O que vai fazer com que ela seja dissociada da personagem prostituta vai ser o conjunto de outros signos: seus gestos, sua fala, suas músicas... Se for de fato uma prostituta, é a cor certa. Hoje, essa seleção está nas mãos do figurinista, em princípio, e é por essa razão que o estudo da história dos trajes e da indumentária é tão importante.

Barthes esclarece que o signo do traje tem êxito quando é funcional e sua “saúde” depende do conteúdo real do espetáculo: “o traje é livre quando deixa a obra livre para transmitir a sua significação profunda” (BARTHES, 1977, p. 70)

(2) A humanidade do traje

Barthes propõe que o traje respeite as proporções humanas, a estrutura humana do ator, tornando a sua corporeidade sensível, nítida e se possível, devastadora. Ainda destaca:





[O traje] deve esculpir o ator, tornar a sua silhueta natural, deixar imaginar que a forma do vestuário, por mais excêntrica que seja em relação a nós, é perfeitamente consubstancial à sua carne, à sua vida cotidiana; nunca devemos sentir o corpo humano ridicularizado pelo disfarce. (idem, pp.70-71)

Claro que se a proposta do todo do espetáculo necessita desta deformidade do traje para auxiliar a composição da personagem, esse uso será plenamente justificável.

Barthes propõe ainda uma concordância do traje com o rosto do ator. Pode parecer estranha esta afirmação, pois o rosto é parte do corpo e naturalmente ao se pensar o traje, pensa-se no rosto. Se considerarmos, entretanto, o contexto histórico do momento, o cinema se expandia enormemente, não só o americano, mas também o francês. O *star system* foca muito no rosto da estrela, do ator protagonista, e esse procedimento foi

invadindo o teatro e os palcos. É a esse tipo de intervenção que Barthes se opõe: o rosto é parte do corpo, e o traje tem que se harmonizar com ele, bem como com o corpo todo.

Duas frases preciosas encerram o texto de Barthes sobre o traje de cena: “O teatro é, num determinado sentido, uma festa do corpo humano e é preciso que o vestuário e o fundo (Nota: o cenário) respeitem esse corpo, que expressem toda a sua qualidade humana” (idem, p. 71), que dialoga abertamente com a visão que o ator e seu corpo “prostituído” têm com o traje. Mais do que uma festa do corpo humano, o teatro tem a dimensão ritualística da festa, da celebração dos sentidos, através da arte e da beleza.

A outra frase é: “O traje é uma escrita e tem a ambiguidade desta: a escrita é um instrumento a serviço de um propósito que a ultrapassa; mas se a escrita for ou muito pobre ou muito rica, ou muito bela ou muito feia, já não permite a leitura e falha na sua função” (idem, p. 72). Ou seja, o traje deve





estar harmonizado, equilibrado, para permitir a leitura do ato teatral, sem atrapalhar em nenhum momento o espetáculo. Novamente: não valeria para outros elementos do espetáculo?

Considerações finais

Roland Barthes, apesar de ter pensado bastante no assunto traje de cena, não chegou a elaborar um sistema do traje de cena, como o fez com o sistema da moda. O que pudemos perceber é que a abordagem dele acerca dos trajes de cena nos artigos escritos nas revistas de teatro é uma constante. Não era uma abordagem tradicional de críticos ou outros profissionais que refletiam sobre o fazer teatral falar tanto sobre o traje de cena, e muito menos um artigo inteiro, como foi o caso de *As doenças do figurino teatral*. Enquanto críticos tradicionais escreviam para um espetáculo no Brasil nos anos de 1950 “figurinos muito bonitos”, ou “O guarda roupa foi elaborado pela pessoa tal”, Barthes eleva o traje - e seu julgamento a outro plano de reflexão. O traje tem que estar inserido no contexto da encenação, sendo parte fundamental dela.

Barthes aponta as doenças do figurino teatral, alertando para o que o traje pode ou não “fazer” em cena. O traje nunca deve ser um compensador visual para qualquer outro item do espetáculo que seja ou se encontre pobre ou destoante. O traje, normalmente, sem ausentar-se de sua inerente construção discursivo-estética, deve servir ao trabalho do ator na peça, salvo em casos muito pontuais em que pode assumir funções outras, como em produções contemporâneas nas quais os limites entre as práticas artísticas não se tornam tão precisos.

Barthes não propõe um sistema do traje de cena, é verdade, não de uma maneira completa como fez com o sistema da moda. No entanto, destacamos neste momento que as variantes nomeadas por Barthes poderiam ser usadas para fazer a análise do traje de cena, abrindo assim uma frente de pesquisa





para outros pesquisadores, dada a nossa limitação de espaço aqui. Alguns itens são: forma, ajuste, movimento, peso, maleabilidade, transparência, relevo, volume, dimensão...

Aparentemente, uma das poucas certezas (se é que isso existe) que podemos ter nesse momento, é que o sistema do traje de cena não seria completo sem a presença do ator, como figura central ou coadjuvante. Por “atores”, ficariam qualificados atores de carne e osso, bonecos, objetos animados na função de protagonistas de um espetáculo, performers, dançarinos e por aí em diante.

Quanto a uma possível abordagem estruturalista do figurino realizada no texto de 1955 de Barthes (As doenças do figurino), no qual o autor prescreve um possível norteamento ao exercício bem realizado de aplicação do traje de cena, cabe destacarmos o fato de que aprendemos, com o próprio semiólogo, a desconfiarmos do óbvio. Para alguns teóricos, a fase estruturalista, normativa ou sistêmica do autor, não se configura como aquela em que a plenitude crítica barthesiana alcança seu melhor exercício. Optamos, entretanto, por considerá-la, e dela extrairmos substratos que contribuam para uma reflexão também contemporânea do traje de cena. Vemos nele algo afeito à *escritura*, palavra barthesianamente nobre e que só é exercida pelas mãos de um genuíno autor – em nosso contexto, um figurinista! Barthes já insinuou, matreiramente, em 1954, o caráter dúbio desta “escrita” na qual há função, mas há também encantamento, ainda que comedido para que o traje não oblitere a cena.

Sobre a interface figurino/escritura, muitos estudos ainda estão por vir e aqui registramos apenas uma breve narrativa de nossas incursões, partilhando o que nela julgamos, por ora, salutar. Esse breve artigo faz parte de um projeto um pouco mais ambicioso, que também será chamado de Roland Barthes e o Traje de Cena.





REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. **Como viver junto**. São Paulo: Martins Fontes, 2003 a.

_____. **Critical Essays**. Evanston: Northwestern Univ.Press, 1972.

_____. **Ensaio críticos**. Lisboa: Edições 70 LDA, 2009.

_____. **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004 b.

_____. **Roland Barthes por R.Barthes**. São Paulo: Cultrix, 1977.

_____. **Inéditos**. São Paulo, Martins Fontes, 2005.

CALVET, Louis-Jean. **Roland Barthes, uma biografia**. S.Paulo: Siciliano, 1993.

FARAH, Alexandra. **101 filmes para quem ama moda**. S.Paulo: SENAI São Paulo, 2016.

FERREIRA, Aurélio. **Novo dicionário Aurélio da Língua Portuguesa**. Curitiba: Positivo, 2004.

GAGO, José M.P. **Moda & Sedução**. São Paulo: Est.das Letras e Cores, 2016.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Roland Barthes**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

SIGNIFICADOS. Disponível em: <<https://www.significados.com.br/essencia/>>. Acesso em 19 jul. 2017.

VELLOSO, Isabela Monken. **Roland Barthes e René Magritte: imagens da Semiologia**. Tese (Doutorado em Ciência da Literatura/Semiologia). Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2005.

_____. **Pensando a Moda: criadores e práticas**. Monografia (Especialização em Moda, Cultura de Moda e Arte). Universidade Federal de Juiz de Fora, 2011, Juiz de Fora.





VIANA, Fausto; PEREIRA, Dalmir Rogério. **Figurino e Cenografia para iniciantes**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2015.

VIANA, Fausto. **Figurino teatral e as renovações do século XX**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2010.

