

ROLAND  
BARTHES E O  
TRAJE DE  
CENA

Fausto Viana  
Isabela Monken Velloso

ROLAND BARTHES E O  
TRAJE DE CENA

DOI 10.11606/9788572052085

São Paulo  
ECA-USP  
2018





# ROLAND BARTHES E O TRAJE DE CENA

1ª versão de uma brochura contemporânea  
produzida livremente por

Fausto Viana

*(Escola de Comunicações e Artes da USP)*

Isabela Monken Velloso

*(Instituto de Artes e Design da UFJF)*

São Paulo  
ECA-USP  
2018

É permitida a reprodução parcial ou total desta obra, desde que citada a fonte e autoria, proibindo qualquer uso para fins comerciais.

Grafia atualizada segundo o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990, em vigor no Brasil desde 2009.

Revisão: Márcia Moura

**Catálogo na Publicação**  
**Serviço de Biblioteca e Documentação**  
**Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo**

V614r Viana, Fausto Roberto Poço  
Roland Barthes e o traje de cena [recurso eletrônico] / Fausto  
Viana, Isabela Monken Velloso - São Paulo: ECA-USP, 2018.  
80 p.

ISBN 978-85-7205-208-5  
DOI 10.11606/9788572052085

1. Teatro 2. Figurino 3. Vestuário 4. Semiologia da moda 5.  
Barthes, Roland, 1917-1980 I. Velloso, Isabela Monken II. Título

CDD 21.ed. – 792.026

Elaborado por: Sarah Lorenzon Ferreira CRB-8/6888

A investigação de Moda requer do crítico a capacidade de associar dados em mutação e reorganizá-los em uma leitura sempre provisória, certamente complexa e instável, mas nem por isso menos prazerosa.

Isabela Monken Velloso (2011, p.21)



Millôr Fernandes disse: “Livre-pensar é só pensar”.  
Não é. Pensar dá trabalho, exige tempo, método,  
perseverança e muita coragem na época de hoje.

Fausto Viana





## ROLAND BARTHES E O TRAJE DE CENA

Este trabalho teve início com uma proposta de artigo a ser escrito a quatro mãos. Ele recebeu, antes da definitiva mudança que alteraria seu destino como *artigo* rumo à *brochura*, o título de *Figurino: Moda em Essência*.

Nosso resumo era então o seguinte:

Nos manuais, o tópico *figurino* é identificado como uma *vertente* do Sistema da Moda, quase sempre sinalizado a partir da concepção de *traje para uma narrativa*. Neste artigo, os autores convocam seus leitores a compreenderem quanto falta a essa abordagem a densidade requerida pelo figurino, pois ele não se constitui como simples vertente da moda: precedendo-a, historicamente, fornece-lhe instrumentos para refletir-se como fato comunicativo total, num *exercício metalinguístico do traje*, situando-se não como um desdobramento, mas como *substrato de gênese*.

O resumo era seguido por esta epígrafe:

*“Ora, quando a coisa é ‘óbvia’, é então que se deve atentar para ela – e percebemos, então, que o ‘óbvio’ comporta muitas perguntas sem respostas.”*

Roland Barthes (2003, pp.167-168)

Pareceu-nos, em alguma medida, que a epígrafe e o resumo eram algo conflitantes. Passamos a refletir sobre o todo do trabalho, enfrentando primeiramente a frase óbvia do início: “Nos manuais, o tópico figurino é identificado como uma vertente do Sistema da Moda”.

Há momentos em que é necessário de fato parar e encarar o que se passa. Durante toda a nossa vida acadêmica, que se estende por algumas décadas, ouvimos esta afirmação: nos manuais, o figurino faz parte da moda.

Quais seriam esses manuais que nós nunca, francamente, encontramos? Decidimos então consultar alguns pesquisadores

da área da indumentária, notadamente Kathia Castilho. Nenhum deles nos informou o que seriam esses manuais que tantos propagam, mas Castilho levantou um tema que pode, de alguma maneira, ajudar a entender a questão.

Esses manuais poderiam ser, na opinião dela, os manuais de etiqueta e comportamento feminino do século XIX (por exemplo), aos quais as moças de classe social mais refinada estariam submetidas se desejassem fazer parte do *belo* mundo do casamento e das convenções sociais. A moda era, de fato, uma das temáticas abordadas nesses manuais, dos quais as revistas cor-de-rosa contemporâneas e atualmente os blogs da internet são herdeiros. Eram manuais de postura social, determinando as regras a serem seguidas nas pequenas atividades cotidianas: “*étiquette*” viria de “*ethos*”, *ética* em grego, e as primeiras regras foram estabelecidas claramente na corte do rei Luís XIV, como nos quis fazer acreditar recentemente a série televisiva *Versailles*.

Nesses mesmos manuais do século XIX, era comum a presença de desenhos ilustrativos mostrando o que a mulher deveria vestir para o café da manhã, qual era o traje do passeio matutino, o traje para o almoço, o traje para o chá da tarde (e não pense o leitor que este era qualquer coisa entre o refinamento do traje noturno e o despojamento do traje matutino: havia regras claras de como vesti-lo e de quem poderia estar em sua presença no ato de sorver o tal líquido)...

Essas ilustrações passaram a ser conhecidas como *fashion plates* ou figurinos, e esta é uma das razões pelas quais empregaremos preferencialmente, nesta brochura, deste ponto em diante, a designação *traje de cena*, em referência à indumentária das artes cênicas.

Castilho questionou-nos ainda se Svendson, Lipovetsky, Laver ou outro teriam feito tal afirmação. Não fizeram, e Steele, Taylor ou Crane também não. Concluímos, portanto, que os manuais que dizem que o traje de cena faz parte da moda não existem, apesar de sua divulgação oral.

Percebemos, no entanto, que os livros de história da moda, escritos até bem recentemente por pessoas do sexo masculino, incluíam o traje de cena entre outras indumentárias, como o faz Boucher. O autor aborda trajes sociais, militares, religiosos e teatrais, à medida que organiza seu livro historicamente e estas variantes de indumentária surgem. A obra em questão, *História do vestuário no Ocidente*, não está livre de imprecisões no que se refere ao traje teatral. O autor só aponta isoladamente o surgimento do traje teatral no século XVI.

Analisando o nosso título anterior, *Figurino (traje de cena): moda em essência*, novos questionamentos surgiram.

Acertadamente, havíamos trabalhado com este conceito de Essência: substantivo feminino, de origem latina, *essentia*. Designa aquilo que é central, uma unidade de individuação: “indica a **natureza, substância ou característica essencial de uma pessoa ou coisa.**” (SIGNIFICADOS, 2017). O termo aqui destacado parece cumprir um duplo jogo de ordem metalinguística e fenomenológica: seu conteúdo semântico atualiza a compreensão de um discurso circunscrito a interfaces do saber e do imaginário: figurino e moda. A ordem dos termos destacados aqui não é gratuita, nem ao menos aleatória. O figurino não apenas precede a moda, como pode metaforizá-la, sendo sua *quintessência*, espelho de imagens multiformes, metalinguísticas e evanescentes.

Quando a moda ainda estava muito distante de seu nascimento, circunscrito à Idade Moderna da cultura ocidental, o figurino ensaiava já seus primeiros passos, antes mesmo da origem daquele a quem creditamos o nascimento da Era Cristã, como destacam Fausto Viana e Dalmir Rogério Pereira:

O traje de cena que nós usamos tem um histórico imenso. Pela convenção teatral do Ocidente, o que marca seu aparecimento é o teatro grego, cerca de 500 antes de Cristo. Vem dos rituais feitos para o deus Dionísio e vai mudando ao longo dos séculos. (VIANA; PEREIRA, 2015, p. 6)

Assim, quando o traje de cena já se havia exercitado com a *persona* (uma máscara, que correspondia ao papel dramático no teatro grego, como aponta Pavis,1999) e com a *personagem*, a moda começava a se esboçar, circunscrita, ainda, ao que se conhece por *indumentária*<sup>1</sup>, quando o tempo encontra uma visualidade, por vezes, secular, sinalizadora de estruturas sociais extremamente rígidas nas quais não se vislumbra o exercício da mudança. Assim, a visualidade das roupas do Egito Antigo não compreende, por exemplo, uma tendência milenar, mas um tema da indumentária.

A indumentária existiu desde o momento imemorial em que alguém usou algo para cobrir seu corpo, independentemente da razão, fosse frio, medo, pudor ou para atração sexual. O traje de cena, nas convenções do teatro ocidental, como vimos, surge por volta de 500 antes de Cristo. A moda vai se estabelecer por volta do ano 1300, “referindo-se a um padrão em série que o mercantilismo difundiu” (VIANA, 2017, p.34).

*Traje de cena não é moda, ainda que possa representá-la quando necessário.* Quando a moda sobe ao palco teatral, torna-se traje de cena. Quando o traje de cena sai às ruas em uso social, há nitidamente uma inversão dos seus valores ritualísticos e artísticos. Seu status muda e seu estudo talvez devesse passar a ser feito por uma equipe multidisciplinar que deveria incluir um psicólogo ou psiquiatra, se houver a *assunção* de uma *persona* social que não raro pode ser tratada como psicopata – para colocar de forma simplista.

---

<sup>1</sup> Barthes, no seu livro *O sistema da moda*, emprega a palavra “vestuário”, cuja etimologia é do latim medieval “*vestuariu*”.

## TRAJE DE CENA: INDUMENTÁRIA DE BOA-FÉ

*“Só a escritura tem o condão de abolir a má-fé que se liga a toda linguagem que se ignora.”*  
Roland Barthes (2004, p.9)

Em seu livro *O rumor da língua*, Barthes argumenta acerca da relação escritura e ciência, situando esta última como mais próxima da *escrivência*, “pois pretende utilizar a palavra como simples meio para a apresentação de asserções” (VELLOSO, 2005, p. 105). Para o semiólogo, escritura e *escrivência* são compreendidas como práticas diametralmente opostas:

[Para Roland Barthes] A escritura não se utiliza do texto, ou seja, ele não é um meio, pois ela não é assertiva. Na escritura, o texto é um fim em si mesmo, é marcado pelo desejo, pelo espaço cênico em que a linguagem não se revela inocente. A *escrivência* utiliza o texto como espaço de tagarelice, o piano como condutor de notas, ela não coloca o texto como centro da ação, mas como instrumento de mediação, negando a não naturalidade da imagem. (VELLOSO, 2005, p. 127)

Se as reflexões barthesianas acerca da não inocência da linguagem forem conduzidas ao campo da moda, certamente, o traje de cena se destacará como uma linguagem de *boa-fé*, *escritura*, pois nele o traje é concebido, por princípio, não importando em que momento se dá sua inserção na criação da cena, a partir da solicitação cênica, ou seja, o traje de cena é, *a priori*, representação, ficção a ser narrada e sua realização não se configura como mero instrumento para comunicar.

O figurino define não apenas o espaço, ao dele ser parte – “Figurino é cenografia” (FAUSTO; PEREIRA, 2015, p. 4) –, mas ajuda a constituir o sujeito ao criar um modo de estar, sentir-se e comunicar-se. O figurino é a resultante da relação deliberada e intencional, que se quer estabelecida, entre o traje e outros sistemas de comunicação – maquiagem, cabelo, adereços, iluminação

– compreendendo assim uma metalinguagem da roupa como representação.

Em seu hermético, por vezes, indigesto livro *O sistema da moda*, o semiólogo, em sua fase estruturalista, revela o ponto no qual a moda escreve sua “tirania”:

O semiólogo Roland Barthes (1967), intrigado com os sistemas de linguagem que fingem se esquecer que o são, reitera em sua obra “Sistema da Moda” a tirania dessa linguagem, pois nela os significados parecem estar naturalmente vinculados aos sistemas significantes como que por um ato de magia. Para Barthes, a moda é tirânica porque é um sistema de linguagem aparentemente auto sancionado, ela é o espetáculo que os homens dão a si de sua capacidade de fazer “significar o insignificante” (BARTHES apud BAUDRILLARD, 1996, p.122). Para o semiólogo, ela é desprovida de conteúdo, mas não de sentido. (VELLOSO, 2011, p.20)

E ainda se podem destacar as considerações em *Roland Barthes por Roland Barthes*, revelando sua permanente preocupação com os sistemas de linguagens compreendidos como “naturais”:

Ele não conseguia sair dessa ideia sombria, de que a verdadeira violência é a do óbvio: o que é evidente é violento, mesmo se essa evidência é representada suavemente, liberalmente, democraticamente; o que é paradoxal, o que não cai sob o sentido, é menos violento, mesmo se for imposto arbitrariamente: um tirano que promulgasse leis extravagantes seria, finalmente, menos violento do que uma massa que se contentasse com enunciar o óbvio: o “natural” é, em suma, o último dos ultrajes. (BARTHES, 2003, p.99)

No figurino não há “naturalidade”. Cena é construção, linguagem pensada para ser REPRESENTAÇÃO, ou ainda melhor, OBRA DE FICÇÃO e, por isso, nele, o traje compreende-se como

cobertura corporal refletida, pensada, *traje-fosfato*<sup>2</sup>, mas com todos os sentidos acionados. Esse gesto, sempre criador e analítico, não pode preterir, é claro, do uso da *intuição* – nome dado a uma das formas de cognição para a qual faltam melhores explicações.

O caráter cênico do figurino confere, assim, à sua prática, um viés singular dentro de um grande sistema vestimentar, no qual o figurino pode oferecer um substrato de gênese, um documento expressivo e que aponte alguns dos muitos caminhos que contribuíram para a consolidação da moda, de sua mitologia e de sua afeição ao artifício. Antes do surgimento da moda, o traje social, de onde deriva o figurino, vai incorporar em si representações míticas – e muitas vezes místicas! – que eram grafadas pelo homem primitivo diretamente na pele, usando para isso espinhos ou outros objetos perfurantes. A espécie de grafismo gerado na pele vai atingindo significados amplos – desde a proteção contra a mordida de cães ou animais selvagens até símbolos outros que supostamente garantiriam que a mulher ou o homem fossem férteis no casamento. Essa é uma das razões pela qual não raro se encontram nos trajes regionais os aventais bordados com símbolos na área genital. O nosso afastamento do ritualístico nos impede muitas vezes de entender essa simbologia, rebaixando-a à decoração. Na criação do figurino, o imaginário humano sobre a roupa e nela contido se assumirá como um espetáculo, um emissor de símbolos, como o faz Antonin Artaud (1896-1948), o encenador francês, em um de seus últimos desenhos no hospício em Ivry: *A projeção do corpo verdadeiro* (ver VIANA, 2010, p.181).

No futuro, gostaríamos de discutir como em diversas ocasiões o figurino ministrou lições, ensinou à moda o que nela há

---

<sup>2</sup> A expressão lúdica *traje-fosfato* traduz o gesto dos autores ao nomearem, prazerosamente, o exercício criativo de reflexão envolvido na construção da cobertura corporal requerida pelo figurino. Atualiza-se, assim, nesse jogo de palavras, a expressão popular “queimar fosfato”, compreendida como gesto do pensamento, da indagação e da reflexão deliberada.



de representação, de escritura. Quando o traje se despede da *escrevência*, da “finalidade para”, quando a roupa não mais só agasalha ou protege, mas encena-se, nasce assim uma essência metalinguística do traje: o figurino.

## PAUSA PARA O ENTENDIMENTO DE CONCEITOS FUNDAMENTAIS

Mencionamos nas páginas anteriores o *semiólogo* Roland Barthes e seu *Sistema da moda*, e é para garantir o entendimento destes temas que vamos desenvolver e aprofundar adiante, esclarecemos, com a ajuda do próprio Barthes, o que é a semiologia:

A semiologia é o estudo dos signos<sup>3</sup> e seus significados. Eu não quero aqui me engajar em uma discussão sobre esta ciência, que foi postulada há cerca de 40 anos pelo linguista Saussure e que geralmente é acusada de formalismo. (BARTHES, 1972, p.74)

Para uma definição direta, recorreremos a um dicionário para saber: o que é um sistema? Duas alternativas nos parecem pertinentes e adequadas ao nosso caso:

Um sistema é um conjunto de elementos, materiais ou de ideais, entre os quais se possa encontrar ou definir alguma relação. (FERREIRA, 2004, p.1856)

Conjunto ordenado de meios de ação ou ideias, tendente a um resultado; plano; método. (idem, p.1856)

---

<sup>3</sup> Segundo a abordagem semiológica, o signo, unidade de representação, apresenta uma natureza bifacial entre significante (vinculado à externalidade do signo) e significado (vinculado ao conteúdo). Barthes, entretanto, reitera que esta divisão tem caráter classificatório e não fenomenológico: “[...] O chamado estruturalismo de Barthes não é ortodoxo. Mesmo em Elementos de Semiologia, um dos seus primeiros livros, o autor já revela sua atitude não-dogmática no estudo da linguagem.” (VELLOSO, 2005, p.21)

Mais uma vez, é Barthes quem explica as bases do seu sistema da moda. “De início eu tinha pensado em estudar o vestuário real, que todo mundo usa na rua” (BARTHES, 2005, p. 375), para logo em seguida afirmar: “Desisti. Na verdade, o vestuário de moda é complexo pelo fato de pôr em jogo várias ‘substâncias’: material, fotografia, linguagem... Ora, não há ainda nenhum trabalho de semiologia aplicada” (idem). E complementa:

Portanto, era preciso dar primazia aos problemas de método. Por isso preferi ficar com o objeto mais “puro” possível para analisar, ou seja, baseado numa só substância, estudei o vestuário da moda na maneira como ele é refratado na linguagem escrita das revistas especializadas. Só fiquei com a descrição, ou seja, com a transformação de um objeto em linguagem. (idem)

Método “vem do grego, significa ‘caminho para chegar a um fim’. Programa que regula previamente uma série de operações que se devem realizar, apontando erros evitáveis, em vista de um resultado determinado” (FERREIRA, 2004, p.1322).

Barthes criou, para o Sistema da Moda, uma espécie de sintaxe da semiologia, esforçando-se para criar unidades, regras e categorias.

Esse procedimento, que, aliás, “não é original e vem da linguística, provisoriamente pode ter valor universal como método de descoberta” (BARTHES, 2005, p.375). Consiste em separar unidades, classificá-las e examinar suas regras de combinação, à maneira de um gramático. É evidente que, se o objeto muda, o método também deve ser modificado. As classificações serão diferentes.

Barthes extraiu de sua análise as seguintes imagens da moda, resumidas a seguir:

- A moda é, sim, um sistema. A moda é fortemente codificada, contrariando, pois, o mito da improvisação, do capricho, da fantasia, da criação livre. É uma combinação com uma reserva finita de elementos e regras de transformação. Se a moda nos parece imprevisível, é porque nos situamos num plano de memória humana curta. A partir do momento em que ampliamos sua dimensão histórica, deparamos com uma regularidade profunda.

- A segunda imagem é mais ética. Há duas modas: uma tenta estabelecer uma correspondência entre o vestuário descrito e usos, características, estações, funções. A moda encoberta álibis sociais ou psicológicos. A outra moda consiste em renunciar a esse sistema de equivalência em edificar uma função propriamente abstrata ou poética. É uma moda ociosa, luxuosa, mas que tem o mérito de se declarar como forma pura. (adaptado de BARTHES, 2005., pp. 378-379)

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 daí em diante.

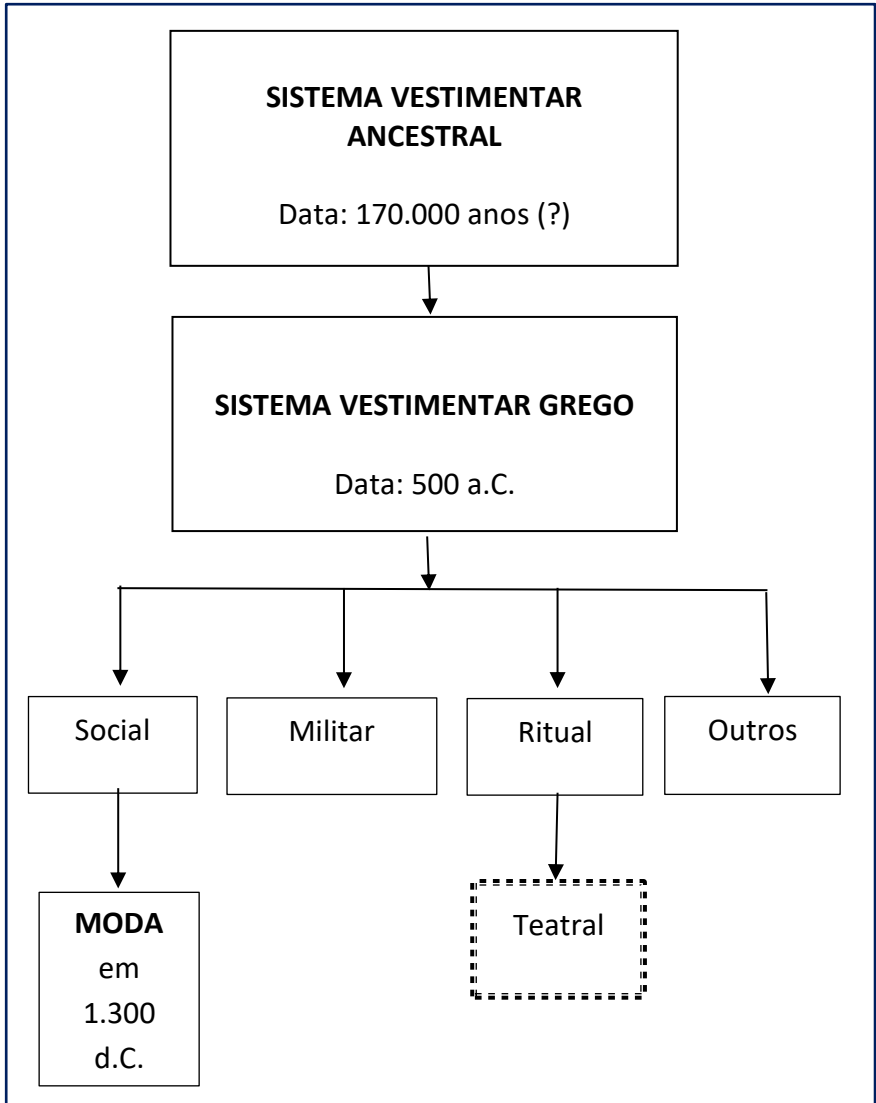
### **DE VOLTA À PATERNIDADE: QUEM É O PAI DO TRAJE DE CENA?**

Partindo da ideia do próprio Barthes sobre o que é um sistema, pensamos que poderíamos estabelecer algumas ações para tentar inserir o traje de cena em alguma estrutura vestimentar, já que vimos que traje de cena não é moda, resumindo-as no Quadro 1.

No Quadro 1, podemos visualizar trajetórias distintas de trajes. Se um dia um homem ancestral vestiu um traje, foi dentro de um determinado conjunto de regras e situações. Com a passagem do tempo, chegaremos ao traje grego, e é claro que muitos outros sistemas de trajes surgiram nas mais diferentes culturas espalhadas pelo globo terrestre. Escolhemos os gregos pois, segundo a nossa tradição teatral, é na Grécia que surge o teatro ocidental.

Sabemos que o exercício histórico de reconstrução de uma narrativa, supostamente coletiva, não está isento de forças ideológicas e políticas. A abordagem histórica quase sempre coincide com um prisma predominantemente ocidental e sua influência helenística. Não podemos nos esquecer que reconhecer no traje ritualístico grego uma possível paternidade para o figurino não implica a exclusão de outras experimentações que possam ter-lhe sido mais ainda precedentes, como o "teatro ancestral", vivenciado, possivelmente, por comunidades humanas "primevas" em rituais mágicos e religiosos. Essas, por sua vez, em seu desejo de controle da natureza, realizavam danças ritualísticas, antes mesmo da consolidação do teatro grego tal como o conhecemos.

Quadro 1- O traje de cena e o traje da moda: trajetórias



Elaborado pelos autores.

Se o teatro grego surge das festas em celebração ao deus Dionísio, o traje ritual é a vestimenta que será empregada na execução do *ritus*. O teatro vai surgir desta celebração, e um ator vai aos poucos se deslocando do coro grego e dialogando com ele. O traje vai-se codificando aos poucos, firmando sua presença no teatro grego e de lá se espalhando para o mundo ocidental. A moda, como já vimos, vai-se constituir a partir de um sistema que tem raízes e origens diferentes do traje de cena. Aquela é social; aquele, ritualístico.

Ou seja, se há alguém que possa requisitar a paternidade do traje de cena no Ocidente, este alguém é o traje ritual do teatro grego.

## **BARTHES E O TEATRO**

Falamos até aqui da semiologia, do Sistema da Moda e citamos Barthes sem que ele fosse apresentado de maneira bibliográfica. 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-se 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 1934, surgem 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 École pratique des hautes études 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 a 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, 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)

Esta brochura tem a finalidade principal de analisar como Barthes descreveu ou citou o traje de cena, é verdade. Mas há tentações às quais não se pode escapar, no melhor sentido *wildeano*. 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), e 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 artifícios 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”. É necessário refletir, pois 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),

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 têm 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. O traje de cena deve complementar o trabalho do ator e vice-versa, além de se relacionarem com todas as outras partes do espetáculo.

Assim Barthes trata do corpo do performer:

O teatro (a cena recortada) é o próprio lugar da *venustidade*<sup>4</sup>, 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 e essencial: essencial,

---

<sup>4</sup> Venusto, de grande beleza e graça.

não pode ser possuído (ele é magnífico pelo prestígio do desejo nostálgico); contingente, poderia tê-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*). (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 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 sobre-precisão de um mundo excessivo, como o do haxixe, onde nada é inventado, mas onde tudo existe numa intensidade multiplicada. (BARTHES, 2006, p.49)

A artificialidade, que não deve ser entendida como superficialidade, é uma das grandes características que a performance

art<sup>5</sup> 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 Brasil, com o que se chama “teatrão” ou “teatro comercial”. Não cabe a nós julgar se tal teatro é bom ou não. Fato é que o traje de cena existe, como também existe na performance, por mais que muitos performers digam, e não vamos citar aqui um artista específico, mas vamos fazer uma espécie de apanhado geral das falas de diversos performers entrevistados ao longo dos últimos anos: “Eu não optei por nenhum traje de cena”; “Escolhi apenas uma roupa branca”, ou ainda, “Uma roupa toda preta e só!”; “Peguei em casa mesmo esse traje e fui fazer a performance” e a mais contundente e aberta à discussões; “Optei por ficar nu, para me mostrar por inteiro”. De fato, assim o artista se mostra, mas nem sempre lembra de que seu corpo é um emissor de signos e símbolos. Mesmo um corpo “liso”, sem pinturas corporais, como tatuagens, ou a inserção de implantes subdermais, ou mesmo escarificações – tem algo a dizer. Vamos deixar esta discussão para mais adiante, em **Barthes, o nu e o traje de cena.**

Essa aparente confusão do performer no que se refere ao seu traje de cena, ou de performance, vem da própria definição do papel do artista na performance. Se no teatro convencional havia uma personagem, que o ator “representava”, na performance,

o performer é aquele que fala e age em seu próprio nome (seja na condição de artista e/ou sujeito) e como tal se dirige ao público, ao passo que o ator representa sua personagem e finge não saber que é apenas um ator de teatro. O performer realiza

---

<sup>5</sup> Segundo Patrice Pavis, “a *performance* ou *performance art*, expressão que poderia ser traduzida por ‘teatro das artes visuais’, surgiu nos anos sessenta. (...) Ela chega à maturidade somente nos anos 80. A performance associa, sem preconceber ideias, artes visuais, teatro, dança, música, vídeo, poesia e cinema. É apresentada não em teatros, mas em museus ou galerias de arte. Trata-se de um ‘discurso caleidoscópico multitemático’”. (PAVIS, 1999, p.284)

uma encenação de seu próprio eu, o ator faz o papel de outro.  
(PAVIS, 1999, p.285)

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 atores travestidos japoneses<sup>6</sup> 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 atores japoneses travestidos) 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 *ator japonês travestido* é um ponto de destaque no texto, que encontra clarificação na obra *O império dos signos*. Nela, Barthes esclarece que este travestido – “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)

---

<sup>6</sup> Nas traduções originais dos textos de Barthes, consta “o” travesti. Só que Barthes se refere ao ator japonês travestido, um homem que desempenha um papel feminino. Assim, para evitar um mal-entendido, usaremos “o ator travestido”, em vez de “o travesti japonês”, como escreveu Barthes. Já sob o entendimento contemporâneo do que o termo implica, usaremos “a” travesti.

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 TRAJE DE CENA**

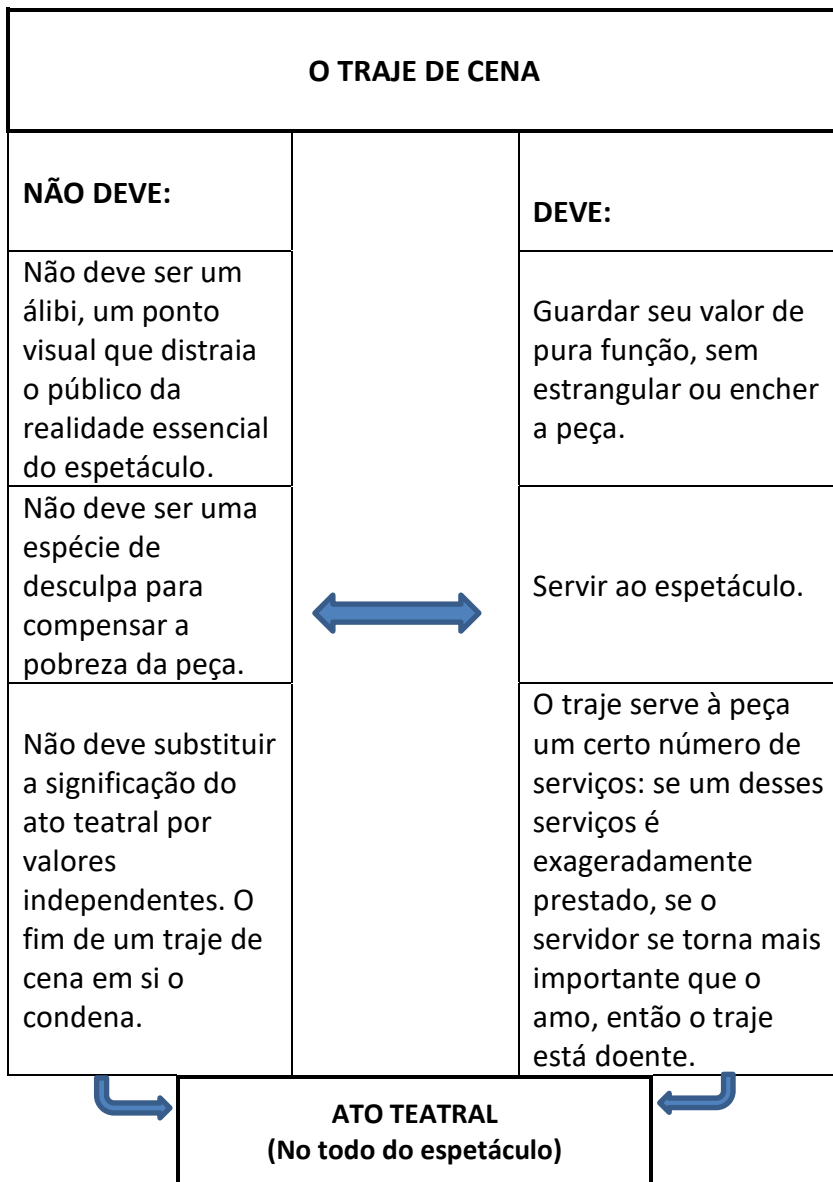
Em 1955, Barthes publica na *Théâtre Populaire* o que talvez seja seu ensaio mais completo sobre traje de cena: *As doenças do traje de cena*. Em Anexo, incluímos uma tradução feita por Fausto Viana com base em quatro textos distintos: o original de Barthes (de 1955), uma tradução para o inglês do mesmo texto (1979), uma tradução parcial em português do Brasil publicada nos *Cadernos do Tablado* (1965) e uma edição do texto em português de Portugal (2009).

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. Dicionário Aurélio, p. 1359. (FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Novo dicionário Aurélio da Língua portuguesa, Curitiba: Positivo, 2004.)

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 – 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 na página ao lado 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 mudo 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 [a 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 do traje pode ser encontrada em VIANA, 2010, pp.197-198), um livro coordenado por Brecht sobre as seis primeiras produções do Berliner Ensemble. A preparação e o resultado que encantaram Barthes estão em português em VIANA, 2010, pp. 197-198.

**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, para 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”. Barthes é radical ao dizer que “o câncer horrível da riqueza devora o teatro completamente” quando um traje luxuoso se torna a atração mais decisiva de um espetáculo.

## O bom traje de cena

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 um 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, 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 será 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 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 autor, em *Mitologias*, no texto “O ator de Harcourt”, analisa as imagens produzidas no célebre estúdio fundado em 1934:

Na França, não se é ator se não tiver sido fotografado pelos Estúdios de Harcourt. O ator de Harcourt é um deus; ele nunca faz nada: é captado em repouso. (...) Reduzidas a um rosto, a ombros, a cabelos, as atrizes expressam, pois, a virtuosa irrealidade de seu sexo. (...) Os homens, por sua vez, com exceção dos galãs — caso em que se admite que pertençam mais ao gênero angélico, já que seu rosto permanece, como o das mulheres, em posição evanescente — exibem sua virilidade por algum atributo citadino, um cachimbo, um cão, os óculos, uma lareira para se apoiar, objetos triviais mas necessários à expressão da masculinidade, audácia permitida apenas aos do sexo masculino. (BARTHES, 2009, pp.27-28)

O star system se apoia na divinização do ator, focando inicialmente no rosto e depois em seu corpo. Barthes se opõe a essa idealização: o rosto e o corpo têm que estar harmonizados para receber o traje.

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 [o cenário] respeitem esse corpo, que expressem toda a sua qualidade humana” (BARTHES, 1977, 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” (idem). Ele escreve a seguir que “é preciso também que o traje exista: os atores não podem, afinal de contas, aparecer nus!”(idem) Sobre esta reflexão falaremos adiante, em **Barthes, o nu e o traje de cena**.

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?

\*

\*            \*

### **Breve nota: como irritar Barthes com trajes de cena**

Não deveria ser particularmente difícil fazer isso. Como vimos na seção anterior, há em *As doenças do traje de cena* muitos exemplos que o desagradam: “o traje de teatro foi, por muito tempo, o campo predileto para o exercício da história superficial que reconstrói detalhes anedóticos”; ou quando critica a arte burguesa verista do traje de cena, concebido com um acúmulo de detalhes verdadeiros e que destrói o espetáculo; ou quando ataca Christian Bérard e seus discípulos, afirmando que este tenta fazer trajes cuja beleza seja independente do espetáculo como um todo, sustentando-os no “esnobismo e mundanismo”.

Aqui, chamamos a atenção ao que ele escreve em “Como representar o antigo”, que foi publicado em 1955 na *Théâtre Populaire*: é a confusão ou a mistura de estilos dos trajes no mesmo espetáculo. No texto, ele analisa uma produção de *A*

*Oréstia*, dirigida por Barrault no Théâtre Marigny, que temporalmente compreende “três planos: a época suposta do mito, a época de Ésquilo, a época do espectador” (BARTHES, 2009, p.83). Barthes diz que “era preciso escolher um destes planos de referência e não ceder, pois, vê-lo-emos a seguir, a nossa única relação possível com a tragédia grega está na consciência que podemos ter da sua situação histórica” (idem). Ele elogia os trajes de Marie-Hélène Dasté, “alguns dos quais são plasticamente muito belos”, mas que contêm em si os três estilos misturados ao acaso.

Agamemnon e Clitemnestra vestem-se como bárbaros, empenham a tragédia numa significação arcaica, minoica, o que seria perfeitamente legítimo se o partido fosse geral. Mas eis que Orestes, Electra e Apolo vêm rapidamente contrariar essa escolha: são gregos do século V, introduzem no gigantismo monstruoso do vestuário primitivo, a graça, a medida, a humanidade simples e sóbria das silhuetas da Grécia Clássica. (...) Por fim, (...), a cena encontra-se por vezes invadida pelo maneirismo luxuoso, pela plástica “grande costureiro” dos nossos teatros bem pari-sienses. Cassandra aparece inteiramente em plissados intemporais, o antro dos Átridas é obstruído por uma alcatifa saída diretamente de Hermès (a butique, não o deus), e na apoteose final, uma Palas toda enfarinhada surge de um azul melífluo, fundente, como nas Folies-Bérgere. (BARTHES, 2009, p.83)

É fundamental entender que o que ele solicita, ao que parece, não é que se atenha a um estilo apenas, digamos, um clássico. Ele defende que não se misturem, despropositadamente, estilos no mesmo espetáculo. Um leitor bem qualificado poderá pensar em como ficaria a análise deles do traje de *O ciclo de Shakespeare*, do Théâtre du Soleil, em que os trajes eram misturas de trajes orientais e ocidentais. Ele provavelmente ficaria impressionado, pois a mistura era o estilo do figurino. Não eram dois estilos misturados, ou trajes misturados. O único estilo era uma combinação de peças do traje oriental com peças de traje

ocidental, combinados na forma desejada pelos atores, pela direção e pelo figurinista, já que era um trabalho de criação coletiva.

Se nada der certo para irritar Barthes, basta bater palmas para um lindo vestido drapeado quando ele surgir simplesmente em cena, sem que o ator ou a enunciação narrativa tenham se manifestado ainda. Dizia ele em *As doenças do figurino teatral*: “aplaudir os trajes no próprio interior da festa é acentuar o divórcio dos criadores, e reduzir a obra a uma conjuntura cega de desempenhos” (1955, ver Anexo).

### **Barthes, o nu e o traje de cena**

Até este ponto da nossa brochura, tudo caminhava lentamente, mas em paz. Podemos dizer que até aqui o tempo da escrita levou cerca de um ano, entre idas e vindas. A temática do nu trouxe uma nova necessidade investigativa entre os autores que gostaríamos de compartilhar.

A grande problemática começou com uma frase do item **(2) A humanidade do traje**. Barthes afirmava, como vimos, que “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” (BARTHES, 1977, p.72). E destacamos que ele disse que “é preciso também que o traje exista: os atores não podem, afinal de contas, aparecer nus!” (idem).

Os atores não podem aparecer nus... Parecia conflitante com outros textos de Barthes, um homem aberto, experiente, inteligente. Talvez fosse apenas uma ironia fina que o caracteriza tão bem – uma crítica leve aos grandes costureiros que queriam vestir os atores como se o espetáculo fosse um grande desfile de modas.

Mas foi necessário buscar mais informações para que finas camadas que recobrem o nu viessem à tona. De imediato, buscamos Tairov, o diretor russo que no início do século XX disse



que o figurino é a segunda pele do ator (ver PAVIS, 1999, p. 168.). Kazuo Ohno, o famoso criador do butô, uma mistura de teatro e dança que lida com temas como nascimento, sexualidade, morte, o inconsciente e o grotesco, deu o que talvez seja a definição mais poética que se tem hoje sobre o traje de cena: “o traje do butô é como jogar o cosmos nos ombros de alguém. E para o butô, enquanto os trajes cobrem a pele, é o corpo que é o traje da alma” (VIANA, 2014, p.26).

Como já visto, para Barthes o corpo do ator não está ligado apenas à beleza, mas sim a pormenores do corpo, “à textura da pele, a um modo de respirar, ou até mesmo a uma falta de jeito”... (BARTHES, 1977, p.90). Barthes disse que uma foto pornográfica é simples e banal, mas a erótica não, como o teatro, que semiesconde, adia ou distrai. Encontramos em *Mitologias* um texto de Barthes sobre o *striptease*, do qual destacamos o trecho que trata do nu:

O strip-tease – pelo menos o strip-tease parisiense – baseia-se numa contradição: dessexualiza a mulher no próprio instante em que a desnuda. Pode-se, pois, dizer que se trata, num certo sentido, de um espetáculo do medo ou, mais exatamente, do "Faça-me medo", como se o erotismo fosse, aqui ainda, uma espécie de terror delicioso, de que bastaria anunciar os signos rituais para provocar simultaneamente a ideia do sexo e a sua conspiração. Teremos, portanto, no strip-tease uma série numerosa de coberturas apostas sobre o corpo da mulher, à medida que ela finge desnudá-lo. (BARTHES, 2009, pp.148-149)

O autor pensa que o *striptease* não é um ato erótico porque trata a mulher como um objeto mascarado, e

a finalidade do strip-tease deixa de ser então expor em plena luz uma profundidade secreta, mas sim, graças ao despojamento de vestes barrocas e artificiais, significar a nudez como uma veste natural da mulher, o que representa a recuperação final de um estado perfeitamente pudico da carne. (idem, p.150)

Os adereços que a mulher usa nos palcos de *striptease*: leques, penas, luvas, peles,

[...] continuam a impregnar a mulher da sua virtude mágica, mesmo depois de retirados, e constituem como que a lembrança envolvente de uma carapaça luxuosa, pois é evidente que todo strip-tease já está contido, obrigatoriamente, no vestuário inicial; (...) o nu que se segue permanece também irreal, liso e fechado como um belo objeto escorregadio, excluído dos hábitos humanos pela sua própria extravagância; é este o significado profundo do sexo coberto de diamantes ou de escamas brilhantes, verdadeiro âmago do strip-tease. (idem, p.149)

O que Barthes sugere, portanto, é que aquela mulher nua está na verdade vestida por camadas de um conjunto de signos anteriores à sua nudez, dos quais podemos destacar: o tipo de espetáculo em que ela se apresenta; o desejo dos homens que ocorrem a este tipo de show; a projeção erótica e pornográfica que estes clientes do show projetam nela; a longa tradição de mulheres que, como ela, viveram da mesma maneira; a condição social feminina em geral.

Quando se autoanalisou, e isso também já vimos, ele disse que tinha vários corpos – digestivo, nauseante, cefalálgico, sensual, humoral e emotivo, sem deixar de destacar o muscular: a mão do escritor, contida em dois corpos públicos literários e escritos.

O ator, na condição de *pessoa física*, também terá uma gama de camadas que vão compor sua estrutura corporal, da mesma maneira que Barthes descreve o seu. Há, no entanto, diferenças muito curiosas:

- (a) Barthes, o autor, escritor, professor, ao se desnudar o faz *indiretamente*: são seus textos que vão relatar os componentes presentes na “camada de pele” mais externa que chega aos leitores.
- (b) O ator vai mostrar, em caso de nudez, a sua própria pele, diretamente no palco e para consumo

imediatamente de quem está na sala – e é por isso que o corpo do ator é “prostituído”. Claro que aquela pele, e aquele conjunto de camadas de experiências *humanas* do ator vão ficar à disposição da personagem – e do público. O ator pode ainda maquiar sinais de nascença ou outras impressões em seu corpo que não seriam parte do corpo da personagem.

- (c) Se o ator representa, ou mostra uma personagem, que diremos do performer, que fala e age em seu próprio nome como artista e/ou pessoa? A mesma coisa do ator, só que o performer terá a tendência de não esconder nada que tenha sido marcado, inserido ou modificado em seu corpo. O despojamento dos trajes revelará, aqui, o conjunto de camadas impresso naquela pele que ele disponibiliza ao público.

Em qualquer situação, do ator ou do performer, e independentemente do espaço em que a ação aconteça – seja um teatro, um espaço alternativo, um *site specific*, uma galeria de arte, seja um salão de festas – conseguimos visualizar várias situações possíveis, que vão gerar diferentes percepções do mesmo corpo nu em cena:

- (1) O ator, o performer ou o ator/performer entra em cena e se despe completamente aos olhos do público. Talvez não seja possível comparar esta ação com o *striptease*, pois o público não tem as projeções primárias preestabelecidas para esta personagem ou ator, como mostrou Barthes em *Strip-Tease*.

- (2) O ator ou performer já está em cena (ou no espaço da ação) e quando a luz acende, percebe-se que ele está nu.
- (3) O ator ou performer entra em cena já nu.
- (4) O ator ou performer terá seu traje de cena (ou aquilo que se qualifique como tal) retirado por um outro ator ou um grupo de atores, deixando-o nu.

Naturalmente, há uma variedade de ações que vão interferir na relação que este nu vai estabelecer entre o ator/performer, o público e o espetáculo em si. Uma delas, só para exemplificar, é o gesto. De que maneira uma personagem se despe em cena? Rápida, ansiosa, oculta, tranquila? O ator ou performer entram em cena correndo nus? O que isso implica? Quando um grupo de atores tira o traje de alguém em cena à força, quais as implicações contidas no ato?

Há uma *escrita* no traje teatral da nudez. A nudez pode ser um instrumento a favor do espetáculo, quando utilizado adequadamente, que permite inúmeras leituras dependentes do contexto. Seu uso feito de maneira inadvertida, no entanto, corrompe seu significado, não permitindo a leitura e falhando na sua função.

### **O corpo recoberto apenas por pintura: um traje de cena?**

Quando Barthes trata do rosto teatral em “O rosto escrito” (em *O império dos signos*), ele nos fornece talvez um caminho para uma alternativa bastante interessante para que nós, ocidentais, possamos fundamentar o que a pintura corporal pode simbolizar em cena. Ele diz, no texto, que o “rosto teatral não é pintado (maquiado), é escrito” (BARTHES, 2007, p. 120).

Acontece este movimento imprevisto: pintura e escrita, mesmo tendo um instrumento original, o pincel, não é entretanto a

pintura que atrai a escrita para seu estilo decorativo, para sua pincelada extensa, acariciante, para seu espaço representativo (como não deixaria de acontecer entre nós, para quem o futuro civilizado de uma função é sempre seu enobrecimento estético), é ao contrário o ato de escrita que subjuga o gesto pictórico, de modo que pintar é sempre somente inscrever. Esse rosto teatral (mascarado no Nô, desenhado no kabuki, artificial no Bunraku) é feito de duas substâncias: o branco do papel, o negro da inscrição (reservado aos olhos). (idem)

Ele então contextualiza que a função do branco é a de

apagar o rasto anterior dos traços, levar o rosto à extensão vazia de um tecido fosco que nenhuma substância natural (farinha, pasta, gesso ou seda) vem metaforicamente animar com um grão, uma suavidade ou um reflexo. A face é somente: a coisa para ser escrita; mas esse futuro está ele mesmo já escrito, pela mão que cobriu de branco as sobrancelhas, a protuberância do nariz, as superfícies das bochechas, e deu à página de carne o limite negro de uma cabeleira compacta como pedra. (idem, p. 122)

Claro que estamos falando de culturas distintas e isso não significa que no Japão devam copiar as nossas tradições teatrais ou nós as deles. Mas o princípio criativo usado na escrita facial é tão interessante que poderia servir como exercício para incursões mais aprofundadas e imbuídas de um conceito mais profundo.

Poucas pessoas tendem a considerar a pintura corporal como um traje de cena. Se o ator estiver sem nenhuma roupa – “nu”, mas maquiado, a tendência é que se considere que ele está nu. Não está: a cor da tinta sobre o corpo ressignifica a nudez. Aqui, o exemplo da tela branca do Japão, uma tela de carne liberta de significados, poderia ser extremamente útil quando se pensa no corpo como extensão dessa tela. Não é possível afirmar que o rosto é a parte mais expressiva do corpo: como o escritor que usa o corpo todo para escrever, o corpo todo do ator deve ser expressivo.

Se o corpo nu é um traje, uma escrita, assim também podemos considerar o corpo pintado.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nossa proposta com esta brochura era exercer, de alguma maneira, uma forma livre de pensar sobre o traje de cena baseados no que Roland Barthes havia publicado sobre eles.

De nossa parte, procuramos inicialmente analisar como o traje de cena está inserido nos chamados manuais da moda ou nos livros sobre história da moda, deixando claro que a vestimenta das artes cênicas tem um lugar próprio que parte de um sistema vestimentar grego, de cerca de 500a.C. e que este, por sua vez, descende de outro sistema, que classificamos de sistema vestimentar ancestral. Esclarecemos também que “traje de cena” é empregado para evitar maiores confusões com os fashion plates ou figurinos que começaram a acompanhar as revistas de moda já em finais do século XVIII. Lembramos também que o *traje de cena* difere do *traje na cena*, ou seja, a preposição “de” é indicativa de um ato deliberado de representação, não contemplando toda e qualquer forma de inserção do figurino.

Apresentamos, ao longo do texto, notas biográficas de Barthes que o ligam ao teatro, desde os tempos em que participou como ator amador de um grupo na Sorbonne até seus pensamentos finais já como crítico de teatro e filósofo. Resgatamos importantes conceitos barthesianos empregados na análise do traje, discutindo brevemente alguns de seus aspectos à luz de uma abordagem abrangente e não diretiva da teoria barthesiana da moda, normalmente, muito contemplada pela crítica no âmbito exclusivo do *Sistema da moda* (1967) – obra enganosamente concebida como o melhor livro para pensar a teoria de moda de Barthes, ainda que essa explicação requeira um outro livro!

Trabalhamos em detalhe o texto “As doenças do traje de cena”, de 1955, que está em Anexo neste volume. Sugerimos fortemente, com toda a ênfase com que professores costumam fazer, a leitura do texto, precursor nos estudos das vestimentas das artes cênicas.

Expandimos as reflexões de Barthes em “As doenças do traje de cena”, alinhando-as com outros escritos barthesianos para refletir sobre o nu e a pintura corporal como traje de cena. Concluímos que o figurino veste um corpo total, holístico, inclusive na suposta nudez, e desta maneira encerramos o corpo principal do texto.

Do nosso texto inicial, a partir de discordâncias entre os autores – agora sanadas e harmonizadas –, nasceu esta publicação, e como prometemos ao longo do texto, um desdobramento, analisando agora o traje de cena e suas interseções com a moda, obra subsequente e em efervescência que virá em breve.

Como vimos, o traje de cena é roupa qualitativa, indicativa e simbólica, completando a tríade do sentido – no aspecto também peirceano dessa abordagem – e, por isso mesmo, talvez seja tão difícil concorrer com um discurso visual assim orquestrado. No figurino, a moda pode encontrar seu espelho e sua essência, nele poderá refletir-se ou distanciar-se, dependendo do ponto de vista, do estrabismo ou da profundidade com que à imagem espectral as retinas e o imaginário dirigem-se.

Além das relações entre traje de cena e moda, mais uma vez evidenciamos como seria importante desenvolver pesquisas sobre o traje de cena, a partir do acionamento das contribuições de Roland Barthes e suas contínuas ressonâncias e contaminações atualizadas no gesto, ousadamente, crítico de olhar e pensar o mundo, a representação, o traje e a condição epidérmica, vibrante e humana do ator/interator. Ressaltamos aqui, no entanto, a complexidade do tema. Se uma pesquisa sobre o sistema do traje de cena na França do período de vida barthesiano já seria difícil e

complexa, o que dizer de uma pesquisa que hoje teria que ser abrangente aos novos formatos que as artes cênicas criaram ou que nela surgiram?

Como a teoria barthesiana encontraria a obra de Marina Abramovic ou do espanhol Abel Azcona, por exemplo? Pergunta instigante, para a qual a resposta seria sempre não dogmática e não redutora, pois estamos diante de um grande autor e um semiólogo muito frequentado, mas pouco experienciado pelo olhar pomposo e solene da crítica acadêmica. Barthes solicita não o gesto técnico da análise – ainda que em sua fase estruturalista possa enganosamente sugerir um sistema (como o da moda) – mas uma poética do *vedere* com todos os sentidos acionados. Em sua obra assistimos a um abalo sísmico, feito com o prazer do texto, no discurso científico da *doxa*, tão inteligentemente questionado por ele e sua linguagem. Nela, não sabemos em que ponto termina a teoria e em que ponto o exercício da palavra faz todo o controle e toda a certeza desmoronarem ou se despirem, desnudados pela desconfiança semiológica.

Apontamos, assim, em nossa singela e não menos corajosa abordagem, um caminho provisório no texto que apresentamos: no traje de cena, o vestuário ganhou um espaço privilegiado na relação traje/persona, traje/espaco/cenografia, traje/corpo/movimento, traje/narrativa/símbolo, traje/marketing/difusão, traje/persuasão. Ou seja, nas artes cênicas a experiência do traje se potencializa, reflete-se, experimenta-se como fato comunicativo total. Toda produção representativa pela via do figurino se compreende como *gesto refletido deliberadamente e de antemão*, a despeito de sua qualidade resultante.

Para nossa próxima jornada, percebemos que a moda do século XXI começa a assistir ao esboço de uma nova sintaxe: desperdício e destruição cedem lugar a novas somas e investimentos vinculados ao uso consciente e polido de recursos visuais e sensoriais que atendam à manutenção do capital simbólico e factual de sua estrutura e enunciação. Tal como nos novos estados



de exceção a que os regimes democráticos veem-se submetidos sem o uso da força física, mas com os sorrisos pacifistas dos controles simbólicos, assistiremos ao fantasma da moda ressurgir fortalecido e renovado: autofágica, nos mira com um sorriso verde, cosmopolita, múltiplo, heteróclito e sustentável em que muitas diferenças ainda são mantidas. Seremos bem-vindos à moda do século XXI? Que nós, em meio a esse encantador ressurgimento espectral, possamos desconfiar da naturalidade de alguns exercícios e práticas, das *obviedades*: não há nada mais barthesiano para isolar o grão da ideologia contido em todas as formas de linguagem que fingem esquecer-se – por isso, à luz do autor, tirânicas!

Não nos esqueçamos – o figurino tem fortes ligações com a moda. Podemos, agora, identificá-las. E aqui, em paz teórica, voltamos à nossa inicial e, anteriormente, problemática epígrafe de Roland Barthes: *“Ora, quando a coisa é ‘óbvia’, é então que se deve atentar para ela – e percebemos, então, que o ‘óbvio’, comporta muitas perguntas sem respostas”*.

Ao término desta versão, sempre provisória, assim como a moda e a cenografia, reiteramos nossa alegria em partilharmos possíveis acréscimos ou ajustes advindos de nossos leitores. Assim como Barthes (2004), quando decretamos a “morte do autor” buscamos fazer renascer o leitor, quem, de fato, confere sentido e vida ao que aqui, pontualmente, enunciamos.

faustoviana@uol.com.br e  
isamonken@uol.com.br



## REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. **Como viver junto**. Trad. Leyla Perrone- Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- \_\_\_\_\_. **O rumor da língua**. Trad. Leyla Perrone- Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- \_\_\_\_\_. **Roland Barthes por Roland Barthes**. São Paulo: Cultrix, 1977.
- \_\_\_\_\_. **Roland Barthes por Roland Barthes**. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.
- \_\_\_\_\_. **Critical Essays**. Evanston: NORTHWESTERN UNIVERSITY PRESS, 1972.
- \_\_\_\_\_. Fragmentos de um discurso amoroso. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.
- \_\_\_\_\_. **Inéditos** (Vol.3- Imagem e moda). São Paulo, Martins Fontes, 2005.
- \_\_\_\_\_. **Ensaio crítico**. Lisboa: Edições 70 LDA, 2009.
- \_\_\_\_\_. O império dos signos. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.
- \_\_\_\_\_. **Mitologias**. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.
- BOUCHER, François. **História do vestuário no Ocidente**: das origens aos nossos dias. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- CALVET, Louis-Jean. **Roland Barthes, uma biografia**. São Paulo: Siciliano, 1993.
- FARAH, Alexandra. **101 filmes para quem ama moda**. São Paulo: SENAI São Paulo, 2016.
- FERREIRA, Aurélio. **Novo dicionário Aurélio da Língua Portuguesa**. Curitiba: Positivo, 2004.
- GAGO, José María Paz. **Moda & Sedução**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2016.
- LIPOVETSKY, Gilles. **O império do efêmero**: a moda e seu destino nas sociedades modernas. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- 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**. Rio de Janeiro, 2005.

Tese (Doutorado em Ciência da Literatura/Semiologia). Universidade Federal do Rio de Janeiro.

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

\_\_\_\_\_. **Traje de cena, traje de folguedo**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2014.

## ANEXO



## **As doenças do traje de cena** Roland Barthes (tradução Fausto Viana<sup>7</sup>)

Gostaria de esboçar aqui não uma história ou uma estética, mas uma patologia, ou se preferirem, uma moral do traje no teatro. Vou propor algumas regras muito simples que talvez nos permitam avaliar se um figurino é bom ou ruim, saudável ou doente.

Devo em primeiro lugar definir o fundamento que dou a essa moral ou a essa saúde. Em nome de que vamos decidir julgar os figurinos de uma peça? Pode-se responder o seguinte (épocas inteiras o fizeram): a verdade histórica ou o bom gosto, a fidelidade ao detalhe ou o prazer dos olhos. De minha parte, proponho um outro horizonte para a nossa moral: a moral da peça em si. Toda obra dramática pode e deve se reduzir ao que Brecht chama de "gestus" social, ou seja, a expressão exterior, material dos conflitos da sociedade que a peça testemunha. Naturalmente compete ao diretor descobrir e manifestar esse "gestus", este esquema histórico particular que se encontra no fundo de todo espetáculo. Ele tem à sua disposição o conjunto das técnicas teatrais: o trabalho do ator, a marcação, a movimentação, o cenário, a iluminação e, especificamente, os figurinos.

É, portanto, sobre a necessidade de manifestar em cada ocasião o "gestus" social da peça que fundamentaremos a moral

---

<sup>7</sup> Usei, para esta tradução, quatro textos, adaptando-os e consultando-os sempre que necessário:

-BARTHES, Roland. As doenças do figurino no teatro, *in* Cadernos de Teatro nº 31 (julho-agosto-setembro de 1965), publicação de *O Tablado*, Rio de Janeiro, pp. 15-18. O tradutor não foi identificado.

-The diseases of costume, in BARTHES, Roland, *Critical essays* (Translated from the French by Richard Howard). Illinois: Northwestern University Press, pp. 41-50.

-BARTHES, Roland. Les maladies du costume de theatre, originalmente publicado na revista *Théâtre Populaire* e disponível em: < [http://www.julie-d.levillage.org/roland\\_barthes.htm](http://www.julie-d.levillage.org/roland_barthes.htm)>. Acesso em: 22 nov. 2017.

-As doenças do traje de cena, in BARTHES, Roland. *Ensaio crítico* (tradução de António Massano e Isabel Pascoal). Lisboa: Edições 70, 2009, pp. 63-72.



do traje de cena. Isto quer dizer que atribuiremos ao traje um papel puramente funcional, e que esta função será mais de ordem intelectual do que de ordem plástica ou emocional. O traje não é nada mais do que o segundo termo de uma proporção que deve, a todo momento, unir o sentido da obra à sua exterioridade. Assim, tudo o que no traje perturba a clareza desta relação, tudo o que contradiz, obscurece ou falsifica o "gestus" social da peça é ruim; pelo contrário, tudo o que, nas formas, nas cores, nas substâncias e em seu agenciamento ajuda na leitura do "gestus", tudo isso é bom.

Pois bem, como em toda moral, começemos pelas regras negativas, vejamos o que o traje de cena não deve ser (com a condição, bem entendido, de termos admitido as premissas da nossa moral).

De modo geral, o traje de cena não deve ser de maneira alguma um alibi, ou seja, uma justificação: o figurino não deve constituir um ponto visual brilhante e denso, ponto para o qual se desviaria a atenção, fugindo da realidade essencial do espetáculo ou do que poderia se chamar a sua responsabilidade; o traje também não deve ser uma espécie de desculpa, de elemento de compensação cujo sucesso redimiria, por exemplo, o silêncio ou a pobreza da peça. O traje deve sempre guardar seu valor de pura função, sem estrangular nem encher a peça; não deve nunca substituir a significação do ato teatral por valores independentes. É quando o traje se torna um fim em si mesmo que começa a tornar-se condenável. O traje deve à peça um certo número de serviços: se um desses serviços é exageradamente prestado, se o servidor se torna mais importante do que o amo, então o traje está doente, sofre de hipertrofia.

As doenças, os erros ou os alibis do traje de cena, como quisermos chamá-los, eu as divido em três categorias, todas muito comuns no nosso teatro.

## Hipertrofia da função histórica



O absurdo verista: o ator assassinado pelo traje. (*Chantecler*, 1910. O Grão-Duque, M. Dorival.) Fonte: <[http://www.julie-d.levillage.org/roland\\_barthes.htm](http://www.julie-d.levillage.org/roland_barthes.htm)>. Acesso em: 22 nov. 2017.

A doença de base é a hipertrofia da função histórica, a que chamaremos de verismo arqueológico. Devemos nos recordar que há duas espécies de história: uma história inteligente que recompõe as tensões profundas, os conflitos específicos do passado; e uma história superficial que reconstitui mecanicamente certos detalhes anedóticos; o traje de teatro foi, por muito tempo, o campo predileto para o exercício desta última; são conhecidas as devastações epidêmicas do mal verista na arte burguesa: o traje de cena, concebido como um acúmulo de detalhes verdadeiros, absorve e depois atomiza toda a atenção do espectador, que se dispersa para lá do espetáculo, na região dos infinitamente pequenos.

O bom traje, mesmo o histórico, é ao contrário um fato visual global; há uma certa escala da verdade, que não deve ser

menosprezada, pois do contrário ela é destruída. O traje verista, que ainda pode ser visto em certos espetáculos de ópera ou óperas-cômicas, atinge o cúmulo do absurdo: a verdade do conjunto é suprimida pela exatidão do detalhe, o ator desaparece sob botões, dobras e cabelos falsos. O traje verista produz invariavelmente o seguinte efeito: vê-se bem que é verdadeiro, no entanto, não se acredita nele.



Jeanne Moreau e Gérard Philipe em *Le Prince de Hombourg*, encenação de Jean Vilar, Festival d'Avignon, 1951.

Fotografia: Mario Atzinger. Fonte: <<http://www.carnetdart.com/avignon-2014-jour-02-exposition-le-prince-de-hombourg/>>. Acesso em: 22 nov. 2017.



O traje deve convencer antes de seduzir: *Mutter Courage*, do Berliner Ensemble. Fonte:

<[http://web.uncg.edu/dcl/courses/eyappeal/u7/u7\\_1\\_images.asp](http://web.uncg.edu/dcl/courses/eyappeal/u7/u7_1_images.asp)>. Acesso em: 22 nov. 2017.

Nos espetáculos recentes, vou dar como exemplo de uma boa vitória sobre o verismo, os trajes de *Prince de Hombourg*, de Gischia. O gestus social da peça repousa em certa acepção do militarismo e foi a esse dado argumentativo que Gischia submeteu os seus trajes: todos os seus atributos tiveram como função sustentar uma semântica do soldado muito mais do que uma semântica do século XVII: as formas, nítidas, as cores, simultaneamente severas e francas, sobretudo as substâncias, elemento bem mais importante do que o resto (neste caso, o couro e o tecido), toda a superfície ótica do espetáculo tomou a seu cargo o argumento da obra. Do mesmo modo, na *Mutter Courage*, do Berliner Ensemble, não foi de modo algum a história-dada que comandou a verdade dos trajes: foi a noção de guerra e de guerra viajante, interminável, que se viu defendida, incessantemente explicitada não pela veracidade arqueológica de uma forma ou de um objeto, mas pelo cinzento engessado, pelo desgaste dos tecidos, pela pobreza densa, obstinada, das vergas, das amarras, dos cascos.

Aliás, é sempre pelas substâncias (e não pelas formas ou pelas cores), que temos finalmente a garantia de reencontrar a história mais profunda. Um bom figurinista deve poder dar ao público um sentido tátil do que ele vê, ainda que de longe. De minha parte, nunca espero nada de bom de um artista que refina suas formas e cores sem propor uma escolha que seja seriamente refletida nos materiais utilizados: porque é na própria massa dos objetos (e não na sua representação plana), que se encontra a verdadeira história dos homens.

## Doença estética



A doença estética: o drapeado “grande costureiro”; *Cinna*, na Comédie-Française). Disponível em < [http://www.julie-d.levillage.org/roland\\_barthes.htm](http://www.julie-d.levillage.org/roland_barthes.htm)>. Acesso em: 22 nov. 2017.

Uma segunda doença, também frequente, é a doença estética, a hipertrofia de uma beleza formal sem relação com a peça. Naturalmente, seria sem nexos deixar de lado no figurino os valores propriamente plásticos: o gosto, a felicidade, o equilíbrio, a ausência de vulgaridade, a procura da própria originalidade. Mas muitas vezes esses valores se tornam um fim e não um meio, e de novo a atenção do espectador é desviada para longe do teatro, artificialmente concentrada numa função parasita: têm-se então um admirável teatro estético e não um teatro humano. Com certo excesso de puritanismo, quase que direi que considero um sinal inquietante os aplausos aos trajes de cena (o que é frequente em Paris). A cortina se abre, o olhar é conquistado, aplaude-se; mas o sabemos verdadeiramente, a esta altura, a não ser que um tal vermelho é bonito, ou um drapeado bem-feito? Sabemos se esse

esplendor, esse requinte, esses achados vão conciliar-se com a peça, servi-la, contribuir para exprimir sua significação?

Este tipo de desvio é o que eu chamo de estética Bérard, usada hoje a torto e a direito. Sustentado pelo esnobismo e pelo mundanismo, o gosto estético do traje supõe a independência condenável de cada elemento de um espetáculo: aplaudir os trajes no próprio interior da festa é acentuar o divórcio dos criadores, é reduzir a obra a uma conjuntura cega de desempenhos. O traje não tem a função de seduzir o olhar, mas de convencê-lo.

O figurinista deve pois evitar ser pintor e costureiro; ele desconfiará dos valores planos da pintura, e evitará as relações de espaço, próprias desta arte, porque, precisamente, a própria definição de pintura é que essas relações são necessárias e suficientes; sua riqueza, sua densidade, a própria tensão da sua existência ultrapassariam em muito a função argumentativa do traje; se o figurinista for pintor profissional, ele deve esquecer a sua condição no momento em que se torna criador de trajes; é pouco dizer que ele deve submeter a sua arte à peça; deve destruí-la, esquecer o espaço pictórico e reinventar novamente o espaço lanoso ou sedoso do corpo humano. Ele deve também abster-se do estilo "grande costureiro", que reina hoje nos teatros vulgares. O chique do figurino, a desenvoltura requintada de um drapeado à antiga que parece ter saído do ateliê de Dior, o feitio de uma crinolina, são álibis nefastos que turvam a clareza do argumento, fazem do traje uma forma eterna e "eternamente jovem", destituído das vulgares contingências da história, e isso tudo é contrário às regras que enumeramos no início.

Há, aliás, um traço moderno que resume essa hipertrofia da estética: é o fetichismo da maquete (exposições, reproduções). De forma geral, a maquete nada ensina sobre o figurino, porque lhe falta a experiência essencial, a matéria. Ver em cena trajes-maquetes não pode ser um bom sinal. Não digo que a maquete não seja necessária; mas é uma operação essencialmente preparatória que só interessa ao figurinista e à costureira; a

maquete deveria ser completamente destruída em cena, salvo para alguns raros espetáculos onde a arte de afresco deve ser voluntariamente rebuscada. A maquete deveria permanecer um instrumento e não se tornar um estilo.

### **Hipertrofia do suntuoso: dinheiro**

Enfim, a terceira doença do traje de cena é o dinheiro, a hipertrofia da suntuosidade, ou pelo menos de sua aparência. É uma doença muito frequente em nossa sociedade, em que o teatro é sempre o objeto de um contrato entre o espectador que paga e o diretor que deve devolver-lhe o dinheiro na forma mais visível; sob esse ponto de vista, é lógico que a suntuosidade ilusória dos trajes constitui uma devolução espetacular e tranquilizadora; vulgarmente, o traje é mais remunerador do que a emoção ou o intelecto, sempre incertos, e sem relações manifestas com o seu estado de mercadoria. Por isso, quando um teatro se vulgariza, os seus trajes se tornam cada vez mais luxuosos, examinados por si mesmos e que se tornam bem depressa a atração decisiva do espetáculo (*Les Indes Galantes* no Opera, *Les Amants Magnifiques* na Comédie-Française). Onde está o teatro em tudo isto? Em lugar algum, que fique claro: o câncer horrível da riqueza o devorou completamente.

Por meio de um mecanismo bastante diabólico, o figurino luxuoso junta a mentira à baixeza; já foi o tempo (com Shakespeare, por exemplo), em que os atores usavam trajes ricos, porém autênticos, vindos dos guarda-roupas senhoriais; hoje em dia a riqueza custa demasiado caro, nós temos que nos contentar com os similares, isto é, com a mentira.



*Le Cid* endeusado e *Le Cid* dissimulado - Gérard Philipe no Théâtre National Populaire e André Falcon na Comédie-Française. Fonte:

<[https://www.lettresvolees.fr/musset/avignon\\_photos.html](https://www.lettresvolees.fr/musset/avignon_photos.html)>. Acesso em: 22 nov. 2017.

Dessa maneira nem é o luxo mas simplesmente o falso que é hipertrofiado. Sombart indicou a origem burguesa da imitação; é certo que no nosso país são sobretudo os teatros pequenoburgueses (Folies-Bergère, Comédie-Française, teatros líricos) que o utilizam mais desregradamente. Isso supõe um estado infantil do espectador, ao qual se nega simultaneamente todo o espírito crítico e toda a imaginação criadora. Naturalmente não se pode banir completamente a imitação nos figurinos; mas se recorrermos a ela, devemos ao menos recusar dar crédito à mentira: no teatro nada deve ser escondido. Isso resulta de uma regra moral muito simples, que sempre produziu, creio eu, o grande teatro; é preciso confiar no espectador, reconhecer-lhe deliberadamente o poder de criar por si próprio a riqueza, de transformar o raiom em seda e a mentira em ilusão.



## Qual é o bom figurino?

E agora perguntemo-nos o que deve ser um bom traje de cena; e visto que reconhecemos sua natureza funcional, tentemos definir o gênero de benefícios a que está ligado. Quanto a mim, vejo pelo menos dois, essenciais.

Em primeiro lugar, o traje deve ser um argumento. Esta função intelectual do traje de teatro está atualmente, na maior parte das vezes, submersa em funções parasitárias, que acabamos de passar em revista (verismo, estética, dinheiro). Contudo, em todas as grandes épocas de teatro, o traje teve um grande valor semântico; não se prestava unicamente a ver, prestava-se também a ler, comunicava ideias, conhecimentos ou sentimentos.

A célula intelectual ou cognitiva do traje de teatro, o seu elemento de base, é o signo. Temos, numa narrativa das *Mil e uma noites*, um magnífico exemplo de signo vestimentar: dizem-nos aí que todas as vezes em que o califa Haroum Al Rachid se encolerizava, cobria-se com um manto vermelho. Pois bem, o vermelho do califa é um signo, o signo espetacular da sua cólera; está encarregado de transmitir visualmente aos súditos do califa um dado de ordem cognitiva: o estado de espírito do soberano e todas as consequências que ele implica.

Os teatros fortes, populares, cívicos, utilizaram sempre um código vestimentar preciso, praticaram amplamente aquilo que poderíamos chamar uma política do signo: apenas lembrarei que, entre os gregos, a máscara e a cor dos ornamentos ostentavam antecipadamente a condição social ou sentimental da personagem; que no vestibulo medieval e na cena elisabetana as cores dos trajes, em certos casos, simbólicos, permitiam, por assim dizer, uma leitura diacrítica do estado dos atores; e, por fim, que na *commedia dell'arte*, cada tipo psicológico possuía como algo particular a sua indumentária convencional. Foi o romantismo burguês que, ao diminuir a confiança no poder intelectual do público, dissolveu o signo numa espécie de verdade arqueológica do traje; o signo degradou-se em pormenor, começaram a

aparecer trajes verídicos e já não tão significantes: esse excesso de imitação atingiu o ponto culminante no barroco, em 1900, verdadeiro pandemônio do traje de teatro.



O "Museu Dupuytren" de traje de teatro: o barroco ainda em 1900. (*Le Crépuscules des Dieux*, no Teatro do Château-d'Eau) Fonte: <[http://www.julie-d.levillage.org/roland\\_barthes.htm](http://www.julie-d.levillage.org/roland_barthes.htm)>. Acesso em: 22 nov. 2017.



Patologia do signo. Acima, à esquerda: literalidade - Uvas - Bacantes (*Les Barbares*, tragédia lírica, 1901); à direita: indigência - a camisola wagneriana (*The Twilight of the Gods*, 1902). No meio: sobreindicação - toneladas de penas (*Chantecler*, 1910, senhora Simone no papel do faisão). Abaixo: o fundo em desequilíbrio: clareza exemplar de formas, maneirismo de substâncias (*Marie Stuart* na Folies-Bergère). Fonte: <[http://www.julie-d.levillage.org/roland\\_barthes.htm](http://www.julie-d.levillage.org/roland_barthes.htm)>. Acesso em: 22 nov. 2017.

Visto que acabamos de delinear uma patologia do traje, temos que assinalar algumas das doenças que correm o risco de afetar o signo vestimentar. São, por assim dizer, doenças de nutrição: o signo está doente sempre que está mal, muito ou pouco nutrido de significação. Citarei as doenças mais comuns: a indigência do signo (heroínas wagnerianas em camisola de noite), a sua literalidade (bacantes sinalizadas por cachos de uvas), a sobreindicação (as plumas de Chantecler justapostas uma a uma; total na peça: algumas centenas de quilos), a inadequação (trajes “históricos”, que se aplicam indiferentemente a épocas vagas) e, por fim, a multiplicação e o desequilíbrio interno dos signos (por exemplo, os trajes das Folies-Bergère, notáveis pela audácia e pela clareza da sua estilização histórica, são complicados, misturados com signos acessórios, como os da fantasia ou da suntuosidade: todos os signos aparecem ali no mesmo plano).

Podemos definir uma saúde do signo? Aqui, é preciso ter cuidado com o formalismo; o signo tem êxito quando é funcional; não podemos dar-lhe uma definição abstrata: tudo depende do conteúdo real do espetáculo; também aqui, a saúde é sobretudo uma ausência de doença; o traje é são, quando deixa a obra livre para transmitir a sua significação profunda, quando não a estorva e permite, por assim dizer, ao ator, aplicar-se sem um peso parasita, nas tarefas essenciais. Pelo menos, o que podemos dizer é que um bom código vestimentar, servidor eficaz do gestus da peça, exclui o naturalismo. Brecht explicou-o notavelmente a propósito dos trajes de *La Mère*<sup>8</sup>: cenicamente não se significa (significar: assinalar e impor) o desgaste de um traje, pondo em cena um traje realmente usado. Para se manifestar, o desgaste deve ser majorado (é a própria definição daquilo que, em cinema, se chama fotogenia), provido de uma espécie de dimensão épica: o bom signo deve ser sempre o fruto de uma escola e de uma acentuação; Brecht forneceu o pormenor das operações necessárias à construção do signo do desgaste: a inteligência, a

---

<sup>8</sup> No álbum *Theaterbeit*, Dresden Verlag, Dresden. Ver *Théâtre Populaire*, nº 11, p. 55.

minúcia, a paciência são notáveis (tratamento com cloro, queima da tinta, raspagem com navalha, envelhecimento com ceras, lacas, ácidos gordos, rasgões, remendos); nos nossos teatros, hipnotizados pela finalidade estética dos trajes, ainda estamos muito longe de submeter radicalmente o signo vestimentar a tratamentos tão minuciosos, e sobretudo tão “refletidos” (sabemos que, na França, a arte se torna suspeita, se fizer pensar); não vemos Léonor Fini usar o maçarico em um desses belos vermelhos que fazem sonhar Paris inteira.



O traje certo é um traje visual global. Lorenzaccio com Gérard Philipe, trajes de Leon Gischia.

Fonte:

<[https://www.lettresvolees.fr/musset/avignon\\_photos.html](https://www.lettresvolees.fr/musset/avignon_photos.html)>. Acesso em: 22 nov. 2017.



O traje-substância: lã e feudalismo.

*Macbeth*, direção de Jean Vilar. Trajes de Mario Prassinis, 1954. Fonte:

<[http://www.julie-d.levillage.org/roland\\_barthes.htm](http://www.julie-d.levillage.org/roland_barthes.htm)>. Acesso em: 22 nov. 2017.



O traje de *Macbeth*, criado por Mario Prassino para Jean Vilar em 1954, no CNCS, em Moulins. Fonte: <<https://nonsanzdroict.wordpress.com/tag/cnsc/>>. Acesso em: 22 nov. 2017.

Outra função positiva do vestuário: deve ser uma humanidade, deve privilegiar a estatura humana do ator, tornar a sua corporeidade sensível, nítida e se possível devastadora. O traje deve servir as proporções humanas e, por assim dizer, 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 quotidiana; nunca devemos sentir o corpo humano ridicularizado pelo disfarce.

Essa humanidade do traje é amplamente tributária do seu ambiente, do meio substancial em que o ator se desloca. A concordância refletida entre o traje e o seu fundo é talvez a primeira lei do teatro: sabemos bem, pelo exemplo de certas encenações de ópera, que a confusão dos cenários pintados, o vaivém incessante e inútil dos coristas sarapintados, todas essas

superfícies excessivamente carregadas, fazem do homem uma silhueta grotesca, sem emoção e sem clareza. Ora, o teatro exige abertamente dos seus atores uma certa exemplaridade corporal; seja qual for a moral que se lhe atribua, o teatro é, num determinado sentido, uma festa do corpo humano e é preciso que o vestuário e o fundo respeitem esse corpo, que exprimam toda a sua qualidade humana. Quanto mais a ligação entre o traje e seu ambiente for orgânica, melhor se justifica o próprio traje. É um teste infalível pôr em relação um traje com substâncias naturais como a pedra, a noite, a folhagem: se o traje retiver algum dos vícios que indicamos, notamos imediatamente que ele mancha a paisagem, aparece aí mesquinho, deprimido, ridículo (acontecia, no cinema, com os trajes de *Si Versailles m'étais conté*, cujo artifício limitado contrariava as pedras e os horizontes do castelo); inversamente, se o traje for são, o ar livre deve poder assimilá-lo, e até exaltá-lo.



A harmonia do rosto e do traje. Lorenzaccio, Théâtre National Populaire com Gérard Philipe. Fonte: <<https://compagnieaffable.com/2015/05/22/les-tirades-de-lorenzo-face-a-philippe-strozzi-dans-lorenzaccio-de-musset-acte-iii-scene-3/>>. Acesso em: 22 nov.2017.

Outra concordância difícil de obter, e no entanto indispensável, é a do traje com o rosto. Neste aspecto, quantos anacronismos morfológicos! Quantos rostos bem modernos colocados ingenuamente em falsos colarinhos de pregas ou em falsos drapeados! Sabemos que um dos problemas mais agudos dos filmes históricos ou épicos reside aqui (senadores romanos com cabeça de xerifes, a que é preciso opor a Jeanne d'Arc de Dreyer). No teatro, é o mesmo problema: o traje deve saber absorver o rosto, devemos sentir que, invisível mas necessário, um mesmo epitélio histórico os cobre a ambos.

Em suma, o bom traje de cena deve ser bastante material para significar e bastante transparente para não constituir os seus signos em parasitas. 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. O traje deve encontrar também essa espécie de equilíbrio raro que lhe permite ajudar a leitura do ato teatral sem atravancá-la com qualquer valor parasita: é preciso que renuncie a todo egoísmo e a todo excesso de boas intenções; é preciso que passe, em si, despercebido, mas é preciso também que exista: os atores não podem, afinal de contas, aparecer nus! É preciso que o traje seja simultaneamente material e transparente: devemos vê-lo, mas não olhá-lo. Isso não passa talvez de uma aparência de paradoxo: o exemplo muito recente de Brecht nos convida a compreender que é na própria acentuação de sua materialidade que o traje de teatro tem mais hipóteses de atingir a sua necessária submissão aos fins críticos do espetáculo.

1955, *Théâtre Populaire*.





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

**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.

Agência Brasileira do ISBN

ISBN 978-85-7205-208-5



9 788572 052085