

## ROLAND BARTHES, A MODA E AS ASSINATURAS DO MUNDO

*Mariza Werneck*

Doutora em Ciências Sociais - Antropologia e professora do Departamento de Antropologia da Pontifícia Universidade Católica

[mmfw@uol.com.br](mailto:mmfw@uol.com.br)

*Decifrar os signos do mundo.*

*Isto quer sempre dizer*

*Lutar com uma certa inocência dos objetos.*

Roland Barthes (1964).

### RESUMO

Este artigo pretende compreender o livro *Sistema da moda* não apenas no conjunto da obra barthesiana, mas também no contexto em que foi escrito. Tenta ainda esclarecer alguns de seus pressupostos e levantar algumas chaves de leitura. Para tornar isso possível, revisita as décadas de 1950 e 1960, quando a França, mal-refeita das feridas da Segunda Grande Guerra, mergulhou, de cabeça, na aventura estruturalista.

**Palavras- chave:** Roland Barthes, estruturalismo, semiologia, lingüística, moda.

Roland Barthes escreveu sobre literatura, cinema, música, artes plásticas, teatro, fotografia. Aproximou autores aparentemente tão díspares entre si como Sade, Fourier, Loyola. Em seus escritos, foi também leitor atento e singular de Flaubert, Proust, Balzac, Racine, Michelet. E debruçou-se, com igual paixão, sobre os mais diversos campos de conhecimento, como a lingüística, a psicanálise, a semiologia.

Como se não bastasse, e com o mesmo rigor, escreveu sobre sabão em pó, bife com batatas fritas, o olhar de Greta Garbo, o discurso amoroso, o vinho e o leite. E escreveu também sobre moda.

Sem preconceitos temáticos, Barthes foi, em tudo, um homem de seu tempo, e projetou uma mesma e fina inteligência sobre todos os objetos que considerava dignos de serem pensados, independentemente de eles pertencerem ao universo da cultura de massa, ou ao domínio da mais exigente erudição. Sobre cada um dos temas que tratou, lançou um olhar diferenciado. Em cada livro que escreveu inaugurou um gênero, celebrando sempre, com uma liberdade até então desconhecida, nos domínios da crítica, os rituais secretos da palavra.

Essa multiplicidade de gêneros e interesses foi, muitas vezes, vista com suspeita: existiriam, então, dois Barthes? O primeiro, representado pelo semiólogo rigoroso, comprometido com o projeto de construir uma grande ciência dos signos – perspectiva feliz que embalou os anos 60 – e um outro, uma espécie de seu duplo perverso, que, de dentro do próprio sistema que criara, para decifrar os mistérios da linguagem, o corrompia escandalosamente? Vários de seus contemporâneos viram, na suposta deserção de Barthes das fileiras da cientificidade, uma traição imperdoável.

Os mais argutos afirmam, no entanto, que é possível discernir, até em seus textos mais heréticos, o mesmo rigor, a mesma arquitetura interna minuciosamente elaborada, a mesma celebração da inteligência e dos sentidos, o mesmo Barthes, enfim. Afinal, coerente com sua vocação do desvio, ele afirmou, certa vez, que seria impossível conceber uma semiologia que não fosse também uma forma permanente de *semioclastia*.

Leyla Perrone-Moisés, sua aluna e tradutora, acredita que Barthes possa ser definido por duas tendências opostas e complementares: um Barthes, apolíneo, metódico, “científico”; outro Barthes, dionisíaco, sensual, anárquico. Durante muitos anos, os dois coexistiram, até que, a partir de *O prazer do texto*, predominou “o Barthes do corpo, do gozo sensual dos signos, o Barthes escritor” (Perrone-Moisés, 1983, p. 59).

Essa divisão talvez o agradasse, se fosse levado em conta o seu gosto por oposições binárias. Mas seria também possível pensar em um Sistema-Barthes, construído a partir do inventário minucioso de seus temas, de suas idiossincrasias, de seus *biografemas*. Daí resultaria num Barthes fantasmático, surgido apenas do imaginário de quem o criou, do qual seria possível depreender todas as escrituras também possíveis. Um Barthes submetido ao mais rigoroso exercício de semiologia, seu legado maior, mas ao qual não faltaria o prazer do texto, o gozo da linguagem, o desejo da escrita, pois, como ele bem ensinou, “escreve-se sempre com o desejo, e não se acaba nunca de desejar” (Barthes, [1975] 1977).

Para Violette Morin, ele seria como uma sinfonia de Beethoven, “com um grande tema central, e vários pequenos desvios, de desejos de escrever pequenas coisas, à esquerda e à direita, mas sempre voltando ao mesmo tema” (Calvet, 1990, p. 313).

Esse tema central, como assegura seu biógrafo Louis-Jean Calvet, é a idéia de que o mundo é feito de signos, e cabe às ciências da linguagem decifrá-los. Barthes engajou-se de tal forma nessa tarefa que foi considerado por alguns, como Olivier Burgelin, um místico: “Não um asceta, claro – diz ele –, mas um místico sensual que praticou uma cultura da sensualidade. Um místico porque sua obra nada mais é do que o aprofundamento da mesma questão vital (...): a questão do sentido, a questão da linguagem, a questão da literatura” (Calvet, 1990, p. 313).

Embora a figura luminosa de Roland Barthes resista a qualquer classificação definitiva – ou, talvez, até mesmo por isso – sua obra, tantos anos depois de sua morte (1980), continua a exercer um crescente fascínio em todos os que entram em contato com ela. Há uma exceção, porém. Seu livro sobre a moda parece constituir um entrave, e obstruir um pouco esse fascínio, a não ser, quem sabe, para os lingüistas ou os mais afeitos ao exercício da semiologia. Ainda que conste como referência obrigatória em trabalhos acadêmicos que tratam do fenômeno da moda,

*Sistema da moda* (Barthes, [1967] 1980), em larga medida, permanece um livro indecifrável e misterioso, que só acolhe os iniciados.

Concebido como tese de doutorado, que seria defendida sob a orientação, no início, de Claude Lévi-Strauss e, depois, de André Martinet – projeto, em seguida, abandonado – o livro expressa, antes de tudo, o exercício de um rigor. Faz parte do sonho de cientificidade longamente acalentado por seu autor, a partir da descoberta da lingüística de Ferdinand de Saussure, da antropologia de Claude Lévi-Strauss e da pintura de Piet Mondrian.

Os livros anteriores ou posteriores a *Sistema da moda* –, ainda que não sejam de fácil leitura –, como *Mitologias* (1957), *O prazer do texto* (1973) ou *Fragmentos de um discurso amoroso* (1977), podem tornar-se acessíveis, desde que se cumpra o necessário ritual de iniciação ao autor.

No entanto, ao se fazer o percurso da obra como um todo – projeto inalcançável, nos limites deste artigo –, é possível verificar a profunda coerência que *Sistema da moda* guarda com os seus demais livros e, mais do que isso, pode-se constatar que o interesse de Barthes pelo tema não ficou restrito ao seu frustrado projeto de doutoramento.

Sem pretender cumprir tão desmedida tarefa, este artigo é uma tentativa de compreender o *Sistema da moda*, se não no conjunto, ao menos no contexto da obra barthesiana, esclarecendo alguns de seus pressupostos e levantando, quem sabe, algumas chaves de leitura.

Para tornar isso possível, foi necessário fazer, inicialmente, uma pequena viagem às décadas de 1950 e 1960, momento em que a França, mal-refeita das feridas da Segunda Grande Guerra, mergulhou de cabeça na aventura estruturalista.

François Dosse, historiador francês, abre sua *História do Estruturalismo* (Dosse, [1991] 1993-1994), afirmando que o êxito do novo método capitaneado por Claude Lévi-Strauss, sob os auspícios da Lingüística de Roman Jakobson, não teve similar na história intelectual francesa. Segundo ele, tamanho sucesso, deveu-se, em primeiro lugar, ao fato de o estruturalismo apresentar-se como um método rigoroso, capaz de substituir, nas ciências humanas, perspectivas obsoletas que pecavam, quando não pela subjetividade, ao menos pela ausência de padrões científicos confiáveis.

A primeira metade do século XX jogara por terra todas as promessas do Iluminismo. As duas grandes guerras, o holocausto, a desesperança advinda da descoberta dos crimes de Stalin, geraram na intelectualidade europeia um sentimento de desamparo e de rejeição à sua própria história. O homem ocidental parecia ter perdido a inteligibilidade sobre si mesmo e sobre os destinos do mundo. As antigas formas de saber não traziam respostas confortadoras para as questões humanas mais urgentes, e até mesmo a História, presa em sua linearidade, não era mais capaz de narrar o mundo.

No terreno das Letras, o cenário não era muito diferente. Os anfiteatros da velha Sorbonne, agora vazios, atestavam a falência de um saber que, tautologicamente, apenas repetia e imitava a si mesmo.

Instalando-se nessa brecha, o estruturalismo interessou-se por todas as formas proscritas de saber, realizou um movimento contrário ao das instituições canônicas, buscou novos modelos, e desenvolveu uma extrema sensibilidade para toda forma recalcada de conhecimento. Não por acaso, afirma François Dosse, as duas grandes ciências que conduziram o movimento, a saber, a psicanálise e a antropologia privilegiam o inconsciente, buscam o avesso do sentido manifesto, o reprimido, o inacessível da história ocidental.

Nesse sentido, o estruturalismo veio trazer uma promessa de renovação, uma vitalidade, e uma nova percepção do mundo. Talvez, por isso, tenha conseguido reunir, em torno de si, cabeças pensantes tão díspares quanto Claude Lévi-Strauss, Michel Foucault, Louis Althusser, Jacques Lacan e Roland Barthes, entre outros.

Barthes viveu os anos da Segunda Grande Guerra, em sanatórios suíços e franceses, consumido por uma tuberculose, doença que lhe roubou a juventude e o impediu de levar uma vida escolar e profissional regulares. O conflito só lhe chegava aos ouvidos sob a forma de ecos distorcidos e distantes. Para vencer o longo tempo da internação, Barthes escrevia cartas.

Dedicou-se, também, a uma quase infundável pesquisa sobre Jules Michelet, historiador francês, do século XIX, autor de uma obra com mais de cinquenta livros. Para realizar esse trabalho, Barthes produziu milhares de fichas, que eram sempre reescritas, porque quase nunca eram consideradas satisfatórias.

Só a densidade do pequeno livro que resultou dessa intensa frequência da obra de Michelet revela o minucioso trabalho de elaboração ali contido. Essa primeira pesquisa, além do detalhamento quase maníaco, despertou-lhe o gosto pelo método, pela disciplina, pelo rigor, que marcaram presença em toda sua obra e, em particular, no *Sistema da moda*.

Quanto às cartas que trocou com os amigos durante o período de internação, forneceram-lhe material e reflexão para um de seus livros mais conhecidos, *Fragmentos de um discurso amoroso* (1979). Serviram, também, para compor seu primeiro livro, *O grau zero da escritura*, publicado em 1953.

Recluso no sanatório, excluído do meio universitário, Barthes insurge-se contra a estagnação vigente no terreno da crítica literária. As notícias que lhe chegam são inquietantes: os autores estudados – sejam eles Rousseau, Racine ou qualquer outro – são sempre submetidos aos mesmos procedimentos, etiquetados e reduzidos a um estereótipo. Ao recusar com indignação tais clichês, não é difícil compreender porque Barthes identificou-se, de imediato, com as promessas do estruturalismo.

Em *O grau zero da escritura*, denuncia, então, o impasse vivido, não mais pela crítica, mas pela literatura daquele momento: “o escritor reconhece o imenso frescor do mundo presente, mas, para transmiti-lo, dispõe de uma linguagem esplêndida e morta” (Barthes, [1953] 1974, p. 166).

Esse primeiro livro já revelava o que toda a obra barthesiana iria demonstrar, à exaustão, o combate contra a doxa, a opinião corrente, o senso comum, as palavras previsíveis. Escrever, para ele, sempre significava, de alguma forma, estremecer o sentido do mundo.

Em 1957, Roland Barthes lança *Mitologias*, livro que reúne uma série de artigos escritos, entre 1954 e 1956, para a revista *Les Lettres Nouvelles*, dirigida por Maurice Nadeau. Por meio de análises de uma propaganda de sabão em pó, ou do gosto francês pelo bife com batatas fritas, ou ainda do novo modelo de automóvel fabricado pela Citroën, denuncia a ideologia pequeno-burguesa que se exprime por gostos e valores propagados pela mídia. Embora os textos não apresentassem, na aparência, qualquer relação entre si, Barthes construiu por meio deles um sistema, um inventário da contemporaneidade.

O significado dessa crítica, para ele, foi um gesto profundamente ético e ideológico. Hável em desmontar linguagens, seu propósito era o de, ao desconstruir a mensagem contida nesses pequenos mitos da vida cotidiana, apresentados como “naturais”, demonstrar como funcionavam seus códigos internos, revelando sua história e sua artificialidade. Como afirma Leyla Perrone-Moisés: “Ao desmontar essas mensagens ‘inocentes’, Barthes pôs a nuas certas constantes do imaginário pequeno-burguês, indicando o exato lugar dessas constantes na ideologia dominante” (Perrone-Moisés, 1983, p. 27).

Como arma privilegiada para realizar esse trabalho de desconstrução, Barthes utilizou o humor, o que lhe assegurou um imediato sucesso de público. Mas não só. Para acercar-se desses objetos produzidos pela cultura de massa, tratou-os como linguagem e criou, para eles, um método de análise bastante próximo dos procedimentos utilizados nas análises de textos literários.

O interesse de Barthes por temas até então desprezados da vida cultural sempre existiu. Na verdade, sequer o incomodava a oposição estabelecida entre “cultura de massa” e “cultura superior”. Tomando os dois termos como pertencentes a uma linguagem (a da cultura), afirmava que, para haver significação – e a significação tornou-se o modo de pensar do mundo moderno – é necessário que haja uma oposição mínima entre dois termos. Denunciar essa oposição seria, para Barthes, levantar uma falsa questão já que, assim que superada, ela seria imediatamente substituída por outra.

Ao realizar a oposição entre as duas formas de cultura, a sociedade não faz outra coisa senão conferir, a si própria, uma cultura inteligível: a divisão é a condição formal de toda cultura, tão logo ela deixe o plano das técnicas para atingir o dos símbolos.

Nesse sentido, o que importava, para Barthes, era a decodificação desse universo aparentemente tão natural. Realizar a leitura do mundo, decifrar a significação na vida moderna, eis as tarefas maiores da semiologia, às quais ele aderiu com entusiasmo, e reconheceu como seu projeto.

O que um vestuário, um automóvel, um prato de comida ou uma imagem publicitária podem ter em comum é o fato de que são signos. E, em sua existência de signos, eles se dão a

ler ao homem moderno, sob a forma de imagens, gestos, comportamentos. Estas leituras, no entanto, nunca são inocentes: elas implicam valores sociais, morais, ideológicos. É preciso, pois, descobrir-lhes o sentido oculto, submeter uma massa enorme de fatos, em aparência anárquicos, a um princípio de classificação, estudar essa operação misteriosa pela qual uma mensagem qualquer se impregna de um segundo sentido, difuso, em geral ideológico, e que é chamado de “senso comum” (Barthes, 1965, p. 1527).

Essas palavras resumem, com clareza, não só o que Barthes pretendeu realizar em suas *Mitologias*, como suas concepções sobre a cultura de massa. Da mesma forma, e se a intenção aqui é sugerir que a obra barthesiana, como um todo, possui uma unidade de fundo, por mais diversos que sejam os temas nela tratados, é possível também aproximar *Mitologias* de *O império dos signos* (1980), livro em que narrou sua viagem ao Japão.

Como não poderia deixar de ser, para Barthes, o Japão é um texto que se deixa ler, como um sistema de signos. Para decifrá-lo, Barthes selecionou certos temas, escolhidos quase por acaso, como fez com os mitos contemporâneos: analisou, entre outras coisas, a alimentação, os objetos de uma papelaria e as pálpebras de porcelana dos japoneses. E tratou também dos haicais, uma forma milenar de composição poética, pequena obra-prima de síntese e delicadeza. O livro sobre o Japão data de 1980, mas os haicais, que sempre fascinaram Barthes, já estão presentes em seu *Sistema da moda*, e, talvez, essa seja uma de suas chaves mais secretas de leitura. Voltaremos a isso, mais adiante.

Por enquanto, e no que diz respeito ainda às *Mitologias*, curiosamente, e por motivos que se esclarecerão a seguir, a moda não está presente no pequeno inventário de representações da vida cotidiana construído por Barthes. Afinal, apesar de seu lado *haute-couture*, ela poderia ser apontada como um dos objetos mais significativos da cultura de massa já que representa, sem sombra de dúvida, um dos maiores mitos contemporâneos.

O interesse de Barthes por ela, no entanto, já pode ser atestado em uma série de artigos, que antecederam a grande pesquisa de *Sistema da moda*. Em cada um deles é possível perceber como Barthes foi afiando suas ferramentas conceituais, como construiu seu *corpus* de pesquisa e, como, a partir deles, avançou um pouco mais em direção ao seu *Sistema*. Dito de outro modo, é nesses textos que reside a gênese de seu pensamento sobre moda. Neles já é possível

reconhecer o mesmo rigor metodológico e o mesmo grau de exigência intelectual que marcam seu estilo.

Esses artigos também colocam em cena uma outra característica digna de nota: a relação tumultuada que Barthes manteve com a História, e não só ele. Essa questão vai colocar em campos opostos os historiadores e todos os pensadores que elegeram como modelo a Lingüística, e que serão identificados como estruturalistas.

No que diz respeito a Barthes, especificamente, a ruptura epistemológica que realiza com a História, em seus artigos, cumprindo, à risca, a cartilha estruturalista, abre os flancos para a grande crítica encetada contra os seguidores de Lévi-Strauss, taxados, a partir daí, e, por definição, de *anti-históricos*. Este não privilégio da História jamais lhes será perdoado, gerando, enfim, inúmeras polêmicas, inúteis de serem aqui relatadas.

Apenas para ilustrar o que estava em questão, naquele momento, seria interessante lembrar, como o fez Luiz Costa Lima em *Teoria da cultura de massa* (1982), que, no final dos anos 50, quando a História insistia em sua narratividade *diacrônica* (ou seja, em tomar o acontecimento em sua evolução temporal), a Arte e a Literatura já haviam rompido com a linearidade narrativa.

Evidências disso podem ser encontradas em *Ulysses*, de James Joyce, livro que estilhaçou o tempo cronológico, e reduziu o périplo homérico à dimensão de um único dia, e também na tela cubista, que criou a simultaneidade de percepção. A esses exemplos, poderíamos acrescentar ao menos mais um: os dados lançados, ao acaso, por Mallarmé, haviam explodido o poema e possibilitado uma leitura multifacetada. Contestando a idéia de uma guerra contra a História, declarada pelos estruturalistas, afirma Costa Lima: "Não que o estruturalismo seja ahistórico, ou sequer contra a história; mas sua busca de precisar sistemas, a idéia dos sistemas como descontínuos, de determinação das leis internas dos sistemas e suas transformações chocavam-se com o caráter narrativo da história. Saussure, até então, quase exclusividade dos lingüistas, foi trazido ao debate, e a narrativa histórica recebeu nome mais preciso: diacronia, ciência do diacrônico. Deste modo, a busca do sistêmico, sem se confundir com uma luta contra a história, obrigou-nos a pensar nos limites impostos por uma metodologia plantada sobre a sucessividade diacrônica" (Costa Lima, 1982, pp. 16-17).

Quanto a Barthes, ele acreditava que as lacunas encontradas na história da indumentária que examinou deviam-se ao fato de terem sido produzidas em um momento em que a historiografia ainda não havia se beneficiado, entre outras coisas, da proposta inovadora de Lucien Febvre (1926), capaz de estabelecer relações entre vestuário e fatos da sensibilidade. Da mesma forma, e pelo mesmo motivo, careciam de um arcabouço conceitual que só viria à luz em análises de tipo marxista, colocando a moda numa perspectiva social, econômica e histórica (Barthes, 1957).

A grande crítica que Barthes vai dirigir aos historiadores da indumentária, contudo, vai muito além dessas observações. Ao produzirem um tipo de *historiografia historicista*, que tratava a moda como fato, acontecimento, esses autores não alcançavam a essência mesma da moda, que consistia em ser um objeto possuidor de uma estrutura constitutiva, invariante, mas que, ao mesmo tempo, sofria constantes mutações.

Para captá-la em sua totalidade, e em seu movimento, seria necessário um método capaz de apreendê-la tanto em sua *diacronia* como em sua *sincronia*. Daí decorre a necessidade de se pensar a moda como um *sistema* – tal qual o fez Saussure, ao tratar da linguagem – e de se atribuir a ela um valor epistemológico específico.

O primeiro artigo que Barthes dedicou à moda foi publicado na revista *Annales*, no mesmo ano do lançamento de *Mitologias* (1957), intitulado “História e sociologia do vestuário: algumas observações metodológicas”.

Esse texto passa em revista a história da indumentária e sua bibliografia, suas lacunas, seus impasses, e já aponta para o projeto que Barthes construiu a seguir, realizando uma leitura da moda a partir do modelo proposto por Ferdinand de Saussure em seu *Curso de lingüística geral* (1949), o que viria justificar a forte marca semiológica do texto.

É nesse primeiro artigo que Barthes formula suas primeiras hipóteses de trabalho e se aproxima do estruturalismo levi-straussiano. Nele aparece, também, pela primeira vez, a perspectiva de pensar a moda como um “fato social total”, conceito forjado por Marcel Mauss, em seu conhecido *Ensaio sobre a dádiva* (Mauss, 1923-1924).

Na seqüência, dois anos depois, surge *Linguagem e vestuário* (1959), artigo que retoma, em alguma medida, as preocupações com a historiografia, mas aprofunda e renova a discussão

anterior. Pelas proposições interessantes que traz, esse texto merece ser comentado, aqui, um pouco mais.

O texto se abre, embora sem qualquer referência explícita, com o já referido conceito de “fato social total”, criado por Marcel Mauss. A moda para Barthes, “é um fato completo em cujo estudo se recorre ao mesmo tempo à história, à economia, à etnologia, podendo até ser – como veremos em breve – uma lingüística” (Barthes, [1959] 2005, p. 282). Da mesma forma, por ela, podem se interessar pensadores ligados a outras correntes da reflexão social, como marxistas, estruturalistas e psicanalistas.

Reafirmando, mais uma vez, a pobreza da bibliografia concernente à moda, produzida por uma historiografia que “decepciona”, Barthes acreditava que as reflexões mais instigantes realizadas sobre o tema tinham sido produzidas incidentalmente por escritores e filósofos, tais como Jules Michelet, Thomas Carlyle e Honoré de Balzac, justamente porque, ao tratarem de moda, eles já o faziam “suficientemente libertos do mito da futilidade”.

Quanto aos historiadores, pesquisando o tema em sociedades fortemente hierarquizadas, o máximo que haviam conseguido era a criação de um léxico do vestuário, estabelecendo correspondências minuciosas entre trajés, classe social, sexo, idade, estado civil, etc. Entre eles, Barthes destacou, como curiosidade poética e inventiva, os *Costumes grotesques*, de Larmessin (século XVIII), que estabelece curiosas relações entre as diferentes profissões e o vestuário correspondente, assimilando anatomicamente o trabalhador a seu instrumento. Assim, cada profissão era dada na sua essência imaginária “com formas lisas para o confeitoiro, serpentinas para o boticário, flechadas para o pirotécnico, redondas e bojudas para o oleiro, etc.” (p. 284).

Já, no romantismo, a pesquisa de moda ganha impulso novo, ainda que voltado para o teatro e sua exigência de caracterização de personagens. Iniciando-se aí uma pesquisa sistemática feita por pintores e por desenhistas sobre “a verdade histórica das aparências”, que, além do vestuário, incluía o cenário, a mobília e o acessório.

Na seqüência do artigo, como não poderia deixar de ser, Barthes, leitor de Charles Baudelaire e Honoré de Balzac, prestou seu tributo à importância que a moda, na primeira metade do século XIX, iria ganhar nas *Physiologies*, pequenas peças literárias, leves e pitorescas, que retratavam o cotidiano da vida parisiense. Tratando-se das mesmas *fisiologias* que serão

identificadas, por Walter Benjamin, como um dos signos da modernidade, e que se encontram catalogadas na Biblioteca Nacional de Paris.

Referindo-se especificamente às fisiologias em relação ao vestuário (da gravata, do chapéu, da camisa e da luva, entre outras), Barthes reconheceu, nelas, um traço do dandismo. Do ponto de vista da moda, a Revolução Francesa trouxe, como inevitável consequência, um grande movimento de uniformização democrática das indumentárias. Para distinguir-se do proletário e do burguês, era preciso que o aristocrata, num puro jogo de aparências, driblasse de algum modo a uniformidade revolucionária, conseguindo assim manter um certo número de diferenças formais capazes de manifestar a oposição entre as classes sociais.

Em outro momento relevante do artigo, Barthes passou a explorar uma outra tendência presente nos analistas de moda, que consistiu em aproximar o vestuário da arquitetura, do mobiliário ou de qualquer outro objeto capaz de refletir um certo espírito do tempo. Assim, entre outras coisas, chapéus e cartolas passaram a imitar as chaminés das fábricas da revolução industrial.

Tudo se passando como se a moda, atenta aos acontecimentos, mimetizasse o *caráter moral* de uma época, ou o jeito de uma civilização. Para Barthes, não havia nada de espantoso nisso, e essas tentativas de interpretação, na verdade, não passavam de tautologias.

Como não interessa, aqui, reproduzir o artigo em sua íntegra, cabe assinalar apenas que a recensão feita por Barthes dessa história é construída, sobretudo, para demonstrar, mais uma vez, que o vestuário, transformado em fato histórico, foi datado e classificado, mas não pensado como um sistema, passível de ser decodificado, e é essa a perspectiva que pretendeu realizar.

O ponto mais significativo do artigo está, a meu ver, em seu fecho, quando Barthes sugere a possibilidade de a moda funcionar como uma verdadeira mitologia do vestuário. Dessa forma, finalmente, ele a insere em seu inventário de mitos contemporâneos. Compreende-se, então, porque a moda estava ausente de suas *Mitologias*: justamente por conferir-lhe um lugar destacado no universo mítico da modernidade, a ela dedicaria todo um livro. A construção dessa mitologia do vestuário – ou, como ele mesmo diz, de sua utopia – surge, então, como sua ambição maior em *Sistema da moda*, ainda que seja, segundo ele, apenas “a primeira etapa de uma lingüística indumentária”.

Seguiram-se artigos, resenhas de livros sobre moda, um pequeno ensaio sobre a bijuteria, um outro sobre o dandismo, e até mesmo um curso: *Inventário dos sistemas contemporâneos de significação: sistemas de objetos (vestuário, alimentação e moradia)*. Ministrado em 1962-1963, na *École Pratique des Hautes Études*, em Paris. Em cada um deles Roland Barthes afiava suas ferramentas metodológicas, refinava seu pensamento, elaborava lentamente a construção de seu grande *Sistema*.

Um artigo de 1960, publicado na *Revue Française de Sociologie*, tinha o formato, a análise, e já constituía um exercício estrutural sobre a moda lida nas revistas femininas especializadas, nos moldes do que seria realizado em seu projeto de doutorado. Intitulado "Neste ano o azul está na moda". Nele já se podia encontrar o neologismo *vestema* – unidade mínima significativa do vestuário, inspirado nos mitemas de Lévi-Strauss que, por sua vez, era devedor do conceito de morfema, herdado da Lingüística de Ferdinand de Saussure.

Para construir o campo semântico da moda, em seu *Sistema*, seu vocabulário básico, Barthes pesquisou inúmeras revistas especializadas. É delas que retira a graça e a leveza de suas epígrafes, que acabaram servindo de fio condutor às suas reflexões: "*Os trajés de cidade pontuam-se de branco*". "*Um vestido de algodão de xadrezes vermelhos e brancos*". Ou ainda: "*Gazes, organzas, voile, musselina de algodão, eis o verão*". É inacreditável o que consegue extrair desses pequenos enunciados, e estabelecer entre eles rigorosas relações de sentido, sempre obedecendo a um princípio de delicadeza.

Essas frases colhidas nas revistas de moda remetem diretamente ao gosto pelo fragmento, que Barthes cultivou durante toda sua vida, e também aos haicais, que podem ser pensados como a maior expressão (e também menor, no caso) da fragmentação textual. Ainda que tenha se referido, muitas vezes, a essa forma poética, Barthes ocupou-se dela, mais especificamente, em dois momentos: no livro *O império dos signos* (1970) e em seu último curso, ministrado no Collège de France: *A preparação do romance* (1978-1979).

Mas, certamente, pode-se pensar que, ao escolher esses enunciados, Barthes teve como inspiração, a forma clássica do haicai. As semelhanças são bastante evidentes. Como os enunciados da moda, os haicais narram acontecimentos aparentemente vazios de sentido,

pequenos incidentes da vida real. Forma breve, por excelência, constitui um fato de leitura, Seu objetivo é eminentemente poético, mas, de tão leve, não passa de “uma vibração do mundo”.

Como nos enunciados barthesianos da moda, o haikai sempre faz uma alusão à estação, ao céu, ao frio ou ao tempo que faz. Por sua capacidade sintética, é a menor forma de narrativa possível, e por isso foi chamado por Barthes de narrema, por analogia, mais uma vez, com mitema.

Para Barthes, a perfeição do haikai advém de sua brevidade, e sua forma simples assegura-lhe também sua profundidade. Em poucas palavras, é capaz de expressar uma imagem, um sentimento, lá onde nossa literatura, para dizer a mesma coisa, necessitaria de muitas palavras. O haikai, dizia Barthes, tem o direito, de ser fútil, curto e ordinário. Como a moda, talvez. Essa futilidade, no entanto, é apenas aparente. Sua construção exige uma técnica mental dotada de precisão, paciência e refinamento.

Para adotar essas pequenas frases sobre moda como objeto privilegiado de sua pesquisa, Barthes constatou, inicialmente, a existência de três tipos de vestuário: o real, o imagético e o escrito. Embora saiba que a fotografia de moda reveste-se de um interesse especial, decidiu ocupar-se apenas do vestuário-escrito.

Outra estratégia metodológica que utilizou e que constitui, em si mesma, um jogo sutil de imaginação foi a invenção de uma vestimenta infinita, da qual todas as outras poderiam ser depreendidas. Seguindo, com minuciosa fidelidade, os preceitos da atividade estruturalista, Barthes sugeriu: “Imagine – se possível – uma mulher coberta de uma roupa sem fim, que é, por sua vez, tecida de tudo o que diz o jornal de moda, pois essa roupa sem fim é dada por meio de um texto sem fim. Essa roupa total devemos organizá-la, isto é, recortar nela unidades significantes, para podermos compará-las entre si e reconstituir assim a significação geral da moda” (Barthes, [1967], 1980, p. 42).

Essa imagem talvez constitua uma das mais eficazes chaves de leitura do livro. Recortar e recompor, organizar em uma nova ordem, e disso extrair o sentido, eis o projeto.

Barthes não se cansou jamais de classificar, de construir um denso inventário, de cultivar o gosto das taxonomias. Mais do que isso, agiu como um demiurgo, organizando um mundo novo, ávido de nomeações. Estabeleceu gêneros, subgêneros, espécies, num ir-e-vir incessante

entre a natureza e a cultura. Não desconhece, certamente, como Lévi-Strauss, o efeito estético que se pode depreender de toda enumeração. Se o vestido infinito é uma ferramenta explícita para pensar a moda, as classificações áridas denunciariam, quem sabe, e ainda que às avessas, um desejo secreto de poesia.

Isso ficou mais evidente quando dedicou um longo capítulo à “poética do vestuário”: “Pode-se esperar do vestuário – afirma – que ele constitua um excelente objeto poético. Primeiramente, porque ele mobiliza com muita variedade todas as qualidades da matéria – substância, forma, cor, tactilidade, movimento, apresentação, luminosidade; e depois porque, em contato com o corpo e funcionando ao mesmo tempo como seu substituto e sua cobertura, é ele, certamente, objeto de um investimento muito importante” (idem, p. 224).

Essa disposição poética pode ser constatada, segundo Barthes, pelas descrições freqüentes e detalhadas de vestuários encontradas na literatura. No entanto, prossegue ele, a frustra esse projeto poético, banalizando-o. Por isso, não há, nas revistas especializadas, nada que contribua para a construção de uma *psicanálise das substâncias*, ou que remeta a um *exercício da imaginação*, concluía ele, em sutil evocação a Gaston Bachelard.

Embora pretenda passar ao largo da literatura, a tentação é grande. Algumas vezes, quase veladamente, Proust se insinua. Não pode ser apenas fruto do acaso o uso, em sua análise, de um pequeno fragmento, colhido nas revistas de moda, que fala de uma certa “moça anglófila, talvez apaixonada por Proust e que passa suas férias à beira-mar” (idem, 234).

Esse detalhe, presente na revista, mas também no texto barthesiano, contribuiu, em um e outro, para criar uma atmosfera. E é suficientemente evocativo para permitir que o capítulo se feche fantasmado pela presença insidiosa do autor de *Em Busca do tempo perdido*, ainda que pela sua negação: a Moda, afirma Barthes, só poderia produzir um romance rudimentar e amorfo, sem temporalidade. “O tempo não está presente na retórica da Moda. Para redescobrir o tempo e seu drama, necessário se faz deixar a retórica do significado e abordar a retórica do signo de Moda” (idem, p. 248) Aqui, inapelavelmente, e, mais uma vez, impõe-se abandonar a terra prometida da literatura, e retornar à ciência, que, por sua vez, não deixa de ser tratada como ficção.

Transitando entre a ciência e a literatura, o que interessava a Barthes, sobretudo, e não importava em que contexto era colocar em cena a linguagem e suas máscaras, trapacear com ela e devolvê-la viva, transformada em discurso de moda ou em discurso amoroso, no discurso mais científico ou, se quiserem, no mais “leviano”, desde que isso significasse um desafio, situado, como ele mesmo diz, “no limiar do inteligível”.

Naqueles, hoje distantes, anos 60, as ciências humanas, reunidas sob o nome de semiologia, ou de estruturalismo, trouxeram a ilusão e a esperança de um novo deciframento do mundo. O universo subitamente iluminou-se, transformado em um imenso texto, passível de ser classificado e inventariado. Como um sábio decifrador das antigas assinaturas, deixadas na natureza por um deus inventor de linguagens, Roland Barthes foi o seu mais brilhante e generoso servidor. E a moda, pequena cintilância nesse mundo de signos, conduzida pelas mãos de seu mestre, tornou-se também linguagem e participou dessa utopia.

## REFERÊNCIAS

- BARTHES, R. (2005). *Inéditos: imagens e moda*. Volume 3. (Tradução de Ivone Castilho Benedetti). São Paulo, Martins Fontes.
- \_\_\_\_\_. (1993). *Oeuvres Complètes*, tomo I (1942-1965). Paris, Seuil.
- \_\_\_\_\_. (1987). *O prazer do texto*. (Tradução de J. Guinsburg). São Paulo, Perspectiva.
- \_\_\_\_\_. (1982). *Mitologias*. (Tradução de Rita Buongiorno). São Paulo, Difel.
- \_\_\_\_\_. (1980). *Sistema da moda*. (Tradução de Lineide do Lago Salvador Mosca). São Paulo, Companhia Editora Nacional / Edusp.
- \_\_\_\_\_. (1977). *Roland Barthes por Roland Barthes*. (Tradução de Leyla Perrone-Moisés). São Paulo, Cultrix.
- \_\_\_\_\_. (1970). *L'empire des signes*. Genebra, Ed. d'Art Albert Skira.
- \_\_\_\_\_. (1959). Langage et vêtement. *Critique*, mar., France.
- \_\_\_\_\_. (1957). *Annales*. Librairie Armand Collin, jul.-set.
- CALVET, L.-J. (1990). *Roland Barthes (1915-1980)*. Paris, Flammarion.
- COSTA LIMA, L. (org.) (1982). *Teoria da cultura de massa*. Rio de Janeiro, Paz e Terra.

DOSSE, F. (1993-1994). *História do Estruturalismo*. 2 volumes. (Tradução de Álvaro Cabral). São Paulo, Ensaio; Campinas, Ed. Unicamp.

Febvre, L. (1926). Lê problème dès divisions en histoire. *Bolletín du Centre International de Synthèse Historique*, n. 2, dez.

MAUSS, M. ([1923-1924] 1974). Ensaio sobre a dádiva. *Sociologia e Antropologia*, v. II. São Paulo, EPU/Edusp.

PERRONE-MOISÉS, L. (1983). *Roland Barthes: o saber com sabor*. São Paulo, Brasiliense.

SAUSSURRE, F. (1949). *Cours de linguistique générale*. Paris, Payot.