



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

ALEXANDRE YOSHIKI SAWAGUCHI

ROLAND BARTHES E A COMIDA JAPONESA:
O ENCONTRO DOS SENTIDOS DO TEXTO EM *O IMPÉRIO DOS*
SIGNOS

Londrina
2022

ALEXANDRE YOSHIKI SAWAGUCHI

ROLAND BARTHES E A COMIDA JAPONESA:
O ENCONTRO DOS SENTIDOS DO TEXTO EM *O IMPÉRIO DOS*
SIGNOS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Laura Taddei Brandini

Londrina
2022

Sawaguchi, Alexandre Yoshiaki.

ROLAND BARTHES E A COMIDA JAPONESA : O ENCONTRO DOS SENTIDOS DO TEXTO EM O IMPÉRIO DOS SIGNOS / Alexandre Yoshiaki Sawaguchi. - Londrina, 2022.
125 f. : il.

Orientador: Laura Taddei Brandini.

Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2022.

Inclui bibliografia.

1. A relação de Roland Barthes com a comida japonesa. - Tese. 2. A maneira como Barthes pensou a comida japonesa com a essência do Texto. - Tese. I. Brandini, Laura Taddei . II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDU 82

ALEXANDRE YOSHIAKI SAWAGUCHI

ROLAND BARTHES E A COMIDA JAPONESA:
O ENCONTRO DOS SENTIDOS DO TEXTO EM *O IMPÉRIO DOS*
SIGNOS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras.

BANCA EXAMINADORA

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Laura Taddei Brandini
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Prof^a. Dr^a. Cláudia Amigo Pino
Membro Externo - USP

Prof^a. Dr^a. Marta Dantas da Silva
Membro Titular ao PPGL - UEL

Londrina, 25 de Fevereiro de 2022.

À minha avó (*in memoriam*).

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, as minhas duas almas gêmeas, pai e mãe, pelo apoio imensurável e por terem me proporcionado um ambiente divertido e tranquilo para a construção desta pesquisa. O carinho de vocês faz a minha vida ser mais doce e iluminada, claramente, o universo foi muito gentil ao ter me colocado sobre os braços de pessoas tão bondosas, compreensivas e engraçadas.

A minha orientadora, Laura T. Brandini, por ter aceito percorrer comigo, desde a graduação, esse caminho repleto de curvas e sentidos ainda não experimentados. Foram conversas ricas que deram para este trabalho um sabor ainda mais refinado, algo que não teria sido possível sem o seu auxílio. Gostaria de levar os seus ensinamentos para além dos muros da universidade e semeá-los por onde eu puder passar, e se possível, também, ser uma luz amiga no caminho de alguém.

Agradeço aos docentes que conheci enquanto aluno do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina. Foram grandes inspirações para que eu almejasse um resultado cada vez melhor e continuasse sem que o desânimo me alcançasse.

Aos amigos e colegas que, por meio de risadas e muitas gargalhadas, fizeram momentos difíceis se tornarem pequenos. Obrigado por sanarem as minhas dúvidas em várias ocasiões, não permitindo, assim, que eu perdesse o rumo do meu objetivo.

À CAPES, pela bolsa de pesquisa concedida.

O mestrado passou rápido, mas foi bem mais fácil, sem dúvidas, graças a vocês.

[...] a língua, como desempenho de toda linguagem, não é nem reacionária, nem progressista; ela é simplesmente: fascista; pois fascismo não é impedir de dizer, é obrigar a dizer. (BARTHES, 2001, p. 14)

SAWAGUCHI, Alexandre Yoshiaki. **Roland Barthes e a Comida Japonesa: o encontro dos sentidos do texto em *O Império dos Signos***. 2022. 125 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2022.

RESUMO

Na comida, Roland Barthes não apenas buscava nutrientes para seu corpo, mas, igualmente, signos que, metaforicamente, representavam o seu modo de pensar a linguagem e, conseqüentemente, estimulavam a sua escritura. Os movimentos pertencentes à cozinha e à pluralidade de sentidos gerados por cada gesto do cozinheiro em face de sua panela foram intimamente relacionados, por Barthes, a uma forma interessante e nada convencional de conduzir, inicialmente, sua crítica literária e, posteriormente, suas análises a respeito dos temas voltados ao universo cotidiano. Ele defendia o caráter múltiplo existente nos signos da linguagem e a sua pluralidade interpretativa, cujos sentidos deveriam se encontrar profundamente enlaçados às experiências de cada leitor. O que se ilumina é a liberdade interpretativa com a qual cada indivíduo pode se manifestar ao se deparar com determinado arranjo de signos disposto em qualquer parte do dia-a-dia. Um ritual semelhante ao da degustação, onde se pode desconstruir e saborear cada fragmento da comida, ressignificando esse objeto sob as lentes sensíveis de cada pessoa. Dessa forma, curiosamente, tal abertura dos signos foi percebida por Barthes em sua passagem pela capital japonesa, Tóquio, onde, nos anos da década de 1960, sua mente foi atravessada, inúmeras vezes, por iluminações reflexivas. Algo que, dentre vários contextos, ocorreu através de seu contato com a comida local. Em razão disso, entender como Roland Barthes se relacionou com a comida japonesa, verificando a presença do fazer literário por entre seus signos, vem à luz como o intuito desta pesquisa. Ele que, em suas caminhadas, percebeu algo a mais a ser provado e retirou desses breves incidentes, ingredientes para a feitura de seu próprio Japão – um lugar desejado, saboreado e vivido, onde sua mente pôde alcançar doses de liberdade para o desdobrar dessa degustação dos signos que se refletem em seu livro *O Império dos signos* (1970). Dessa maneira, primeiramente, buscou-se analisar a comida na obra barthesiana para entender como ele a pensava. Por conseguinte, adentrou-se em seu *Império* com o interesse em relacionar as partes denominadas: "A Água e o Floco", "Palitos", "A Comida Descentrada" e "O Interstício", com as noções barthesianas de escritura, texto, corpo e neutro – conhecimentos imprescindíveis para se entender a maneira como ele pensou a linguagem literária.

Palavras-chave: comida japonesa; texto; escritura; roland barthes; sentidos.

SAWAGUCHI, Alexandre Yoshiaki. **Roland Barthes and Japanese Food: the meeting of the meanings of the text in *The Empire of Signs***. 2022. 125 p. Dissertation (Master in Letters) – State University of Londrina, Londrina, 2022.

ABSTRACT

In food, Roland Barthes not only sought nutrients for his body, but also signs that metaphorically represented his way of thinking language and consequently stimulated his writing. The movements belonging to the kitchen and the plurality of senses generated by each gesture of the cook in the face of his pot, were closely related, by Barthes, to an interesting and unconventional way of conducting, initially, his literary criticism and, later, his analysis of the themes focused on the daily universe. Barthes defended the multiple character existing in the signs of language, and the interpretive flexibility of a literary work, whose senses should be deeply connected to the experiences of each reader. What illuminates is the freedom of interpretation with which each individual can manifest himself when faced with a certain arrangement of signs arranged in any part of the day-to-day. A ritual similar to that of tasting, where one can deconstruct and taste each fragment of food, re-signifying this object under the sensitive lenses of each person. In this way, curiously, this opening of signs will be perceived by Barthes in his passage through the Japanese capital, Tokyo, where, in the 1960s, his mind was crossed, countless times, by reflective illuminations. Something that, among many contexts, occurred with its contact with local food. Because of this, understanding how Roland Barthes related to Japanese food, verifying the presence of the literary making among its signs, comes to light as the purpose of this research. He, in his walks, noticed something else to be proved and removed from these brief incidents, ingredients for the making of his own Japan - a desired place, tasted and lived, where your mind could achieve doses of freedom to unfold this tasting of the signs that are reflected in your work literary *O Império dos signos* (1970). In this way, first, we sought to analyze food in Barthes' work in order to understand how he thought about it. Consequently, we entered his *Império* with an interest in relating the parts named: "A Água e o Floco", "Palitos", "A Comida Descentrada" and "O Interstício" to Barthesian notions of scripture, text, body and neutral, essential to understanding the way he thought about literary language.

Key words: japanese food; text; scripture; roland barthes, senses.

SAWAGUCHI, Alexandre Yoshiaki. **Roland Barthes et la cuisine japonaise** : la rencontre des sens du texte dans L'Empire des signes. 2022. 125 f. Dissertation (Master in Letters) – State University of Londrina, Londrina, 2022.

RÉSUMÉ

Dans la nourriture, Roland Barthes cherchait non seulement des nutriments pour son corps, mais aussi des signes qui, métaphoriquement, représentaient sa façon de penser le langage et, par conséquent, stimulaient son écriture. Les mouvements appartenant à la cuisine et à la pluralité des sens générés par chaque geste du cuisinier sur le visage de sa casserole ont été intimement liés, par Barthes, à une manière intéressante et non conventionnelle de conduire, inciairement, sa critique littéraire et, ensuite, ses analyses sur les thèmes tournés vers l'univers quotidien. Il défendait le caractère multiple existant dans les signes du langage et sa pluralité d'interprétation, dont les sens devraient être étroitement liés aux expériences de chaque lecteur. Ce qui s'éclaire, c'est la liberté d'interprétation avec laquelle chaque individu peut se manifester en rencontrant un arrangement donné de signes disposés n'importe où dans la vie de tous les jours. Un rituel similaire à celui de la dégustation, où on peut déconstruire et savourer chaque fragment de la nourriture, en reprenant cet objet sous les lentilles sensibles de chaque personne. Ainsi, curieusement, une telle ouverture des signes fut perçue par Barthes lors de son passage à travers la capitale japonaise, Tokyo, où, dans les années 1960, son esprit fut traversé à maintes reprises par des éclairages réfléchissants. Quelque chose qui, parmi les différents contextes, est arrivé par son contact avec la nourriture locale. En raison de cela, comprendre comment Roland Barthes s'est relié à la nourriture japonaise, en vérifiant la présence de la construction littéraire entre ses signes, apparaît comme le but de cette recherche. Il qui, dans ses promenades, a réalisé quelque chose de plus à prouver et a retiré de ces brefs incidents, ingrédients pour la réalisation de son propre Japon – un lieu désiré, goûté et vécu, où votre esprit a pu atteindre des doses de liberté pour le déploiement de cette dégustation des signes qui se reflètent dans votre livre *O Império dos signos* (1970). De cette façon, d'abord, nous avons cherché à analyser la nourriture dans l'œuvre barthesienne afin de comprendre comment il la pensait. Par conséquent, nous entrons dans votre Empire avec l'intérêt d'en rapporter les parties nommées: "A Água e o Floco", "Palitos", "A Comida Descentrada" et "O Interstício", aux notions barthésiennes d'écriture, de texte, de corps et de neutre, essentielles pour comprendre sa façon de penser le langage littéraire.

Mots-clés: nourriture japonaise; texte; écriture; roland barthes; sens.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 –	<i>Washoku</i>	81
Figura 2 –	<i>Hashi</i>	89
Figura 3 –	Quadro Japonês	99
Figura 4 –	Sukiyaki.....	104

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	11
2	UM OLHAR BARTHESIANO SOBRE A COMIDA	22
2.1	COZINHA DOS SENTIDOS	29
2.1.1	A Comida e a Fala	33
2.2	O MITO DA COMIDA FRANCESA	37
2.2.1	Vomitando o Vinho e o Leite	44
2.2.2	Vomitando o Bife e a Batata Frita.....	50
2.2.3	Vomitando a Cozinha Ornamental da Revista <i>Elle</i>	54
2.3	A RESSIGNIFICAÇÃO DOS SIGNOS.....	56
2.3.1	Estímulos Através dos Signos	58
3	O IMPÉRIO DOS SABORES	62
3.1	A ESCRITA JAPÃO.....	65
3.2	A COMIDA JAPONESA NA MESA DE BARTHES	77
3.2.1	A Bandeja Japonesa e a Escritura Barthesiana.....	79
3.2.2	<i>Hashi</i> : Palitos que Constroem o Texto.....	87
3.2.3	O Intertexto dos Corpos no Sukiyaki	93
3.2.4	O Interstício.....	103
4	CONCLUSÃO	112
	REFERÊNCIAS	120

1 INTRODUÇÃO

Roland Barthes foi um pensador plural. Nascido na França em 1915, transitou pelo campo da crítica literária, da semiologia, foi professor, ensaísta e, entre um passo e outro, arriscava-se como pintor. Por conta disso, defini-lo seria uma tarefa complexa e ao mesmo tempo desnecessária, visto que, para Barthes, a classificação era uma prática que censurava o significante de significações múltiplas. Pois, para ele, um signo não deveria ser concebido como um “mundo” isolado, mas sim, pertencente a um sistema de outros signos que, por sua vez, poderia gerar inúmeras outras camadas de sentidos. Em alguns pontos desta pesquisa, optou-se por apontá-lo como escritor¹. Essa decisão se baseia no fato de ele, através de sua escrita, ter buscado representar os ruídos que tocavam o seu ser e faziam-no escolher uma palavra aqui e outra ali, como forma de procurar, consciente ou inconscientemente, um meio de dar uma outra vida aos signos que lhe sensibilizavam. Algo que pode ser pensado como uma atividade artesanal e ao mesmo tempo técnica, onde as palavras são como peças de um jogo, de um saboroso jogo, prontas para serem apanhadas e devoradas.

Barthes talvez não tenha sido um grande mestre da cozinha, aquele profissional que usa alimentos de naturezas diversas para o tear de pratos complexos. No entanto, ele pode, sim, ser lembrado como alguém que pensou a comida e utilizou de seus significantes como instrumentos potencialmente capazes para expressar as suas reflexões acerca da literatura. Leyla Perrone-Moisés lembra em “A cozinha do sentido” (2012) que, para Barthes, a comida era algo que despertava o seu interesse, pois, através dos movimentos que envolviam seu preparo, ele identificava uma maneira, metafórica, para manifestar suas ideias a respeito dos processos que compreendiam a construção literária e, para além disso, com os signos da linguagem (PERRONE-MOISÉS, 2012). Trata-se de uma forma de análise conduzida, paralelamente, com uma certa divagação com a qual se degusta os detalhes encontrados nas camadas e por entre as camadas da linguagem, construindo, assim, uma outra linguagem. Essa

¹ De acordo com Marcos Bueno, em sua tese de doutorado “‘A arte de escrever, com a palavra o Escritor’, as vivências dos escritores literários em relação ao seu trabalho: Uma abordagem psicodinâmica” (2012), “O escritor tem a possibilidade de ser um construtor do imaginário, constrói sonhos, desejos e anseios em um mundo em que transita o possível e o impossível naquele momento, no seu tempo, o que provoca choques e reações diante desse fanatismo por quebrar os interditos do seu tempo.” (BUENO, 2012, p. 98). Para Bueno, o escritor é o intérprete do mundo por meio das palavras, é quem acaba criando um espaço para que sua visão “do quase não dito”, de determinado fato, circule através de seu texto. O lugar do escritor está em toda a parte, está espalhado e encrustado no mais ínfimo detalhe que possa estimular o seu desejo pela escrita. Pois, o escritor, como bem lembra Bueno, sob a ótica da conferência “O que é um autor?” de 1969 ministrada por Michel Foucault, é quem cria, já o autor é quem publica e o leitor, por sua vez, é o ar que mantém viva e movimentada a palavra do escritor (BUENO, 2012).

ação é semelhante ao trabalho realizado dentro de uma cozinha, onde significações plurais e arranjos inesgotáveis situam-se em constante movimento e, por intermédio da visão, do olfato, do tato, do paladar e de toda uma rede de conhecimentos próprios ao sujeito que manuseia esses signos, pode-se extrair textos ainda não saboreados. Assim sendo, Barthes acabava deslocando um significante para longe de seu significado comum, reposicionando-o de uma maneira em um outro lugar com a finalidade de experimentar composições e possibilidades ainda não alcançadas pelos seus sentidos. Dessa maneira, ele traça seu caminho devorando linguagens e transformando-as em escritas sensíveis, como um habilidoso cozinheiro que ferozmente faz em pedaços um peixe e, por conseguinte, converte essa ação em uma delicada peça: *sushi*. E não gratuitamente essa iguaria oriental é citada aqui, uma vez que a comida japonesa possui presença forte em suas reflexões, e por esse protagonismo é que esta investigação se debruça no objetivo de pesquisar como Roland Barthes se relacionou com a comida japonesa apresentada em *O Império dos signos* (1970), a ponto de percebê-la como um conjunto de signos fortemente próximos à forma com a qual ele pensou o fazer literário.

Na comida, Barthes nota não somente nutrientes para saciar a sua fome, mas também ruídos, marcas, diferenças, indagações, caminhos e pontes que o possibilitam enxergar outras zonas de respiro dentro da própria literatura, alimentando, desse modo, suas necessidades e desejos como um escritor. Em *A Era das Cartas* (2015) Antoine Compagnon lembra dos encontros e reuniões com Barthes e da presença constante de uma garrafa de champanhe, ou de um *Bordeaux*, acompanhado com alguns aperitivos. Compagnon salienta que costumavam, quando não na casa de Barthes, irem com frequência a um restaurante especializado em comida oriental, de cujas iguarias ele não se recorda especificamente a origem cultural, mas pensa se tratar de um estabelecimento com pratos vietnamitas. Para ele, um dos detalhes que mais o surpreendia nessas ocasiões era a maneira impaciente com a qual Barthes saboreava os pratos que lhe eram trazidos, um comportamento selvagem que logo se desfazia e se refazia na forma de uma passividade sem igual no instante em que tomava em mãos sua pequena caderneta e começava a registrar breves iluminações que vinham à sua mente, como lemos:

Roland sempre comia com rapidez, se jogava nos pratos como se estivesse morrendo de fome, como se não tivesse comido nada o dia todo e como se não se preocupasse com sua forma física, como se não tivesse como obsessão perder peso, como se periodicamente não começasse regimes, logo abandonados. Não era nem a fome nem a gulodice que fazia com que se precipitasse com uma aparente voracidade sobre a comida, assim que fosse servida à mesa, mas talvez o tédio, essa vaga tristeza que o acompanhava em todos os seus gestos. (COMPAGNON, 2019, p. 64)

Talvez, Barthes estivesse à procura de algo a mais na comida que não, necessariamente, possuísse laços com a vontade e a pressa em saciar a fome fisiológica. Ao vasculhar esse conjunto de sabores, ele buscava extrair um sentido além do convencional, uma perspectiva que fizesse com que fosse possível atravessar o tédio que acariciavam sua mente, para percorrer outros caminhos generosos em significâncias, com isso, não se limitando a nenhum contorno já riscado. Para ele, essa fome nunca cessa, e quando se tenta fazê-la, outras lacunas imediatamente se abrem em algum lugar diferente de uma mente sedenta por alimento. A comida, sendo assim, parece transportar Barthes para uma condição de prazeres e indagações, onde seu corpo, de forma ávida, poderia se deleitar em cada signo que repousasse por entre as brechas identificadas em determinada feitura alimentar, retirando dessa porosidade um corpo ainda não verificado. Dessa maneira, por ter a capacidade de estimular vários sentidos em um indivíduo, voluntariamente e involuntariamente, bem como a oportunidade em se analisar de modo estrutural o seu preparo, a comida recebe, por parte de Roland Barthes, uma atenção ainda mais aguçada. Porque, sobretudo, poderia proporcionar reflexões, tanto ao observar sua estrutura, quanto por meio das sensações geradas pela sua degustação. Logo, a comida é uma linguagem rica em pluralidades, aliando memórias, gestos, e uma variedade de sinais que, ao serem desenrolados, conseguem se estender em um vasto tecido de signos e significações.

É oportuno, a propósito, salientar a existência de um direcionamento específico para as palavras comida e alimento, cujos significados divergem. De acordo com Maria Eunice Maciel, professora de antropologia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, em seu texto intitulado “Identidade Cultural e Alimentação”, disposto no livro *Antropologia e nutrição: um diálogo possível* (2005), alimento é toda substância ingerida que se ocupa de nutrir o corpo, já a comida é o modo com que o ser humano vai se alimentar, trata-se de um estilo baseado em fatores culturais e, por essa razão, na comida não se encontra apenas a sua definição, mas também o jeito como cada indivíduo se relaciona com ela e nela deposita alguns de seus traços próprios (MACIEL, 2005). Por isso, a comida é uma manifestação cultural que abarca em sua essência e em sua aparência cruzamentos de informações oriundas de um tempo e espaço impossíveis de serem fixadas com exatidão.

Todavia, seja em um grande estabelecimento ou em um pequeno e privado espaço, é incontestável a presença da comida na vida das pessoas. Ela pulsa aos olhos do sujeito, estimulando sentidos dentro de si, não apenas no que implica os signos que dado conjunto alimentar tenta significar, mas, igualmente, nas sensações que ela é capaz de gerar nesse

corpo. Então, o sujeito corresponde a esse “chamado” através do roncar do estômago e do salivar da boca que surgem instintivamente e sinalizam um desejo veiculado pela inevitável vontade de comer – seja para saciar algum prazer ou pela exigência do organismo humano, nesses dois casos, o corpo anuncia a eminência de um processo que surge espontaneamente.

A comida, sendo uma linguagem, traz consigo vozes do passado e do presente, os elementos que estruturaram a feitura de cada iguaria podem ser admitidos como um reflexo de cruzamentos de experiências múltiplas ao longo da história. De acordo com a historiadora do *Centre National de la Recherche Scientifique* da França e professora assistente da Universidade da Califórnia, Luce Giard, no texto “Cozinhar”, presente na obra *A Invenção do Cotidiano: Morar, cozinhar* (1994), escrita em conjunto com Michel de Certeau e Pierre Mayol, “os hábitos alimentares constituem um domínio em que a tradição e a inovação têm a mesma importância, em que o presente e o passado se entrelaçam para satisfazer a necessidade do momento [...]”. (GIARD, 2013, p. 212). Em outras palavras, a autora indica que é preciso ao indivíduo ter em mente as regras de preparo básico de cada construção e, a partir disso, ciente das demarcações sociais pré-estabelecidas pela cultura alimentar de seu grupo, ter a liberdade de ressignificá-las através de suas escolhas e conhecimentos, para, com isso, transpor as delimitações existentes. Esse pensamento adere em muito às adaptações sofridas pela comida com o intuito de acolher alguns estilos culturais, como o veganismo e o vegetarianismo, por exemplo, quando se torna preferível substituir um elemento de origem animal por um vegetal em determinados pratos: coxinha de frango vegana feita com carne de jaca, sardinha frita vegana feita com casca de banana, hambúrguer de feijão e soja, entre outras opções onde os significantes e seus significados são reorganizados para poderem ocupar um espaço que outrora pertenciam a apenas determinados signos.

Nesse contexto, encara-se a comida como um conjunto de signos a ser lido e, conseqüentemente, a ser interpretado, também, com base em vivências particulares e, assim, reconstruída através dos gestos de cada cozinheiro que inscreve em sua cozinha a sua voz, a sua palavra. Logo, o alimento se torna parte cultural de um grupo social quando ele é manipulado, caracterizando-se através desse movimento, como comida. É nesse momento que se identificam as escolhas particulares de uma pessoa em meio a uma variedade de opções a serem selecionadas, bem como a maneira como se lida com a sua feitura, visto que o próprio ato de cozer é uma fonte de signos imensa. Giard esclarece que, nessa atividade “[...] empilha-se de fato uma montagem sutil de gestos, de ritos e de códigos, de ritmos e de opções, de hábitos herdados e de costumes repetidos.” (GIARD, 2013, p. 234). Em *Cooked: A natural History of Transformation* [Cozido: Uma história natural de transformação] (2013) escrito

pelo jornalista e pesquisador nova-iorquino, professor da Universidade da Califórnia, Michael Pollan, o autor corrobora o pensamento levantado por Giard no seguinte trecho:

se você começou com pedacinhos de cebola, cenoura e aipo refogados na manteiga (ou às vezes no azeite), terá feito um *mirepoix*, o que classifica seu prato como francês. Porém, se foi picando cebola, cenoura e aipo para refogá-los no azeite (e talvez acrescentar alho, erva-doce ou salsa), você fez um *soffritto*, a marca de um prato italiano. Contudo, um *sofrito* — com um “f” e um “t” — leva pedacinhos de cebola, alho e tomate em vez de aipo e identifica o prato como espanhol. (A culinária cajun começa cortando-se cebolas, alho e pimentão — “a santíssima trindade”). Se a receita tem como base cebolinha, alho e gengibre picados, você definitivamente deixou para trás o Ocidente e fez o que às vezes é chamado de *mirepoix* asiático, o elemento principal de muitos pratos do Extremo Oriente. Na Índia, receitas de panela em geral começam com uma *tarka*, pedacinhos de cebola com especiarias refogados em manteiga clarificada, ou *ghee*. Mesmo que não estejamos familiarizados com os termos ou as técnicas, o aroma dessas bases feitas com vegetais picados nos diz na hora em que lugar do mundo estamos, em matéria de culinária². (POLLAN, 2014, p. 127)

Desse modo, no mosaico de elementos interligados de maneira particular a cada cozinha, e a cada sujeito, cria-se uma linguagem através das relações plurais que envolvem o preparo de uma simples comida. Para Giard, essa condição assemelha-se à prática da construção de um texto, pois, como a autora explica: “É preciso organizar, decidir, prever. É preciso memorizar, adaptar, modificar, inventar, combinar [...]” (GIARD, 2013, p. 270) os fragmentos alimentares, tecendo-os, unindo-os e separando-os em um processo de desconstrução e construção infinito. Justamente esse processo flexível de ressignificação dos ingredientes e outros códigos alimentares realizados na cozinha é o que saltou aos olhos de Barthes, fazendo com que observasse com maior sensibilidade os ritmos que fluíam dos processos que cercavam a comida e seu preparo.

Curiosamente, Barthes possui uma cozinha, porém, não uma física, mas sim, uma cozinha que, em sua consciência, é o local onde objetos e assuntos variados podem ser

² So if you start with a dice of onions, carrots, and celery sautéed in butter (or sometimes olive oil), you’ve made a mirepoix, which marks the dish as French. But if you begin by sautéing a mince of diced onions, carrots, and celery in olive oil (and perhaps add some garlic, fennel, or parsley), you’ve made a soffritto, the signature of an Italian dish. However, a “sofrito” – when spelled with an “f” and a “t” – is a dice of onions, garlic, and tomato in place of celery, and identifies the dish as Spanish. [...] if a recipe calls for a base of diced spring onions, garlic, and ginger, you’ve left the West entirely and made what is sometimes called a “Asian mirepoix”, the foundation of many dishes in the Far East. In India, pot dishes usually begin with a “tarka”, a dice of onions and spices sautéed in clarified butter, or ghee. Even if we’re unfamiliar with these terms or techniques, the aroma of these chopped-up plant bases instantly tell us where in the world we are, culinarily speaking.

*Todas as traduções são de nossa responsabilidade, exceto quando citadas diretamente de edições brasileiras, onde os tradutores estão devidamente mencionados nas referências bibliográficas.

pensados através do olhar individual de cada sujeito leitor, onde se pode desmanchar seus significados e reorganizá-los sob uma nova perspectiva. A multiplicidade dos signos através de seus desdobramentos lhe interessava, e todo esse método veio a ser denominado como: *la cuisine du sens* [a cozinha do sentido] – uma expressão que sinaliza a forma barthesiana de analisar temas do universo literário e, igualmente, do cotidiano. No entanto, para esta pesquisa opta-se por referir-se a essa forma de análise como “cozinha dos sentidos”, devido a pluralidade de significações e sensações possíveis de serem colhidas dessa “cozinha”. Por meio desse canal, Barthes demonstra que um objeto não poderia ser aprisionado em um único significado, pelo fato de, em sua visão, ser pertencente a uma rede de informações combinadas a outras inúmeras e ao ser examinada poderia apresentar significações múltiplas. Logo, Barthes, ao fazer uso desse instrumento, observa os signos contidos na linguagem à sua volta, seja em revistas, vestuários, automóveis, jornais, com a atenção de quem se prontifica à leitura dessas manifestações. E encontra, especialmente, na comida um conjunto instigante e prazeroso de signos, principalmente, na comida japonesa, onde ele faz uso de toda a sua sensibilidade para pensá-la.

Na década de 1960, Roland Barthes vai ao Japão e se depara com uma cultura oriental que lhe causou um estranhamento ímpar, principalmente ao que se constitui o âmbito alimentar desse lugar. Intrigantemente, o não conhecimento da língua japonesa, ao invés de dificultar a sua relação com o destino escolhido, proporcionou-lhe abertura para que ele provasse os vários instantes daquela experiência conforme a sua sensibilidade o permitisse. Nesse caso, Barthes apaga os significados dos objetos encontrados e constrói um grande “vazio da forma” que se estende sobre essa extensa página em branco que se torna o país nipônico, como apontou por Laura Taddei Brandini em seu texto “A escritura barthesiana na página em branco japonesa” (2017). Dessa maneira, ele segue coletando nos gestos e no grafismo ali percebidos traços que possibilitassem-no interpretar aqueles signos por meio de seus conhecimentos. Com isso, ao enxergar a comida como uma superfície de leitura, Barthes tece uma escrita que nasce de sentidos e reflexões soltas da *doxa*, para construir sua própria experiência de cozinha e comida japonesas.

A fascinação pelos pratos japoneses foi apresentada por Barthes em sua obra denominada *O Império dos signos*. Nesse livro ele apresenta suas experiências nesse país asiático, iluminando-o como um objeto de análise semiológica, ao observar os signos presentes naquela linguagem, perscrutando “[...] um certo número de traços (gráficos e linguísticos) [...]” (BARTHES, 2016, p. 7), percebido por ele. Nesse contexto, foi possível ler e interpretar esses significantes por meio de conhecimentos que não pertencessem,

necessariamente, às vozes de um saber coletivo. Assim sendo, os pensamentos mais sensíveis de Barthes poderiam florescer e ressignificar os signos nipônicos de forma íntima e orgânica. Como o próprio escritor declara em seu *Império*: “O Oriente e o Ocidente não podem, portanto, ser aqui tomados como ‘realidades’, que tentaríamos aproximar ou opor de maneira histórica, filosófica, cultural ou política. Não olho amorosamente para uma essência oriental, o Oriente me é indiferente” (BARTHES, 2016, p. 8). Por essa razão, o livro não reproduz os pontos turísticos da capital japonesa, mas veicula uma releitura do estilo de vida das pessoas que ali habitam, um estilo sem igual na memória de Barthes. Lá, ele experimenta o teatro, onde as personagens femininas interpretadas por homens não têm o intuito de serem mulheres, mas sim de significá-las; vai ao jogo de azar, que é conhecido como *Pachinko*; entra nas tradicionais papelarias e observa a falta da borracha entre os materiais tradicionais da escrita japonesa; repara nas linhas faciais dos indivíduos uma sutileza que não tenta ser agressiva; surpreende-se com o centro urbano que não parecia sê-lo como nos moldes ocidentais; além de se encantar com a escrita dos poemas haicais. Para ele, em uma entrevista intitulada “Japão: Arte de viver, arte dos signos” (1968), publicada no livro *Imagem e Moda* (2005), “O universo visual japonês é de um refinamento admirável: uma espécie de metafísica estética muito sedutora” (BARTHES, 2005. p. 123) que o atraiu para dentro daquelas expressões culturais de forma entusiasmante, retirando-o por alguns instantes da companhia do seu parceiro de vida: o tédio. Em *Roland Barthes por Roland Barthes* (1975), Barthes aponta que o tédio é gerado pelo repetido, pelo contínuo, previsível, encontrado, por vezes, em colóquios, conferências, por exemplo. E completa: “seria pois o tédio minha maior histeria?” (BARTHES, 2003, p. 36), isto é, o desamparo e o aborrecimento proporcionados pelo tédio, seriam essa válvula responsável por essa explosão de sentidos, uma certa desordem em sua mente, fazendo que ele enxergasse caminhos múltiplos para se provar a linguagem, desconectando e reconectando de uma maneira nada convencional.

Roland Barthes enxergou o Japão como um sofisticado sistema de signos, onde ele pôde saborear cada traço, cada detalhe através de seu olhar de estrangeiro sem o interesse em registrar realidade alguma. O lugar que ele apresenta é composto por um habilidoso mosaico construído por meio do cruzamento de faíscas de momentos no país asiático, concomitantemente, com os seus próprios conhecimentos, dando corpo, dessa forma, a sua vivência de Japão. Consequentemente, ele construiu um instigante universo desejado, não negando a paisagem observada, mas experimentando-a a seu modo, com sua forma de pensar o outro respeitando as suas diferenças e não se inclinando a um mero estudo etnográfico. Assim sendo, nesse percurso Barthes se depara com a comida japonesa, e à primeira vista, a

aproxima às características de uma obra de arte, aparentemente, simples em sua forma, mas complexa em signos que se espalham e se cruzam ao longo de todo o seu preparo até a mesa. De acordo com o escritor, a comida japonesa se mostra livre de manipulações exageradas, o único processo que sofre é o do corte dos alimentos que serão ordenados sobre uma superfície, reunindo, então, o que parece ser pequenas porções de tinta sobre a bandeja (BARTHES, 2016). Em outras palavras, o cozinheiro inscreve nessa superfície alimentar sua linguagem, no entanto, é o sujeito que come, o responsável por coletar da comida os fragmentos desejados para a construção de sua própria escritura do sabor. Dessa forma, a aproximação que se estabelece com a construção de um texto e a comida se dá pela flexibilidade e pela variedade de interrelações infinitas entre seus elementos. Uma relação que pode ser pensada como semelhante à do intertexto, fundamental para a construção de um texto. Assim, no Japão, a comida é lida e interpretada através dos parâmetros de um texto nos moldes barthesianos do Texto.

Barthes, em “Da obra ao texto” (1971), explica que o texto é um conjunto de fios reunidos e entrelaçados que possibilita a construção de um novo tecido. É uma estrutura que se constrói com o auxílio de citações, de memórias e de provocações de inúmeras linguagens culturais que reverberam nesse cruzamento de fios. O texto, desse modo, é formado através de relações com outros textos, além disso, ele próprio se torna a travessia para essas interrelações. Em outras palavras, ele se alimenta dele mesmo (BARTHES, 2004b). Não obstante, para Roland Barthes, há uma outra forma de texto, que vem a ser apresentada com o seu “t” maiúsculo: Texto. Essa noção barthesiana sinaliza a amplitude de interpretações possíveis acerca de um assunto, seja este um texto, um simples objeto, uma paisagem ou um ser vivo. O Texto é a reunião de uma variedade de canais a serem observados pelo leitor e surge a partir do momento em que ele se sente incomodado e busca nesse corpo estranho vestígios para poder experimentá-lo. Assim, a presença do Texto está ligada estreitamente à consciência de cada indivíduo. Além disso, o Texto nunca oferece uma resposta, pelo contrário, ele alimenta o leitor com mais questões a serem investigadas – trata-se de uma ponte móvel que leva um texto para outro texto. Ou seja, o Texto não necessita possuir ou levar a uma definição, uma vez que ele busca expandir e não comprimir pontos de vista. Nesse sentido, tudo pode se tornar motor para a essência de um Texto, pois isso depende das particularidades e vivências de cada leitor diante daquilo que ele irá ou não tomar como um incômodo ou uma surpresa.

Nesse sentido, o texto barthesiano é um espaço íntimo e plural, e assim como na estrutura de uma comida, pode ser lido em suas camadas, verificando os tijolos utilizados para

a sua construção, e o modo com o qual cada gesto pode ser capaz de mudar completamente o sabor dessa comida. Assim sendo, para Barthes, a comida e os processos que envolvem a sua feitura podem ser considerados uma forma de texto a ser lido, um texto saboroso que se alimenta dele mesmo, e se transforma ao se utilizar de seu próprio corpo – característica essa identificada por ele na comida japonesa através de sua crueza e de seus movimentos.

Desse modo, esta dissertação, que se nutre da relação de Roland Barthes com a comida japonesa foi subsidiada, principalmente, pelas seguintes obras: *Elementos de Semiologia* (1964), de autoria de Barthes, onde há a possibilidade de se verificar de qual forma o escritor pensou e analisou a comida e outros objetos do cotidiano, do mesmo modo que se investigava a língua e suas variações através da fala; em “Texto (teoria do)” (1973), pertencente aos ensaios teóricos de Barthes e “Da Obra ao Texto” (1971) do livro *O Rumor da língua* (1984), o escritor apresenta a forma como ele pensa o texto e, no último, a sua noção de Texto como uma forma de passagem para um outro texto; em *Mitologias* (1957) se percebe o modo como Barthes utilizou dos conceitos da linguística estrutural para desconstruir os mitos da comida francesa; *O Império dos signos* (1970) se encontra nesta empreitada investigativa como material chave, e é nessa obra que repousa a voz barthesiana sobre o que foi coletado no Japão. Além disso, esta pesquisa também se nutriu dos títulos: *O grau zero da escritora* (1953), *O Neutro* (2002), “Prazer/Escrita/Leitura” (1972), “Sobre ‘S/Z’ e ‘O Império dos signos’” (1970), todos escritos por Barthes e que apoiaram as ideias levantadas neste processo. Basicamente *The History and Culture of Japanese Food* (2001) [A História e Cultura da Comida Japonesa], do antropólogo e professor emérito do Museu Nacional de Etimologia de Osaka no Japão, Naomichi Ishigue, foi de grande ajuda para que fosse possível a leitura sobre como se concebe a história da comida japonesa e toda a sua tradição; já *A Intertextualidade* (2001) de Tiphaine Samoyault dialoga com os pensamentos de texto identificados nas obras de Roland Barthes, e sobretudo, “O Sal das Palavras: a gastrosofia da linguagem de Roland Barthes” de Cláudia Amigo Pino, que apresenta a dimensão da relação de Barthes com o contexto alimentar. Por fim, fez-se uso ainda de outros títulos não menos importantes e que estão devidamente registradas nas referências bibliográficas deste trabalho.

Todas as obras citadas e as demais que estão apresentadas ao longo dessas páginas foram conectadas umas às outras através dos conhecimentos oriundos dos estudos da Literatura Comparada. Esse campo se destina à relação de textos de várias áreas do saber, bem como as manifestações que atingem a dança, a pintura, a música, entre outras expressões artísticas, com o intuito de estruturar e impulsionar a construção de uma maior gama de perspectivas sobre um determinado tema. De acordo com Tânia Carvalhal a Literatura

Comparada é um campo que objetiva

[...] aproximar a literatura de outros domínios da expressão ou do conhecimento, ou então os fatos e os textos literários entre eles, distantes ou não no tempo e espaço, contanto que pertençam a várias línguas ou várias culturas, [e que] façam parte de uma mesma tradição, a fim de melhor descrevê-los, compreendê-los e apreciá-los. (CARVALHAL, 1986, p. 31)

Então, relacionando tais obras, extraiu-se de cada uma delas informações que pudessem sustentar o objetivo de cada um dos dois capítulos apresentados nesta dissertação. Primeiramente, abordou-se a relação dos signos presentes na comida e na cozinha com a forma com a qual Barthes conduziu suas análises literárias, estendendo-as e aplicando-as a linguagem presente no cotidiano. Feito isso, o segundo capítulo foi trilhado sobre os caminhos que inspiraram a escrita de *O Império dos signos* por parte de Barthes, e a construção das análises de interesse para esta pesquisa que se pautam nos textos do livro: “A Água e o Floco”; “O Interstício”; “A Comida Decentralizada” e “Palitos”.

O primeiro capítulo se encarrega, fundamentalmente, da concepção de cozinha dos sentidos como metáfora para Barthes pensar os signos da linguagem, verificando a maneira como se dá esse processo e a sua aproximação com os gestos da cozinha, percebendo-a como lugar de movimento e transformação dos corpos. Além disso, observou-se a maneira como ele aplicou essa forma de análise em seus estudos. Porém, anterior a isso, relacionou-se as vozes das pesquisadoras Leyla Perrone-Moisés, Cláudia Amigo Pino e Silvia Brito, para que fosse possível refletir a presença da comida na vida de Barthes e como ele leva as características desse universo alimentar para a luz de seus estudos críticos.

O capítulo dois tem a função de apresentar as análises a respeito da relação entre a comida japonesa e o fazer literário, buscando em ambos os processos e suas estruturas aspectos que pudessem ser aproximados entre eles. Portanto, para verificar a forma com a qual Barthes se relacionou com esses signos, foi necessário aliar os conteúdos que abordam a comida extraídos de *O Império dos signos* aos títulos de textos barthesianos: *O grau zero da escrita* (1953), “Prazer/Escrita/Leitura” (1972), “Sobre ‘S/Z’ e ‘O Império dos signos’” (1970), “Vinte palavras-chave para Roland Barthes” (1975), *O Neutro* (2002), *Roland Barthes. O ofício de escrever* (2006) de Éric Marty, *Texto, Crítica, Escritura* (1993) de Leyla Perrone-Moisés e *A Intertextualidade* (2001) de Tiphaine Samoyault. Assim, os textos: “A Água e o Floco”, onde o escritor considera a comida japonesa como forma de pintura devido a suas cores vivas e, igualmente, como uma representação de textos gráficos passíveis a

desconstrução; “O Interstício”, que se refere à iguaria denominada tempurá, e aponta para a peculiaridade de sua massa aerada, fundamental para a interligação entre os pedaços de alimentos, criando um vão entre os corpos; “A Comida Descentrada” que concerne a liberdade existente no preparo do sukuyaki, prato referido por Barthes como inesgotável em sua feitura, sem um núcleo, começo ou final estipulado; e “Palitos”, onde encontra-se a relação entre esses utensílios com os bicos de aves e os dedos humanos, devido à função que eles dispõem em selecionar e coletar minuciosamente a comida de um lugar para outro, foram respectivamente relacionados com as noções barthesianas de Texto, Escritura, Corpo e Neutro, fundamentais para se compreender como ele pensa o fazer literário.

Por fim, Roland Barthes foi, de acordo com Leyla Perrone-Moisés em “Roland Barthes, o infiel” (1970) um escritor que buscava, justamente, na inconstância, um modo de continuidade para o constante reencantamento da literatura e de si mesmo como escritor (PERRONE-MOISÉS, 2012). Conseqüentemente, o fôlego que Barthes retira da sensibilidade com a qual trata os signos da linguagem se tornou rizomas que rompiam as paredes enrijecidas da *doxa*, nutrindo-os com a seiva da renovação, que crescia e se espalhava sobre superfícies ainda não tocadas, aproximando temas distantes em um mesmo espaço, como foi o caso da comida japonesa. Por esse motivo, percorrer os caminhos traçados por Roland Barthes por entre os pratos japoneses, deslizando sobre os inúmeros sentidos semeados por esse escritor em seu império, onde os signos se encontram umedecidos em significações plurais, é o que estimula esta pesquisa.

2 UM OLHAR BARTHESIANO SOBRE A COMIDA

Comer é uma ação básica, fruto de uma necessidade pertencente ao instinto do ser humano, é o que permite a sua sobrevivência e, assim, o seu desenvolvimento no espaço e no tempo. Em razão disso, os indivíduos vêm se relacionando com o alimento e, posteriormente, transformando-o, através da comida, em um símbolo cultural que se forma por meio de um processo que envolve a seleção, a coleta, o cruzamento e o consumo de uma variedade de espécies de vida, caracterizando-se, então, como um verdadeiro ritual. Com isso, esse espetáculo, que encena uma receita culinária sobre o chão de uma cozinha, é o que oferece ao corpo subsídios para que ele se movimente e adquira contornos múltiplos ao longo da vida, impossibilitando-o a permanecer em um estado imutável. A comida tem caráter plural, seus sentidos são, praticamente, inesgotáveis devido a suas inúmeras relações entre alimentos, conferindo, assim, características próprias à sua feitura. Logo, é por intermédio das mãos que costuraram os variados fragmentos ricos em aromas, cores, formas e sabores, que se cria traços particulares entre um preparo e outro. Com isso, a comida ergue-se, ligada, intimamente, às experiências de cada sujeito, e isso não diz respeito apenas ao que toca sua função nutricional, mas também ao modo como ela é percebida e interpretada, como foi o caso de Roland Barthes que a experimentou como um conjunto de signos repleto de sentidos.

Para Barthes, a comida e os processos que envolvem o seu preparo são temas confortáveis e ao mesmo tempo instigante, uma vez que possuem e proporcionam elementos reflexivos relacionáveis a uma prática que circunda o espaço do fazer literário. Isto é, para ele, não apenas o consumo da comida lhe trazia excitação, mas, igualmente, a possibilidade existente de construir uma análise estrutural frente aos inúmeros signos inter-relacionados para a formação de uma linguagem: comida. Com isso, era legítima a averiguação dos distintos fragmentos distribuídos na composição de um prato, onde o olhar barthesiano poderia penetrar e observar os processos de sua feitura até o seu consumo. Além de ser possível, também, aferir o seu estado de manipulação, especialmente, a forma como os vegetais e proteínas foram tecidos até serem transformados em um conjunto de signos com sentidos múltiplos – uma grande renda de signos. Em “A cozinha dos Sentidos” presente no livro *Com Roland Barthes* (2012), Leyla Perrone-Moisés explica que Barthes procurou considerar as inúmeras causalidades derivadas dessa forma de manifestação tão cheia de sabor, levando em conta que o seu entusiasmo na comida se dava pela “[...] apreciação da montagem complexa realizada a partir de elementos primários e o prazer da desmontagem na descoberta da receita.” (PERRONE-MOISÉS, 2012, p. 101). Desse modo, essa desconstrução possibilitava

a visualização de cada etapa sofrida pela comida até seu destino à mesa e, por essa razão, haveria a oportunidade de identificar as camadas e as aproximações entre ingredientes díspares em sua composição. Dessa maneira, Perrone-Moisés deixa saber que o que chama tanta a atenção de Barthes na cozinha é que: “Na culinária, são detectáveis o processo e o valor simbólico do resultado” (PERRONE-MOISÉS, 2012, p.101), e essa clareza com a qual seria possível examinar os cruzamentos firmados pelo encontro dos alimentos se caracteriza como primordial para a elaboração de uma análise sob um viés estrutural. A importância dessa condição é levantada pela autora quando faz uma relação entre a comida japonesa percebida por Barthes e a cozinha ornamental da revista francesa *Elle* retratada pelo escritor em suas *Mitologias* (1957):

Comparando-se os comentários às duas cozinhas (a *Elle* e a Japonesa) verificam-se de imediato os termos em oposição: a pseudonatureza da primeira, em que os elementos de base são escondidos, e os elementos naturais e crus da segunda; o rebuscado da primeira e a simplicidade refinada da segunda; a primeira toda “aparência”, e a segunda, “essência”. (PERRONE-MOISÉS, 2012, p. 104).

Perrone-Moisés relaciona a cozinha mitológica da *Elle* e a cozinha japonesa de *O Império dos signos* sob a perspectiva barthesiana para demonstrar que a primeira se caracterizava por ser uma espécie de fechamento de reflexão devido ao seu caráter de representação estática, e rigorosamente maquiada, sem vida, sendo apenas uma fotografia. Já a segunda favorece a reflexão, pois se encontra aberta e próxima aos olhos de quem a consome, onde se pode ver seus detalhes, suas formas, sua essência através da crueza dos ingredientes daquela cozinha asiática.

Em outras palavras, a abertura para a investigação que se apoia nos rastros deixados pelos processos culinários foi uma das peculiaridades identificadas por Barthes na comida, nutrindo, nesse sentido, a representação de sua maneira de experimentar os signos encontrados na literatura e, também, naqueles distribuídos em contextos alhures aos das obras literárias – os ritos da cozinha eram, a princípio, um instrumento empregado por Barthes para representar o seu modo de discutir a literatura, no entanto, em dado momento de sua vida, esse modo de enxergar a linguagem literária acaba transbordando para além de suas fronteiras, atingindo situações do cotidiano.

Cláudia Amigo Pino em “O sal das palavras: a gastrofobia da linguagem de Roland Barthes” (2017), ressalta que em um projeto de romance não concretizado devido a sua morte

intitulado *Vita Nova*, encontra-se uma pluralidade de metáforas alimentares em “[...] discussão conceitual, relatos de viagens, notas autobiográficas, deslocamento de linguagens, criação de um espaço literário” (PINO, 2017, p. 87), sendo assim, exemplos da relação íntima que Barthes mantinha com a comida dentro do texto literário. Perrone-Moisés lembra exatamente que um dos pontos que mais chama a atenção de Barthes era justamente aquele correspondente às metáforas alimentares percebidas em obras, especialmente, através daquelas escritas pelo historiador francês Jules Michelet. Em tais livros, eram verificadas as ligações curiosas estabelecidas entre as personagens analogicamente aproximadas a determinadas comidas, como: “[...] a mulher morango, a mulher açucarada, amanteigada, cremosa etc.” (PERRONE-MOISÉS, 2012, p. 100). Por meio desses adjetivos pertencentes ao contexto alimentar procurava-se traçar uma análise que pudesse chegar, igualmente, às características não explícitas dessas personagens inseridas nas páginas de Michelet. Dessa forma, por meio desses signos, Barthes buscava significações congruentes a personalidade e aos físicos dessas mulheres que fossem compatíveis com os sentidos gerados por dado alimento.

Em “Roland Barthes vai à Cozinha” escrito por Sílvia Barbalho Brito, e disponível no livro *Novamente Roland Barthes* (2017), a autora avisa que Barthes estabelece uma curiosa relação entre um escritor e um cozinheiro, pois, este de modo semelhante a aquele, possui a oportunidade de selecionar elementos, cortando-os, reunindo-os e preparando-os como um artesão que interliga partes de matérias-primas diferentes para a construção de um resultado outro. Por essa razão, uma das conexões cabíveis entre a comida e o texto podem ser estabelecidas devido à possibilidade que o cozinheiro mantém em selecionar “[...] os ingredientes e criar novos pratos, elaborar releituras de receitas antigas ou até mesmo fazer novamente a mesma refeição cotidiana, sabendo que a cada dia ela será uma comida diferente [...]” (BRITO, 2017, p. 225). Isto é, o vínculo maior está nessa permissão que tanto um cozinheiro, quanto um escritor, têm em ressignificar infinitas vezes um mesmo material, nesse reposicionamento dos signos dentro dessa linguagem. Consequentemente, no seguinte extrato, a autora apresenta que:

Assim, Roland Barthes nos impele para sermos cozinheiros do sentido: selecionando ingredientes, olhando, cheirando, transformando, cortando, misturando, cozinhando, saboreando, digerindo e, inclusive, excretando, consumindo e sentindo a correspondência inata entre o sabor como saber, o saber como sabor, saboreando as ressignificações. (BRITO, 2017, p. 223)

Brito traz à luz, com isso, o caráter vital que o movimento possui na feitura de um prato para que o frescor e o desdobramento desse trabalho não estraguem. Essa consideração pode ser relacionada ao texto, pois, quando um pensamento existente sobre determinado assunto não recebe a oportunidade de ser ressignificado sob uma perspectiva diferente, ele se estagna e apodrece, impossibilitando o surgimento de novos frutos. Perrone-Moisés corrobora a leitura de Brito quando aponta que “o escritor é uma cozinheira atarefada, que deve mexer constantemente as panelas da linguagem para que esta não grude” (PERRONE-MOISÉS, 2012, p. 106). Para a autora a linguagem e o universo ao qual a comida é pertencente, são estritamente ligados, pois possuem ambos o mesmo órgão: Língua. Dessa forma, “comer, falar, cantar (será necessário acrescentar: beijar?) São operações que têm por origem o mesmo lugar do corpo: com a língua cortada, não há mais gosto nem fala.” (BARTHES, *OC IV*, p. 815 *apud* PERRONE-MOISÉS, 2012, p. 106). Sem a presença da língua nos processos culinários, não há, também a possibilidade de se multiplicar os sabores e, conseqüentemente, os seus sentidos. Michelle Jacob em “O sabor em Roland Barthes: Literatura e Alimentação” composto em Barthes (*Im*)*Pensado* (2016), bem lembra a relação interessante que existe no prazer da escrita e da leitura de um texto com o prazer que se tem só no fato de se pensar em determinada comida e mais profundamente ao comê-la, gerando, dessa maneira, inúmeros estímulos que podem florescer desse movimento. A autora afirma que: “O prazer do texto, como o prazer da culinária, é uma prática, um domínio, uma arte de viver. Escritor e cozinheiro, como bons artífices, produzem objetos de fruição, texto e alimento, construídos com prazer, que enchem, dão euforia, produzem sentido, afetam” (JACOB, 2016, p. 44)”.

Logo, é desse encontro e dessa mistura de significantes que se extrai uma linguagem reflexo da sedução, do incômodo desse sujeito que manuseia esses signos por ele selecionados com intuito de saboreá-los da forma que desejar, ressignificando-os. De outro modo, a substância essencial que Barthes identifica da cozinha é a sua característica de lugar de transitoriedade, onde os signos circulam incansavelmente – pode-se entender como um canal de passagem, de transformação e inconstância. Desse modo, percebe-se uma variedade de conotações que um objeto é capaz de gerar: uma batata, por exemplo, descascada, fatiada e submetida aos preceitos de uma receita culinária, já não possui mais a mesma representatividade anterior a esse acontecimento, ela ganha uma forma, uma textura, um aroma diferente, do mesmo modo que ocorre com um trecho de um texto inserido em outro, propiciando significações outras.

A possibilidade em se enxergar as nuances, as camadas que fazem parte da estrutura da comida, percebendo o modo como foram aproximados e como esses pedaços se

sobressaem nesse trabalho de artesanato eleva-se de suma importância para a análise dos signos e de seus possíveis significados. Pois, permite, a partir disso, ser lida, refletida, desconstruída e reconstruída sob perspectivas guiadas por sentidos indefinidos. Sobre essa perspectiva, Brito esclarece que:

[...] a comida aqui está para além da função fisiológica e nutricional. O foco não é contemplação do prato apresentado, mas como ele é feito (sua feitura); como ele surge no mundo como novo pela sua própria característica de objeto efêmero, para o consumo (mesmo pelas mãos do mesmo cozinheiro realizando uma mesma receita); como ele produz efeitos na nossa sociedade e no nosso corpo, estimulando imprevisibilidade de significações: a cozinha do sentido. (BRITO, 2017, p. 224)

“A cozinha do sentido”, aqui, como já destacado, é entendida e aplicada a nossa reflexão como “a cozinha dos sentidos” devido a multiplicidade de significações que ela possibilita. É a expressão conferida a um modo de análise barthesiano que envolve uma maneira não convencional para se perceber o texto e o mundo a sua volta, agregando um significado a mais àquele apreendido pelo senso coletivo. Pois, para Barthes, o signo não possuía um sentido fixo e poderia ser flexibilizado e apreciado de um modo ainda não sentido, dependendo de como a linguagem é experimentada do ponto de vista individual de cada um. Assim sendo, “a aliança da culinária à linguagem tem, na obra de Barthes, uma função teórica e um efeito escritural. Como metáfora, ela explicita sua concepção da linguagem. Como elemento do texto, as palavras colhidas no léxico da nutrição dão corpo à sua escritura.” (PERRONE-MOISÉS, 2012, p. 107). Em outras palavras, diz respeito não apenas a uma forma de ele pensar os signos da linguagem literária com base nos processos alimentares, mas também, no que atinge a forma transitória e frágil como os textos e seus signos se fazem existir, podendo ganhar outros sentidos a cada leitura, sendo reorganizados a cada feitura textual.

Por conseguinte, no processo da cozinha do sentido, Barthes nota especialmente na comida algo que ultrapassa a simples compreensão estrutural dos significantes dispostos em uma linguagem. Ele verifica os efeitos que a comida causa no corpo ao ser provada. O corpo, ao perceber, fisicamente ou mentalmente, o cheiro e o gosto de dada comida, libera vários gatilhos capazes de estimular o sujeito a ir ao encontro desse signo de prazer. Com isso, pontualmente, essa linguagem não apenas possibilita buscar sentidos relacionados a significados frutos de análises estruturais, mas também sentidos causados por sensações íntimas em cada sujeito, ou seja, pulsações geradas por essa experiência. Assim, Barthes, de

acordo com Pino (2017), começa a se sentir desconfortável dentro de sua própria cozinha, quando o intuito se destina ao preparo de textos críticos com algum propósito acadêmico. Em outros termos, que fosse produto de encomendas de instituições de ensino ou publicações pertencentes a esse escopo. Barthes desejava sentir a sua escrita como um fruto de estímulos oriundos de seu próprio ser em contato com o objeto tratado, se colocando como um corpo que absorve as provocações de signos externos e corresponde a esses abalos por meio de palavras que brotassem de seu mais sensível olhar como um escritor. Ele queria saborear cada fragmento literário e, igualmente, do universo cotidiano, e expor através de sua escritura, suas considerações acerca do que se lançava a provar lentamente. Todavia, é importante deixar claro que a prática de escrita por encomenda nunca deixou de fazer parte de sua vida como profissional, muito menos suas análises estruturais. O que Barthes percebe a mais na comida, em dado momento da sua vida, é esse chamado espontâneo do corpo. Algo que pode ser pensado como um desejo natural para a escrita, isto é, para um estado de escritura.

Claudia Pino lembra que para Barthes essa escrita que nasce de uma necessidade impulsiva e de modo instintivo pode ser relacionada a imagem da baba de um recém-nascido, onde a espuma que resta da sucção do leite se caracteriza como fruto de um desejo involuntário do bebê em se alimentar. E em Barthes pode ser relacionada à fome constante de um escritor em devorar os signos encontrados, por acaso, em várias manifestações da linguagem e, com isso, o nascimento de um desejo incontornável ao ato da escrita. A baba – uma escrita no seu estágio pré-inicial – vem a ser um chamado inconsciente, uma vontade de escrever que domina um escritor frente a uma faísca de luz que surge entre o seu corpo e um breve acontecimento. Pino menciona que: “O texto pode se transformar em cebola, em folhado: mas antes disso ele é só uma baba, o produto de uma necessidade instintiva de escrever, como na necessidade do recém-nascido em sugar.” (PINO, 2017, p. 93). Logo, essa espuma faz referência ao balbuciar do texto, uma espécie de reação que germina involuntariamente de um processo visto como natural. Trata-se do esboçar de um texto que se levanta vagarosamente através de um processo que progride intrinsecamente em um corpo que pede, ronca e reclama por textos.

Assim sendo, segundo Pino (2017), na cozinha dos sentidos, a análise dos signos culturais através dos conhecimentos retirados da linguística estrutural, não se estabelece mais como um ambiente prazeroso para Barthes. Conseqüentemente, ele “[...] se levanta inesperadamente da mesa onde não aguentava mais comer e assume outro lugar nessa refeição: o do cozinheiro, aquele que tempera as palavras e as serve ao leitor” (PINO, 2017, p. 98). Por esse motivo, o “sal” que se coloca em cada “alimento” torna-se de caráter individual,

pois está nas mãos de cada um os sentidos que podem ser extraídos de cada linguagem. Dessa forma, fazendo uso de seus conhecimentos, um escritor, como um cozinheiro, deve mexer sua panela de forma contínua para que seu alimento não grude no fundo e queime.

Nesse sentido, Barthes procura se alimentar do texto que contenha e nasça do prazer da leitura e da escrita, pois para ele o texto deve ascender livremente como uma baba, que surge da necessidade involuntária de um escritor e de sua inquietação frente ao mundo que o envolve. Essa maneira outra de se relacionar com os signos da linguagem defendida por Barthes foi, metaforicamente, representada por ele através de um determinado prato da culinária japonesa denominado *sukiyaki*. Conforme Pino escreve (2017), por meio dessa iguaria oriental, Barthes observa a essência do texto, uma vez que nesse prato não lhe é atribuído um fim nem uma metodologia de preparo e, acima disso, se caracteriza por um cruzamento de elementos, uma forma de intertexto. A bandeja repleta de vegetais e proteínas é disposta em face de quem os come, cabendo a esse sujeito escolher quais ingredientes serão cozidos. E nesse preparo o sabor se modifica a medida em que os alimentos são adicionados, “assim, o texto não tem começo nem fim, não tem produtor nem receptor: os dois se misturam num fluxo ininterrupto de referências”. (PINO, 2017, p. 91). Para Barthes, o texto, também, deve ser entendido como um objeto desprovido de um fundo, seu início e seu limite são vazios, cabendo ao leitor a busca por considerações a respeito dos signos dispostos em suas páginas. Nesse ritmo, cria-se significados diversos que são construídos através desse contato íntimo entre leitor e texto. Em outras palavras, Barthes percebe nas características desse prato japonês o que seria a sua concepção de construção literária, algo associado a uma dada liberdade. Um modo pertencente ao instinto e a autonomia de um escritor que também vem a ser antes disso um leitor – é o indivíduo que lê a bandeja de vegetais e proteínas, escolhendo desse local, as partes que mais lhe interessam, preparando, dessa maneira, a sua própria feitura.

Perrone-Moisés (2012) lembra que o preparo da comida traz consigo valores simbólicos em todos os gestos utilizados para a transformação de um bem natural em um bem cultural. Barthes buscava, com isso, entender a cozinha como uma representação de uma “realidade”, atentando-se a maneira como se apresentava o objeto alimentar em variadas circunstâncias e o que essas manifestações tinham como intuito significar. Ademais, quais sentidos tais conjuntos de significantes poderiam vir a sinalizar através de outras relações e determinações sociais. Desse modo, identifica-se a comida como um meio de leitura para ele, e no seguinte trecho Perrone-Moisés afirma que: “Quando fala da culinária, Barthes lê os pratos como textos. Ele se deslumbra com a comida japonesa porque descobre nela as mesmas

características da escrita ideogramática [...] a cozinha japonesa é uma cozinha escrita.” (PERRONE-MOISÉS, 2012, p. 105).

Por fim, através de Perrone-Moisés foi possível verificar que a relação que Barthes mantém com a comida diz respeito, principalmente, ao seu caráter estrutural, a importância em se perceber suas camadas para, a partir disso, desconstruí-la e reorganizá-la sob uma perspectiva renovada. Além disso, é fundamental para o cultivo de significados diversificados, que os signos da linguagem se mantenham em constante movimento, como salientou Brito, pois é a instabilidade presente nos processos culinários que dá a cada feitura um sentido diferente. Essa inconstância e flexibilidade no preparo de cada texto, de cada comida, se refere ao prazer extraído de cada gesto conduzido pelo sujeito leitor/escritor, sem se prender a regras, e sim a pulsações e estímulos ocasionados pelo encontro desse indivíduo com os signos experimentados. Vibrações que nascem de uma necessidade natural e que surgem do íntimo de um escritor, que traça de maneira fluida sua forma de dialogar com o mundo e como ele se percebe dentro do contexto que o envolve, como indicou Pino através da representação da baba. Ou seja, a cozinha barthesiana indica que é preciso inicialmente verificar as estruturas da linguagem, coletando os signos dessa composição, para depois movimentá-las, saboreando cada um desses significantes, e externando, desse modo, uma consciência própria sobre essa linguagem.

2.1 COZINHA DOS SENTIDOS

A cozinha dos sentidos é uma expressão barthesiana que designa a maneira como Barthes se relacionou com os signos da linguagem. Foi uma forma de ele estender e ampliar seu olhar para os acasos, não apenas da literatura, mas do cotidiano. Guy de Mallac e Margaret Eberdach explicam em *Barthes: Iniciação e debate* (1971), que Barthes “[...] utiliza uma técnica analítico-estrutural derivada da linguística saussuriana [...]” (MALLAC; EBERDACH, 1977, p. 29), apoiando-se em “[...] diversos pares dicotômicos de conceitos, dos quais três pares vindos de Saussure (língua/fala, significante/significado, sintagma/sistema, e o contraste denotação/conotação)” (MALLAC; EBERDACH, 1977, p. 65), foram de imprescindível relevância para as ligações e os aprofundamentos reflexivos sobre os signos resgatados do dia-a-dia pela sensibilidade do escritor. Em “A Cozinha dos Sentidos” (1964), texto disponível em *Aventura Semiológica* (1985), Barthes indica como

aplicava o uso de conceitos da linguística estrutural de maneira estendida a outros campos fora da literatura, ao explicar que:

Uma roupa, um carro, uma iguaria, um gesto, um filme, uma música, uma imagem publicitária, uma mobília, uma manchete de jornal, eis aí, aparentemente, objetos completamente heterogêneos. Que poderiam ter em comum? Pelo menos o seguinte: todos são signos. Quando me movimento na rua – ou na vida - e encontro esses objetos, aplico a todos, às vezes sem me dar conta, uma mesma atividade, que é a de certa *leitura*: o homem moderno, o homem das cidades, passa o tempo a ler. Lê primeiro e principalmente imagens, gestos, comportamentos: tal carro me diz o *status* social do proprietário, tal roupa me diz exatamente a dose de conformismo ou de excentricidade do seu portador, tal aperitivo (uísque, pernod ou vinho branco com cassis) o estilo de vida do meu hóspede. Mesmo quando se trata de um texto escrito, é-nos continuamente proposta uma segunda mensagem nas entrelinhas da primeira [...] (BARTHES, 2001, p. 177).

Com isso, Barthes, além de aplicar uma análise crítica fora das fronteiras das obras literárias, bebendo das teorias da linguística estrutural e semiologia, demonstra que nenhum significado pode ser investigado de modo ilhado, pois deveriam ser consideradas, também, suas eventuais relações com outros significantes e seus plausíveis significados. Por exemplo: um automóvel possui uma determinada função: transportar. Porém, se forem observados os signos presentes em um veículo, pode-se formular o estilo de vida de que seu motorista dispõe: o tipo de automóvel, o seu modelo, o ano, a cor, etc., assim, esses detalhes levam o observador a construir um outro sentido para tal significante.

Barthes defendia que não a linguística, estudo da linguagem, fosse parte da semiologia, estudo dos signos dentro da linguagem, mas o oposto, era a semiologia parte da linguística. Com isso, ele exalta que os estudos dos signos culturais seriam possíveis através de alguns conceitos estabelecidos pela linguística estrutural saussuriana, onde todos os outros sistemas seriam passíveis de compreensão por meio da estrutura da língua. Pois Barthes havia percebido que com o avanço e o desenvolvimento das comunicações de massa, outras formas de análise semântica deveriam ser aplicadas para a compreensão expandida dessas manifestações e que a semiologia como instrumento para tais investigações proporcionaria ao pesquisador apenas um número restrito de percepções. Sobre isso, Barthes afirma que “[...] é absolutamente certo que existam, na vida social de nosso tempo, outros sistemas de signos de certa amplitude, além da linguagem humana. A Semiologia só se ocupou, até agora, de códigos de interesse irrisório, como o código rodoviário.” (BARTHES, 2003, p. 11). Algo que

em sua visão se tornava demasiadamente limitante para uma maior investigação dos estudos dos signos. Barthes lembra que qualquer imagem, gesto, comportamento, objeto, podem gerar significados, porém, tais sistemas de signos não agem de maneira isolada, eles se apoiam no uso de linguagens e suas possíveis relações. No seguinte trecho há a explicação de que:

A substância visual, por exemplo, confirma suas significações ao fazer-se repetir por uma mensagem linguística (é o caso do cinema, da publicidade, das historietas em quadrinhos, da fotografia de imprensa etc.), de modo que ao menos uma parte da mensagem icônica está numa relação estrutural de redundância ou revezamento com o sistema da língua; quanto aos conjuntos de objetos (vestuário, alimentos), estes só alcançam o estatuto de sistemas quando passam pela mediação da língua, que lhes recorta os significantes (sob a forma de nomenclaturas) e lhes denomina os significados (sob a forma de usos ou razões); nós somos, muito mais do que outrora e a despeito da invasão das imagens, uma civilização da escrita. (BARTHES, 2003, p. 12)

Percebe-se, assim, a impossibilidade de se pensar um signo separado de uma linguagem, entendendo, dessa maneira, que o significado de algo só existe quando se recorre ao auxílio da língua, e o sentido dessa substância surge quando ela é falada, expressada, sendo, desse modo, inseparável da linguagem. Para Barthes, “todas essas ‘leituras’ são importantes demais na nossa vida, [pois] implicam demasiados valores sociais, morais, ideológicos [...]” (BARTHES, 2001, p. 178), e, justamente, são essas reflexões que permitem ao signo não ser entendido como uma forma fixa no que toca seu sentido, dependendo, assim, muito mais das expressões das quais ele faz parte. Logo, segundo Barthes (2001), informações antes acolhidas pela sociedade como naturais podem ser contestadas e constatadas como fatos distantes das aparentes simplicidades que elas denotam, quando se identifica a existência de um emaranhado de significantes por entre seus fios, e que se torna uma massa rumorosa de outros significados caso relacionadas a outras variadas determinações: religiosas, políticas, psicológicas, etc. Por conseguinte, ele declara que:

Decifrar os signos do mundo sempre quer dizer lutar com certa inocência dos objetos. Todos nós, franceses, entendemos tão "naturalmente" o francês que nunca nos vem à cabeça a ideia de que a língua francesa é um sistema complicadíssimo e muito pouco "natural" de signos e de regras: da mesma maneira, é necessária uma constante sacudida da observação para ajustar o foco não sobre o conteúdo das mensagens, mas sobre a sua feitura: enfim, o semiólogo, como o linguista, deve entrar na "cozinha do sentido". (BARTHES, 2001, p. 178)

Com base nesse processo, o escritor se põe à investigação de diversas linguagens percebidas no contexto social, colocando-as no mesmo nível de importância investigativa ao das obras literárias. A cozinha dos sentidos é um “lugar” onde os significados não são aceitos como absolutos, mas sim pertencentes a uma estrutura complexa de dados cujas ramificações subsidiam outras maneiras de se experimentar o mesmo conjunto de signos. Em “A atividade estruturalista” integrante de *Crítica e Verdade* (1963) Barthes aponta que os signos são flutuantes e podem ser postos em diferentes situações, gerando, desse modo, sentidos outros. Por esse motivo, “o fragmento não tem sentido em si, mas é, entretanto, tal que a menor variação trazida a sua configuração produz uma mudança do conjunto.” (BARTHES, 2007, p. 52). Em outras palavras, um signo não tem significado quando observado de maneira separada de uma composição, para significar, o signo precisa pertencer a alguma linguagem, no entanto, caso esse mesmo elemento seja deslocado, poderá gerar um outro significado ao significante ao qual pertencia.

Pino lembra que Barthes estimulava seus alunos a coletarem informações da mesma maneira que fossem buscar em uma horta algumas hortaliças. Então, nos seminários, ele tomava nota de todos os detalhes e referências apresentadas pelos discentes com o objetivo de demonstrar as relações existentes entre os elementos e os significados que poderiam ser construídos com suas aproximações e distanciamentos. Além disso, em seu seminário, Barthes trazia sistemas culturais variados de alta e baixa complexidade para que pudessem ser explicados através dos preceitos da linguística estrutural e que haviam sido apropriados por ele, sendo que “[...] um desses sistemas recebeu atenção especial, a comida, ao qual ele dedica um seminário completo, de 1963 a 1964.” (PINO, 2017, p. 89).

A cozinha do sentido de Barthes é uma ponte suspensa e inacabada, onde a travessia só é possível quando o sujeito se coloca a construí-la por meio da coleta de fragmentos, frutos da desconstrução de outras construções, reutilizando-os para se chegar a um sentido ainda não provado, e tampouco permanente. Trata-se, assim, de um processo de feitura analítica inspirado na linguística estrutural saussuriana que o escritor estendeu para universos além do literário, ou seja, foi uma forma que ele encontrou para pensar os signos do cotidiano de uma maneira plural. Dentro dessa cozinha os sentidos se movem, se encontram e se dispersam num ritmo marcado pelo próprio “cozinheiro” que inscreve no ato da preparação sua escritura – um jeito particular de fazer uso das palavras, colocando em cada traço a quantidade desejada de “sal”.

2.1.1 A Comida e a Fala

Em *Elementos de Semiologia* (1964), Barthes apresenta uma relação entre a comida e a fala, salientando a falta da rigidez que fundamenta essas duas manifestações, considerando-as como frutos da modalização das regras pré-estabelecidas em ambos os casos. Barthes indica que da mesma maneira que a comida possui códigos de preparo – diretrizes compostas em sua receita culinária – a fala também possui leis sociais definidas para seu uso: sua Língua. Porém, cada uma se molda em decorrência das condições e das adaptações regionais e, incontrolavelmente, individuais, que sustentam a sua maneira de ser utilizada. Em outras palavras, Barthes apresenta que a comida e a língua em movimento são pacientes de um processo inevitável de variações e renovações quando em uso. Ele aponta que “[...] a *Fala* é essencialmente um ato individual de seleção e atualização; constituem-na, primeiro, as ‘combinações graças às quais o falante pode utilizar o código da língua com vista a exprimir o pensamento pessoal [...]’ (BARTHES, 2003, p. 18, grifo do autor). Logo, a língua pode variar quando levados em consideração alguns motores como: a escolaridade, o país de origem, o sexo, a classe social, a idade e as escolhas do sujeito. Fatores estes que, também, poderiam pesar no modo como o indivíduo conduz sua cozinha, pois, de acordo com Maria Eunice Maciel, professora de antropologia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, em seu texto intitulado “Identidade Cultural e Alimentação”, disposto no livro *Antropologia e nutrição: um diálogo possível* (2005), a comida é o resultado do encontro de cada indivíduo com o alimento. Nele se verifica os traços pessoais em seu modo de articular os ingredientes, atitudes que podem estar aliadas às inúmeras características sobrepostas em tal sujeito – partindo dessas particularidades forma-se a comida (MACIEL, 2005).

Para corroborar o pensamento de Maciel, Luce Giard explica que cozinhar significa “[...] imprimir um toque especial, acentuando um determinado elemento de uma prática, aplicando-se a um outro, inventando uma maneira pessoal de caminhar através do recebido, do admitido e do já feito” (GIARD, 2017, p. 218). Além disso, a autora elucida que “comer serve não só para manter a máquina biológica do nosso corpo, mas também para concretizar um dos modos de relação entre as pessoas e o mundo, desenhando assim uma de suas referências fundamentais no espaço-tempo.” (GIARD, 2017, p. 250). Isto quer dizer que a comida pode vir a ser o resultado de como o indivíduo se encontra no meio onde vive, e como mantém relações com outros membros, e a forma como ele inscreve através da comida, o seu modo, também, de se posicionar no mundo como um ser individual, com desejos e percepções

divergentes propagados pela *doxa*.

Para respaldar esse pensamento de comida como um conjunto de signos em constante movimento, Barthes traz à luz a imagem do cardápio e a pluralidade de significações que podem ser identificadas através das iguarias apresentadas nela. Além disso, o escritor aponta para a abertura que o menu possui em se moldar aos interesses do indivíduo que o constrói, podendo ser reorganizado com pratos novos conforme a necessidade do estabelecimento. Sendo assim, o escritor indica que:

[...] qualquer cardápio é constituído por referências a uma estrutura (nacional ou regional e social), mas essa estrutura é preenchida diferentemente conforme os dias e os usuários, exatamente como uma “forma” linguística é preenchida pelas livres variações e combinações de que tem necessidade um falante para uma mensagem particular. (BARTHES, 2003, p. 30).

Pode-se entender, também, que mesmo com a existência de um nome para determinada construção alimentar, cada sujeito tem a chance de construir uma releitura por meio dos ingredientes característicos de sua localidade. Por essa razão, em relação a esse sistema de signos encontrado na comida, Barthes admite que ela “[...] compreende todas as variações pessoais (ou familiar) de preparação e associação (poder-se-ia considerar a cozinha de uma família, sujeita a certo número de hábitos, como um idioleto)” (BARTHES, 2003, p. 30). Trata-se de releituras acerca do prato desejado, reorganizando os signos desse conjunto para melhor se adaptarem ao paladar de quem conduz a feitura. A comida possui uma estrutura, deve-se ter um conhecimento prévio das regras inerentes à cozinha, todavia, há abertura suficiente para que os significantes de seu conjunto sejam movidos de seu posto, outrora fixo, e retrabalhados de uma maneira outra. Pode-se pensar nessa linguagem saborosa como uma verdadeira obra de arte, mas não uma obra realista que entrega a olhos desatentos a sua grande fala – ela é uma obra abstrata –, ela precisa ser enxergada em seus detalhes e degustada lentamente para ser pensada, e a partir de um processo de desconstrução torna-se possível perceber suas características, seus “sotaques”. Dessa forma, como resultado de um processo de escolhas e transformações de alimentos diversos, se torna um mosaico de referências que permite ao sujeito a reflexão por meio de suas brechas, unindo um certo grau de realidade e fantasia nessa leitura.

O que Barthes traz em *Elementos de Semiologia* é a postura da Língua como um contrato coletivo e para que ela seja desconstruída deve ser aceita, primeiramente, pelo indivíduo, conhecendo suas regras e, somente a partir disso, ocorre a sua desconstrução

(BARTHES, 2003). Consequentemente, por essa razão “[...] a Fala é essencialmente uma combinatória que corresponde a um ato individual e não a uma criação pura [...] não há língua sem fala e não há fala fora da língua [...] é a fala que faz a língua evoluir [...]” (BARTHES, 2003, p. 19). Em outras palavras, a subjetividade encontrada na língua em movimento é uma composição realizada por meio da coleta de elementos já existentes, são escolhas pessoais dentro de uma gama de opções que varia de acordo com os conhecimentos de cada sujeito. Desse modo, constroem-se outros elementos através desses encontros e ressignificações de palavras, gerando assim, mais códigos dentro da Língua – a fala se alimenta da língua e a língua se nutre da fala. Ciente disso, Barthes elabora diretrizes entre a “Língua alimentar” e a “Fala alimentar”, ao apontar as delimitações entre essas duas esferas e como elas se aproximam do plano alimentar:

A Língua alimentar é constituída: 1) pelas regras de exclusão (tabus alimentares); 2) pelas oposições significantes de unidade que ficam por se determinar (do tipo, por exemplo: *salgado/açucarado*); 3) pelas regras de associação, seja simultânea (no nível de um prato). Seja sucessiva (no nível de um cardápio); 4) pelos protocolos de uso, que funcionam talvez como uma espécie de *retórica* alimentar. (BARTHES, 2003, p. 30)

Já a Fala alimentar defendida por Barthes está ligada às multiplicidades que envolvem as preferências e as interligações desejadas por cada indivíduo, bem como seus costumes e suas referências com base nos conhecimentos absorvidos na Língua alimentar que, por sua vez, se alimenta do desdobramento da Fala alimentar (BARTHES, 2003). E esse é o caso das novas expressões que surgem a cada geração na sociedade, que são frutos dos “fatos de inovação individual (receita inventada)” (BARTHES, 2003, p. 30), e que dão força para o surgimento de novas linguagens tanto na cozinha, como na língua.

Por intermédio das considerações de Barthes, é plausível a intenção de se defender a comida como uma manifestação particular de cada pessoa e, justamente, o uso diversificado dos alimentos é o alicerce primordial para a edificação de linguagens outras dentro do plano alimentar. As escolhas para a feitura da comida demonstram, desse modo, as escolhas de tais indivíduos: a quantidade de sal, de pimenta, de açúcar, entre outros direcionamentos íntimos no preparo é de caráter pessoal e sem contornos – refere-se ao modo com que cada um faz uso dos signos a sua disposição para estruturar o objeto de desejo em um rito que provavelmente reproduzirá a mesma “cor” em preparos futuros.

Entre outros atributos, as interpretações acerca dos signos retirados e analisados da

comida demonstram ainda mais como, ao se transformar em linguagem, ela acabou transcendendo sua própria forma básica. Pois a comida não é somente o que se vê, mas o que representa para o indivíduo e o grupo social do qual faz parte. Na aula ministrada no Collège de France do dia 30 de março de 1977 sobre o alimento e disponível no livro *Como viver junto* (2002), Barthes salienta o seguinte:

Um cardápio, logo que é visto ou contado, carrega um sentido que ultrapassa sua simples função. Não é a mesma coisa ler “presunto + salada + batatas” e “foie gras, codornas recheadas, faisão, aspargos, etc.”. Não é apenas o mecanismo simples de transformação do fato em índice e do índice em signo: o caro indexa o raro, e essa indexação se torna signo, signo de luxo (ou de festividade). (BARTHES, 2013, p. 205)

Assim sendo, quando o significado ultrapassa a representação da forma, nas palavras de Barthes, em “Para uma psico-sociologia da alimentação contemporânea”, publicado em 1961 na revista francesa *Annales. Economies, sociétés, civilisations*, “[...] trata-se de fazer aparecer, não o que é, mas o que significa. [...] e essa comunicação implica sempre um sistema de significados, ou seja, um corpo de sinais discretos, separados de uma massa insignificante de materiais.” (BARTHES, 1961, p. 4). Isto é, o prato sobre a mesa pode veicular inúmeras significações que deslizam sobre a sociedade por meio de um discurso recoberto por significantes plurais. Para além disso, Barthes segue ao indicar que

[...] a alimentação não serve apenas de sinal para temas, mas também para situações, isto é, em suma, para um modo de vida, que exhibe muito mais do que o exprime. Alimentar-se é uma conduta que se desenvolve para além do seu próprio fim, que substitui, resume ou assinala outras condutas, e é nisto que ela é de fato um sinal. (BARTHES, 1961, p. 7)

Nesse sentido, confirma-se a ideia da comida como uma linguagem composta por significações não singulares e transitórias. Pois como esclarece Barthes, a comida “[...] tem também a função de significar a situação em que se usa: tem um valor ao mesmo tempo nutritivo e protocolar, e o seu valor protocolar sobrepõe-se cada vez mais ao seu valor nutritivo [...]” (BARTHES, 1961, p. 8). Desse modo, através do olhar barthesiano, enxerga-se a forma como uma simples prática alimentar pode se tornar um verdadeiro discurso que, em sua grande maioria, remete a tempos ancestrais. Além disso, tais valores não são fixos, eles sofrem variações em seu significado, Barthes (2013) traz um bom exemplo ao apresentar o *Pot-au-feu*, um prato francês servido nos restaurantes de coqueiros e estava aliado à

rusticidade e à popularidade, mas que se tornou um símbolo de luxo nesse país. Giard afirma que tais dimensões

[...] diferem, de uma sociedade à outra, sua hierarquia interna e seus modos de proceder; de uma geração à outra, numa mesma sociedade e de uma classe social à outra, transformam-se as técnicas que presidem essas tarefas, como também as regras de ação e os modelos de comportamento [...]. (GIARD, 2017, p. 218)

Logo, como a fala, a comida, ou o processo que a envolve, também reproduz o espaço no qual o indivíduo nasce e vive. Para completar essa ideia, o historiador italiano Massimo Montanari, professor da Universidade de Bologna e uma das maiores referências na pesquisa da história da alimentação, em *Comida como cultura* (2008), afirma que “assim como a língua falada, o sistema alimentar contém e transporta a cultura de quem a pratica, é depositário das tradições da identidade de um grupo.” (MONTANARI, 2008, p.183). Sendo assim, mediante as reflexões apresentadas por Barthes, percebeu-se como a comida, e o alimento em geral, se desvem de sua função primeira, fonte de nutrientes e base para a vida, para atingirem outros níveis de concepção social e individual.

Desse modo, verifica-se o surgimento de mitos culturais relacionados à comida, ou a práticas alimentares em várias sociedades, como a francesa, famosa pelo seu vinho, por exemplo. No entanto, ciente de que a comida também é um bem cultural de uma sociedade, não qualquer comida, mas aquela reconhecida como símbolo da nação, lembrada e defendida como tal pelo discurso social, pode-se pensar na desconstrução dela através da fragmentação do conjunto de signos que a compõe.

Por essa razão, Roland Barthes, através da sua cozinha dos sentidos, desconstrói a representação da comida francesa como mito cultural. O escritor observa alguns mitos franceses voltados à comida de seu país e apresenta como são enganosos os discursos que são propagadas dentro da sociedade francesa. O escritor busca, então, desmitificar tais mitos e expor o que está por trás das aparências cristalizadas pelo discurso da *doxa* que são, fortemente, ressoados pela comunicação publicitária.

2.2 O MITO DA COMIDA FRANCESA

Mitologias, de Barthes, foi publicado pela primeira vez em 1957 e se apresenta como uma reunião de cinquenta e três textos produzidos à imprensa francesa no início dos anos de 1950, mais precisamente, segundo o escritor, “[...] mês após mês aproximadamente durante dois anos, de 1954 a 1956 [...]” (BARTHES, 2009b, p. 11). Tais crônicas reflexivas possuíam como destino um periódico, o *Nouvel Observateur*, e tinham um espaço fixo, denominado “Pequenas mitologias do mês” e, muitas vezes de forma irônica, buscavam explorar os mitos que participavam da cultura francesa através da utilização da linguística como ferramenta crítica para essas abordagens. Nas palavras de Barthes (2009b), esse processo ocorria na análise das ideologias presentes em manifestações consideradas da cultura de massa e, também, de maneira geral, sob o viés dos estudos semiológicos na apuração dos signos contidos nessas formas de linguagem. Em outras palavras, Barthes teve o intuito de demonstrar que certos mitos na França ganhavam forma por meio da língua e de sua expressão direcionada e continuada, utilizando como veículo a comunicação e o conhecimento massificados. O propósito maior de Barthes não era demonstrar que eles não condiziam com a realidade de seu povo; longe disso, foi indicar como através da fala esses mitos eram absorvidos com naturalidade pela sociedade, sem que houvesse questionamentos ou até mesmo seu refutamento.

Antes de qualquer outra coisa, é pertinente entender o que vem a ser o mito nos moldes gerais da história para que, a partir desse parâmetro, possa-se compreender a ideia de mito barthesiano. O mitólogo e professor norte americano Mircea Eliade defende que não existe uma única definição correta de mito, pois este varia e se complementa de acordo com cada cultura e período no qual este termo surge ou ressurge. No livro *Mito e Realidade* (1963), o escritor aponta que “o mito é uma realidade cultural extremamente complexa, que pode ser abordada e interpretada através de perspectivas múltiplas e complementares.” (ELIADE, 1972, p. 12). Ao tentar traçar uma linha de pensamento ampla acerca desse campo do conhecimento, Eliade segue ao explicar que:

O mito conta uma história sagrada, relata um acontecimento que teve no tempo primordial, o tempo fabuloso dos "começos". Noutros termos, o mito conta como, graças aos feitos dos Seres Sobrenaturais, uma realidade passou a existir, quer seja uma realidade total, o Cosmos, quer apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição. É sempre, portanto, a narração de uma "criação": descreve-se como uma coisa foi produzida, como começou a *existir*. O mito só fala daquilo que *realmente* aconteceu, daquilo que se manifestou plenamente. As suas personagens são *Seres Sobrenaturais*, conhecidos sobretudo pelo que

fizeram no tempo prestigioso dos "primórdios". Os mitos revelam, pois, sua atividade criadora e mostram a sacralidade (ou simplesmente a "sobrenaturalidade") de suas obras. Em suma, os mitos descrevem as diversas, e frequentemente dramáticas eclosões do sagrado (ou do "sobrenatural") no Mundo. É esta irrupção do sagrado que *funda* realmente o Mundo e o que faz tal como é hoje. Mais ainda: é graças a intervenções dos Seres Sobrenaturais que o homem é o que é hoje, um ser mortal, sexuado e cultural. (ELIADE, 1972, p. 12)

Partindo do pensamento de Eliade, pode-se pensar na ideia principal do mito como a criação de uma narrativa transmitida de geração a geração com o objetivo de justificar o comportamento humano através de acontecimentos passados. O caráter sagrado que recebem tais narrativas é fundado na postura quase indiscutível desses comportamentos aceitos com naturalidade por determinado grupo social que ao longo do tempo buscou preservar e propagar tais tradições culturais por meio das gerações seguintes. Costumes tão distantes e de natureza tão "incerta" que vieram a ser representados através da imagem de "Seres Sobrenaturais" – homens e mulheres desconhecidos e perdidos no tempo e espaço da História ressignificados culturalmente por intermédio de seres românticos da mitologia. Eliade dá um exemplo claro de como o mito pode conduzir e influenciar os hábitos dentro de uma sociedade ao expor no seguinte trecho que:

uma determinada tribo vive da pesca, porque, nos tempos míticos, um Ser Sobrenatural ensinou seus ancestrais a capturar e a cozinhar os peixes. O mito conta a história da primeira pescaria, efetuada por um Ser Sobrenatural, e ao fazer isso, revela simultaneamente um acto sobre-humano, ensina aos homens o modo de o efectuar e, finalmente, explica por que razão essa tribo deve alimentar-se desse modo. (ELIADE, 1972, p. 17)

Sob a perspectiva barthesiana presente em *Mitologias*, o mito difere do ponto de vista de Eliade e não significa uma narrativa que busca respostas para as ações e hábitos dos variados indivíduos e seus grupos sociais com base em entidades ancestrais, por exemplo as apresentadas pelas inúmeras religiões espalhadas pelo mundo. O mito, como conceito particular de Barthes, é uma fala, e pode ser identificado em qualquer expressão cultural, desde que possa ser analisado como um discurso repetitivo e cristalizado. Logo, o mito se torna uma mensagem carregada de ideologias que defende sempre um ponto de vista pertencente não à sociedade como um todo, mas sim aos interesses particulares existentes dentro de cada camada desse mesmo organismo social. Por isso, sendo uma fala, o mito pode ser manipulado como a língua e, desse modo, se transforma em uma forma passível de ser

fragmentada e analisada, primeiro através da semiologia e depois por meio da linguística. Assim sendo, nas palavras de Barthes:

O mito é um sistema de comunicação, uma mensagem. Eis por que não poderia ser um objeto, um conceito ou uma ideia: ele é um modo de significação, uma forma. Será necessário, mais tarde, impor a essa forma limites históricos, condições de funcionamento, reinvestindo nela a sociedade: isso não impede que seja necessário descrevê-la de início como uma forma. Seria, portanto, totalmente ilusório pretender fazer uma discriminação substancial entre os objetos míticos: já que o mito é uma fala, tudo pode constituir um mito, desde que seja suscetível de ser julgado por um discurso. O mito não se define pelo objeto da sua mensagem, mas pela maneira como a profere: o mito tem limites formais, contudo não substanciais. [...] o mito é uma fala escolhida pela História: não poderia de modo algum surgir da "natureza" das coisas. (BARTHES, 2009b, p. 199)

Desse modo, como Eliade, Barthes também aponta para o mito como um sistema de fala, ou uma narrativa que corresponda e fundamente os interesses comportamentais de determinada sociedade em uma dada época, com o intuito dar-lhes formas e valores históricos. E, conseqüentemente, vir a ser algo naturalizado, ou sagrado, ou seja, algo que está além do poder de um único indivíduo. Barthes defende que o mito pode ser qualquer elemento presente no dia-a-dia, contanto que possa ser analisado como um discurso ou narrativa, e dessa linha em diante, traçar as motivações ideológicas presentes nessa fala capaz de respaldar um corpo mitológico. Em outras palavras, o que importa à Barthes não é o item que deu origem ao mito, mas a fala que o disseminou e o caracterizou como um objeto mítico, naturalizando-o, isto é, isentando-o de questionamentos.

O livro *Mitologias* é dividido em duas partes: “Pequenas mitologias do mês” e “O mito, hoje”. Em seu interior há *flashes* do cotidiano francês na primeira parte e na segunda, uma explanação teórica referente à ideia de mito para o escritor. De acordo com Barthes, “o material desta reflexão veio a ser muito variado (um artigo de jornal, uma fotografia de semanário, um filme, um espetáculo, uma exposição) e o assunto muito arbitrário [...]” (BARTHES, 2009b, p. 11). Na obra, alguns desses momentos podem ser conferidos em: “Os romanos no cinema”, “O cruzeiro do sangue azul”, “Marcianos”, “Um operário simpático”, “O vinho e o leite”, “O bife com batatas”, “O cérebro de Einstein”, “O homem-jato”, “Cozinha ornamental”, entre outros assuntos que remetiam à vida dos franceses da década de 1950. Além disso, Barthes, ao colher esses detalhes da sociedade francesa em revistas de grande circulação como *Paris Match*, tem o intuito de apontar o papel primordial e decisivo

da imprensa na construção e consolidação dos mitos existentes em seu país.

Assim sendo, demonstra, igualmente, o envolvimento dessas mensagens publicitárias no processo de estimular o indivíduo ao desejo em se alcançar uma realidade fantasiosa construída pelas narrativas míticas e apresentadas como naturais. Sobre essa naturalização e a aceitação de um mundo “irreal” pela sociedade, após incessante pressão audiovisual exercida por alguns meios de comunicação de massa, Barthes aponta que no processo de mistificação das coisas,

[...] a causalidade é artificial, falsa, mas consegue, de certo modo, introduzir-se no domínio da Natureza. É por isso que o mito é vivido como uma fala inocente: não porque as suas intenções estejam escondidas (se o estivessem, não poderiam ser eficazes), mas porque elas são naturalizadas. (BARTHES, 2009b, p. 222)

Barthes destaca, também, que o mito é o esvaziamento de determinado significante, é o momento em que este signo é apropriado pelos veículos de comunicação e remodelado, gerando, com isso, uma nova forma de linguagem que irá se diferenciar da original. Desse modo, cria-se um significado outro, um símbolo que se manifestará e se desdobrará como um sentido diferente. De acordo com ele, o mito não é uma mensagem qualquer, destituída de interesses, ele é construído de uma forma pensada e para isso “[...] são necessárias condições especiais para que a linguagem se transforme em mito.” (BARTHES, 2009b, p.199). Isto é, o mito nasce de uma figura simples já existente, mas devido a sua apropriação por um determinado grupo social, como a burguesia, ele ganha outros valores que darão suporte a discursos ideológicos. No caso de *Mitologias*, Barthes tem o interesse em averiguar na classe que denomina pequena burguesia, ideias que engendraram a mistificação de temas, a princípio, banais. Na entrevista denominada “Respostas: Entrevista com Jean Thibaudeau”, de 26 de março de 1981 à revista *Telquel*, republicada no volume *Inéditos – Política* (2005), Barthes explica que:

O objetivo de *Mitologias* não é político, mas ideológico (paradoxalmente, em nosso tempo e na nossa França, as peripécias ideológicas parecem mais numerosas que as peripécias políticas). A especificidade de *Mitologias* é tomar sistematicamente *em bloco* uma espécie de monstro que chamei “pequena burguesia” (com o risco de transformá-la em mito) e ficar batendo incansavelmente nesse bloco; o método é pouco científico e não tinha essa pretensão; isto porque a abertura metodológica só veio depois, com a leitura de Saussure [...]. Meu interesse (muito ambivalente) pela pequena burguesia provém do seguinte postulado (ou hipótese de trabalho): hoje a cultura quase

já não é “burguesa”, mas “pequeno-burguesa”; ou, pelo menos, a burguesia está tentando, atualmente, elaborar sua própria cultura, *degradando* a cultura burguesa: a cultura burguesa volta na História, mas como *farsa*; [...] essa “farsa” é chamada de cultura de massa. (BARTHES, 2005, p. 129)

Por conseguinte, nota-se como a imagem burguesa é ainda fortemente desejada pela população que busca tal estilo de vida, porém, seus recursos e sua realidade não sendo condizentes com as exigências para se alcançar tal patamar, transformam-na em pequena burguesia, ou seja, uma vida de aparências. Barthes, assim, viu na linguística de Saussure um caminho para analisar tais mitos que povoam, principalmente, o comportamento dessa pequena burguesia que se nutre de discursos ideológicos para correr em direção ao sonho burguês que está aliado à riqueza e seus benefícios.

Na segunda parte de *Mitologias*, intitulada “O mito, hoje”, Barthes se fundamenta no linguista e filósofo suíço Ferdinand de Saussure para compreender o mito por meio de seus conceitos linguísticos, para que, dessa forma, pudesse entendê-lo com base em seus estudos. Segundo as pesquisadoras Jéssica Cristina de Campos e Luciana Coutinho Pagliarini de Souza apontam em seu artigo “Meandros do mito sob a lente de Barthes: o político como foco” (2018):

A dicotomia conceitual língua-fala elaborada por Saussure em seu Curso de Linguística Geral – base para a teoria barthesiana – traduz-se no signo linguístico composto pela união entre significante (imagem acústica) e significado (conceito). Saussure dizia que a linguística iria se tornar uma ramificação de uma futura ciência geral de todos os signos chamada Semiologia. Nela, o objeto de estudo não se limitaria à língua, mas incluiria todas as formas de sua realização. (CAMPOS; SOUZA, 2018, p. 3)

Então, Barthes explica em *Elementos de Semiologia* que, diferentemente da metodologia antiga, então praticada nos estudos linguísticos, se preocupando com a identificação de alterações da língua ao longo da História, especificamente em relação a sua pronúncia e suas filiações, considerando-a como uma ação individual, Saussure ressignifica a linguística e a assume como uma atividade complexa regida por fatores além das causas regionais da língua e seus grupos sociais observados de modo ilhado. Como Barthes indica, Ferdinand de Saussure

partiu da natureza “multiforme e heteróclita” da Linguagem, que se revela à primeira vista como uma realidade inclassificável, cuja unidade não se pode isolar, já que participa, ao mesmo tempo, do físico, do fisiológico e do

psíquico, do individual e do social. Pois essa desordem cessa-se, desse todo heteróclito, se abstrai um puro objeto social, conjunto sistemático das convenções necessárias à comunicação, indiferente à *matéria* dos sinais que o compõem, e que é a *língua*, diante de que a *fala* recobre a parte puramente individual da linguagem (fonação, realização das regras e combinação contingentes de signos). (BARTHES, 2003, p. 17)

Nesse sentido, a língua e a linguagem dentro desse percurso de construção e desconstrução das mitologias francesas poderiam ser melhor analisadas, não apenas sob a perspectiva da semiologia, responsável por se ocupar dos estudos de todos os signos, mas por uma pesquisa mais específica que pudesse analisar os signos como um sistema: a linguística. Saussure, em sua obra póstuma *Curso de Linguística Geral*, publicada pela primeira vez em 1916, defende que a língua deveria ser aceita como fruto de um sistema social que agrega validades de suas variações através de um acordo plural e não singular. Logo, para Saussure, a língua é um fato social e “a coletividade é necessária para estabelecer os valores cuja única razão de ser está no uso e no consenso geral: o indivíduo, por si só, é incapaz de fixar um que seja.” (SAUSSURE, 2006, p. 132). Nesse sentido, o mito, sendo uma fala para Barthes, era igualmente um reflexo dessa aprovação social como um todo, pois, conforme ele mesmo esclarece, “[...] qualquer fala, desde que tomada como processo de comunicação, já é língua: só há ciência da Língua.” (BARTHES, 2003, p. 20). Contudo, Barthes (2003) deixa claro que mesmo a língua sendo um código coletivo, ela acaba por perder sua rigidez ao ganhar movimento através da fala, e a partir desta, as variações ocorrem e, conseqüentemente, são incorporadas ao grupo social ou não, como as gírias. Porque é graças à fala que as combinações dos códigos linguísticos são geradas para melhor exprimir os pensamentos individuais, mesmo sabendo se tratar de um discurso fruto da união de vários outros.

No prefácio de sua obra, datado de 1970, repensando suas análises da década de 1950, Barthes declara seu entusiasmo pela oportunidade de analisar sua cultura com outros olhos. Ele admite, ao se referir ao seu livro *Mitologias*, que:

O leitor encontrará nele dois propósitos: realizar, por um lado, uma crítica ideológica da linguagem da cultura dita de massa e, por outro, uma primeira desmontagem semiológica dessa linguagem: eu acabara de ler Saussure e ficara com a convicção de que, tratando as "representações relativas" como sistemas de signos, seria talvez possível sair da denúncia piedosa e revelar em detalhe a mistificação que transforma a cultura pequeno-burguesa em natureza universal. (BARTHES, 2009b, p. 6)

Dessa maneira, ao tomar os signos da mitologia francesa e compreendê-los como uma

fala, Barthes os segmenta e averigua minuciosamente por entre essas partes um modo mais apurado de entendê-los, sem limitá-los a uma classificação, seja na forma de ideia, conceito ou objeto. Pois cada mito deve ser analisado de maneira individual, respeitando as particularidades com as quais é manifestado e aceito. O mito, desse modo, é algo que não pode ser definido em uma única palavra ou forma, mas pode ser explicado através do processo sedutor e incessante da produção e disseminação dos discursos a respeito dos bens de consumo. A mitologia, logo, não se materializa, não se enxerga, todavia, encontra-se viva em meio à multidão que a nutre por meio da fala e seus desejos.

A partir dessas reflexões sobre o mito, Roland Barthes busca na cozinha francesa marcas da construção mitológica sobre algumas iguarias culturalizadas e disseminadas como objetos de consumo propriamente nacionais. Assim sendo, ao analisar tais mitos acerca dos hábitos alimentares ditos franceses, o escritor busca desconstruir essas imagens que ao longo da história foram narradas como fruto dessa nação. E, conseqüentemente, assumidas como pilares sagrados da cultura francesa e aceitas como naturais a esse seio. O alimento nas mãos de Barthes não é construído, pelo contrário, ele é desconstruído, posto para fora de seu estômago, como uma forma de negar os discursos que vieram antes sustentando tal ideologia.

A seguir, pode-se verificar nos textos “O vinho e o Leite”, “O bife com batatas fritas” e “A cozinha ornamental”, algumas dessas figuras mitológicas que fazem parte da vida dos franceses. São concepções arraigadas no coração de uma sociedade que abraçou tais ideias, muitas vezes, distantes de sua realidade, mas que se cristalizaram dentro da França e sua cultura, notadamente sob a forma de alimentos.

2.2.1 Vomitando o Vinho e o Leite

Neste texto Barthes busca demonstrar a ação da propaganda na consolidação da fama do vinho como um símbolo genuinamente francês. Assim, ao ser transformado em uma das muitas imagens-símbolo que se tem da França, este produto tornou-se um signo cultuado nacionalmente e internacionalmente como uma divindade. Por esse motivo, ele traz consigo não apenas seu caráter gustativo, mas também imagens que definem o status daquele que o consome. Logo, este produto, ao ultrapassar sua forma e utilidade iniciais, como o prazer alimentar ou sua embriaguez, se define em um texto que comunica um estilo de vida, da mesma maneira que o chá para os ingleses e o leite para os holandeses. Pois a figura dessas

bebidas em seus países e para o mundo representa um valor que vai além de sua forma e função. Nas palavras de Barthes, “o vinho é sentido pela nação francesa como um bem que lhe pertence com exclusividade, tal como as suas 360 espécies de queijo e a sua cultura.” (BARTHES, 2009d, p. 75). Sobre a imagem do vinho como representação de louvor e orgulho cultural para os franceses, Marie-Claude Pichery reforça a ideia de Barthes em seu artigo “Reconnaissance officielle en France du vin comme produit culturel: Enjeux pour les professionnels dans la mondialisation” [Reconhecimento oficial do vinho como produto cultural na França: Questões para os profissionais na globalização] (2013) ao indicar que:

O vinho é um produto que desaparece no momento do consumo; no entanto, a caracterização de bens culturais fornece informações interessantes. Eles são definidos como bens de consumo que transmitem ideias e valores simbólicos, associados a estilos de vida, que ajudam a construir e disseminar uma identidade coletiva.³ (PICHERY, 2013, p. 2)

A história do vinho na tradição francesa data de mais de 100 anos a.C. e nasce no período da dominação do império romano em territórios que hoje fazem parte da França, especialmente na região sul do país. Gabriel Bender *et al.* no artigo “La culture du vin: Etude comparative sur le contexte culturel et social de la consommation de vin en Suisse” [A cultura do vinho: Estudo comparativo sobre o contexto cultural e social do consumo de vinho na Suíça] (2006), ao citar a historiadora francesa Jacqueline Lalouette, afirma que: “O vinho, um produto nacional, do qual a França retira parte de sua riqueza e reputação, tornou os gauleses, então os franceses, um povo alegre, espirituoso e de boa índole, cheio de leveza, glória e pluma. Mesmo o seu abuso não sendo severamente condenado [...].⁴” (LALOUETTE, 1980, p. 287 *apud* BENDER *et al.* 2006, p. 139). Desde então, mesmo sendo uma bebida alcoólica como qualquer outra, o vinho é saboreado como forma de adoração ao que é considerado verdadeiramente um fruto da pátria, algo consolidado por meio de inúmeras propagandas acerca deste produto. Porém, devido às fortes campanhas das instituições de saúde francesas, esta bebida vem sendo cada vez mais consumida de forma moderada. Isso se nota nas pesquisas realizadas no país, onde é constatado, como salienta Bender *et al.*, que:

³ Le vin est un produit qui disparaît au moment de la consommation ; toutefois, la caractérisation des biens culturels apporte des éclairages intéressants. Ils sont définis comme des biens de consommation qui véhiculent des idées et des valeurs symboliques, qui sont associés à des modes de vie, qui contribuent à construire et à diffuser une identité collective.

⁴ Le vin, produit national, dont la France tire une partie de sa richesse et de sa renommée, a fait des Gaulois, puis des Français, un peuple gai, spirituel, bon enfant, plein de légèreté, de gloriole et de panache. Même l'abus de ce bon vin ne saurait être sévèrement condamné [...].

Na França, o comportamento do consumo de vinho é objeto de pesquisas a cada cinco anos desde 1980 pelo Laboratório de Economia Rural e Sociologia de Montpellier (INRA ESR) e por ONIVINS *Etudes et Marchés*. A equipe apresenta os resultados da quarta pesquisa, realizada no início de 1995, com base em uma amostra da população francesa de 4.000 pessoas. Em relação ao volume de vinho consumido por habitante e por ano, a França manteve claramente uma posição à frente dos países europeus. No entanto, desde o final da década de 1950, o consumo de vinho per capita caiu pela metade em três décadas.⁵ (BENDER *et al*, 2006, p. 20)

Barthes segue ao salientar a força presente no vinho, muitas vezes de cor avermelhada, ao abordar sua capacidade em alterar os ânimos de quem o consome, entregando, desse modo, suas características mais ocultas e reprimidas; o vinho, por assim dizer, torna-se uma substância de libertação para aquele que o ingere. Por essa razão, nas palavras do escritor, o vinho, antes de ser um símbolo de status francês, se caracteriza como “[...] uma substância de conversão, capaz de ‘virar’ as situações e os estados, e extrair dos objetos o seu contrário: transformar, por exemplo, um fraco em forte, um silencioso em loquaz; daí a sua velha hereditariedade alquímica, o seu poder filosófico de transmutar [...]” (BARTHES, 2009d, p. 75).

Barthes ainda aponta para as funções e ocasiões nas quais o vinho é empregado no seio de diferentes classes sociais, não se limitando a observar apenas sua associação com o que é registrado como sofisticado nas páginas de revistas. Visto que esta bebida não se encontra somente em mesas de luxo e não sinaliza unicamente momentos de alegria, o autor expõe que para o trabalhador operário, o vinho dispõe de um papel de impulsionar o humor daquele profissional que, muitas vezes insatisfeito com seu ofício, explora na bebida uma forma de amenizar suas frustrações ou seu desânimo habitual por desempenhar uma função repetitiva no trabalho. Já para aquele que se aventura na escrita, ele reforça a ideia do consumo do vinho como um meio de fugir da realidade e um modo para que o escritor ou o artista consiga percorrer outras veias do pensamento, se desligando, dessa maneira, daquilo que pode ser considerado tradicional ou óbvio. Logo, nesta situação, o vinho adquire o papel de propiciar o distanciamento com o real e também de combustível para a criatividade. Isto é, de acordo com Barthes, “[...] o vinho vai poder libertá-lo dos mitos, afastá-lo de sua intelectualidade, igualá-

⁵ En France, le comportement de consommation du vin sont tous les cinq ans depuis 1980 le sujet d'enquêtes effectuées par le Laboratoire d'Economie et Sociologie Rurales de Montpellier (INRA ESR) et ONIVINS *Etudes et Marchés*. L'équipe présente les résultats de la quatrième enquête, réalisée en début de 1995 qui se fonde sur un échantillon de la population française de 4000 personnes. Par rapport au volume de vin consommé par habitant et par an, la France a gardée une position nettement en tête des pays d'Europe. Toutefois, depuis la fin des années 1950, la consommation de vin par personne a diminué de moitié en trois décennies.

lo ao proletário; por meio do vinho, o intelectual aproxima-se de uma virilidade natural [...].” (BARTHES, 2009d, p. 76).

A França da década de 50 não assume a função de embriaguez que esse líquido alcoólico pode causar, ou seja, para o mito francês, esse estado de alucinação gerado pelo consumo do vinho não se define como um objetivo, apenas a consequência de se beber com deleite uma quantidade maior dessa substância, o que difere do uísque que se ingere buscando a embriaguez (BARTHES, 2009d). Barthes aponta que “[...] na França, a embriaguez é uma consequência, nunca uma finalidade; a bebida é sentida como um prazer que se alastra, e não como a causa necessária de um efeito procurado.” (BARTHES, 2009d, p. 76). Para ele, esse é um dos mitos que giram em torno do vinho e essa concepção é quase unânime na França, um consenso arraigado e que faz parte da cultura de tal forma que o pensamento contrário a este poderia causar um mal-estar considerável dentro da sociedade. Beber vinho é como um selo de qualidade que o cidadão recebe no momento em que o faz. Barthes afirma, desse modo, que “o vinho fundamenta assim uma moral coletiva, no interior da qual tudo é redimido; os excessos, as infelicidades e os crimes são, sem dúvida, consequências possíveis do vinho, mas nunca a maldade, a perfídia e a fealdade.” (BARTHES, 2009d, p. 77).

Assim sendo, através da visão de Barthes, pode-se averiguar no texto que o vinho se tornou ao longo do tempo algo além de uma bebida que acompanha uma determinada ocasião. Na mitologia francesa, o vinho é aceito e se torna, assim, a própria ocasião. Um momento qualquer, muitas vezes de tamanha simplicidade, pode vir a ser emoldurado e ornamentado apenas com a presença de uma bela garrafa de vinho. Não existe uma ocasião adequada, é ele quem faz os ânimos aflorarem e se multiplicarem e a sua falta é rigorosamente percebida, pois essa adorada substância alcóolica “[...] faz parte da razão do Estado.” (BARTHES, 2009d, p. 77). O escritor defende que o vinho “[...] fundamenta não somente uma moral, mas também um cenário; ele orna os cerimoniais mais ínfimos da vida cotidiana francesa [...]. Não existe situação alguma de constrangimento físico (temperatura, fome, enfado, servidão, exílio) que não induza a sonhar com o vinho.” (BARTHES, 2009d, p. 77).

Barthes ainda aponta para o papel do leite na sociedade francesa, podendo ser considerado quase um “antivinho”, pois essa bebida vai contra a imagem criada sobre o vinho. O leite é aquele que acalma e não exalta os variados climas, ele evoca a lucidez, o real e não o delírio; além disso, remete à infância e a sua inocência. Ele indica que nos filmes americanos de vilões e homens durões, a presença de um copo de leite antes do ato heroico ou criminal era recorrente, e isso fez crescer no grupo dos “valentões” franceses o hábito de se beber um copo de leite com uma mistura de groselha, algo que poderia ser entendido como

um novo mito. Entretanto, de acordo com Barthes, “[...] o leite permanece uma substância exótica: só o vinho é nacional.” (BARTHES, 2009d, p. 77). Porém, ao se misturar a groselha ao leite, procura-se adequá-lo às tradições e ao consenso social, buscando, dessa forma, aproximá-lo ao vinho pelo menos em sua cor.

Barthes, ao longo de quase todo o texto, faz lembrar como o discurso acerca da cultura do vinho francês deu a este produto importância e poder, ou seja, um objeto simples que ganhou status de celebridade através do impulso das vozes midiáticas e, conseqüentemente, da aprovação popular. Todavia, o vinho não é, realmente, uma substância que acompanha apenas os momentos de comemoração e felicidade, como o caso dos trabalhadores operários que não bebem para fins festivos, mas, em muitos casos, para apaziguar o esforço de suas lutas. Isto é, Barthes apresenta o vinho como uma ilusão criada pela comunicação de massa, e que, mesmo não sendo real, foi aceita pela nação francesa com naturalidade e pelo mundo como tal. Além dessa ideia, ele indica a capacidade que o vinho tem de controlar o corpo e a mente humana, como no já citado caso do operário, mas também em relação ao profissional escritor que o consome para se livrar das amarras da ordem lógica, ou se não, dos próprios mitos. Barthes (2009d), para frisar essa força presente no vinho, salienta ainda que se trata de uma substância que muda situações e transforma um fraco em forte, uma pessoa calada em tagarela, ele oferece a oportunidade para que o indivíduo se reconfigure e se apresente de uma outra maneira – livre.

Quando o escritor traz à luz o leite como um antagonista do vinho, ele mostra que esse líquido branco não concede ao consumidor a oportunidade de transformação, mas sim, de inércia, pois o leite, de acordo com Barthes (2009d), acalma, não permite a exaltação, oferece a lucidez e remete à inocência. Por esse motivo, os valentões e as gangues, ao tentarem imitar os criminosos de filmes americanos, bebem leite, mas como uma coloração que remete ao vinho, dessa forma, há um cruzamento inconsciente dessas duas culturas. Logo, uma vez que a groselha é posta no interior do leite, ela, figuradamente, dá a coragem e o movimento que o vinho é capaz de conferir aos franceses.

Contudo, Barthes faz lembrar que, na França, o mito de sucesso e de alegria gerado pelo vinho não deveria esconder, ou fazer esquecer, que sua produção está intimamente ligada ao desejo capitalista. Um processo que, ao longo da história, não foi marcado pela “finesse” francesa, mas por esforço de mão de obra de colonos argelinos, que subjagam os trabalhadores em prol do cultivo das vinhas. Em relação a isso, o escritor explica, no seguinte trecho, que:

[...] se é certo que o vinho é uma bela e boa substância, não deixa de ser verdade também que a sua produção participa profundamente do capitalismo francês, seja ele o dos destiladores de aguardente de vinho, seja dos grandes colonos argelinos, que impõem ao muçulmano, sobre a própria terra que lhe tiraram, uma cultura que para nada lhe serve, visto ser o pão o que lhe falta. Existem assim alguns mitos muito simpáticos que, apesar disso, não são inocentes. E o que caracteriza a nossa atual alienação é precisamente o fato de que o vinho não possa ser uma substância inteiramente feliz, salvo se, indevidamente, esquecermo-nos que ele é também o produto de uma expropriação. (BARTHES, 2009d, p. 78)

Os vinhos franceses são definidos como bens de consumo que transmitem ideias e valores simbólicos, associados a estilos de vida, que ajudam a construir e disseminar uma identidade coletiva. Porém, não se deve ignorar em seus rastros a força de trabalho movida pelo desejo do lucro econômico. Quando o escritor indica que o vinho “é também o produto de uma expropriação” pode-se entender duas questões nesta afirmação: a primeira é o fato dos muçulmanos terem sido forçados em uma época de colonização francesa a cultivar vinhas, algo que para sua tradição não fazia sentido, pois, além de serem conhecidos por venerarem o pão e não o vinho, também fazem parte de uma religião que exclui o álcool de suas vidas. E, igualmente, nesse período da década de 50, de acordo com Luciano Felipe dos Santos, em sua dissertação “Paul Aussaresses: um general francês na ditadura brasileira (um estudo de caso)” (2014), aponta que a França estava em conflito armado com uma de suas colônias africanas, a Argélia, país majoritariamente muçulmano que reivindicava sua independência. Um conflito civil que durou de 1954 a 1962 e é lembrado por ter sido uma das mais violentas e sangrentas da história francesa (SANTOS, 2014). A primeira expropriação, portanto, se dá quanto ao território, ocupado por franceses desde 1830.

Em segundo lugar, a expropriação ocorre em relação ao que o vinho é e o que ele significa para os franceses: refere-se à desapropriação de suas características pela ação dos mitos criados ao redor dessa imagem, atribuindo-lhe novos signos e valores que sobressaíram para além de suas definições básicas, se tornando algo que Barthes denomina como uma “bebida-totem” (BARTHES, 2009d, p. 75). Assim sendo, através dos revestimentos culturais que cobrem essa substância, o vinho não é mais aquilo que se vê, mas sim o que significa, é uma peça capaz de definir a identidade daquele que o consome. Desse modo, o vinho se torna essa divindade, uma espécie de religião. E mesmo com realidades distintas entre as classes francesas e seu consumo sendo instrumento para inúmeras finalidades, salientando, acima disso, seu passado como um produto de violência contra a liberdade de outros povos, o vinho é aceito “pacificamente”, naturalmente, como um ícone de sucesso e alegria para a França,

longe de qualquer questionamento. A não ser da parte de Barthes, nesta mitologia.

2.2.2 Vomitando o Bife e a Batata Frita

Aqui, Barthes apresenta um dos inúmeros mitos aceitos em seu país, o bife, que é posto à luz como um bem nacional para os franceses. Entretanto, não se trata de qualquer forma de bife, mas especificamente aquele que ainda sangra, que vem a ser considerado como um “bife ao ponto”, cujo termo, segundo o escritor, significa que está “[...] apresentado mais como um limite do que como uma perfeição.” (BARTHES, 2009c, p. 79). Ou seja, quer dizer que não se pode mais passar desse estado para ser considerado um bife à moda francesa, esse é o ponto certo. E segue ao afirmar que, na França, “comer um bife sangrando representa assim, ao mesmo tempo, uma natureza e uma moral.” (BARTHES, 2009c, p. 79). Torna-se, desse modo, um símbolo de status nacional, um orgulho para quem o realiza e o consome, talvez a moral de um país com essência imperialista e tradição territorial expansionista.

Barthes estabelece uma relação entre o bife ensanguentado e o vinho, onde ambos, ao remeterem ao sangue, apresentam nessa quase crueza a vida que corre dentro de quem os consome, um certo gosto da vitória. De acordo com Barthes, “o bife e o vinho compartilham a mitologia sanguínea [...]. O estado sanguíneo é a razão de ser do bife: os graus de sua preparação são expressos não em calorias, mas em imagens de sangue.” (BARTHES, 2009c, p. 79). Assim sendo, da mesma maneira que o vinho é para os intelectuais uma válvula para a criação e a abertura de possibilidades dentro de uma realidade, o bife também tem um papel poderoso para os franceses, pois, “[...] o bife é para eles um alimento de redenção, graças ao qual tornam o seu cerebralismo mais prosaico e conjuram, pelo sangue e a polpa mole, a secra estéril de que são acusados.” (BARTHES, 2009c, p. 79).

Por esse motivo, Barthes (2009c) aponta que o bife, da mesma forma que o vinho, foi assumido e defendido pelos meios de comunicação massificados como um bem de consumo básico dentro da sociedade francesa, o que acabou por naturalizá-lo como elemento essencial à sua identidade, um objeto que pode ser considerado mais nacionalizado do que verdadeiramente socializado, dada sua qualidade variar de acordo com as classes sociais. Pode-se encontrar o bife em todos os locais, mesmo que sua configuração sofra alterações dependendo de onde ele é preparado e para qual público é destinado. Nos estabelecimentos mais modestos ele pode possuir uma forma pré-estabelecida – a de uma sola de sapato, logo,

sua espessura deixa a desejar e sua textura não é tão confortável aos dentes como prega o mito do bife. Porém, em restaurantes mais requintados, sua forma é regular e seu gosto é irresistível ao paladar mais exigente. Como o escritor ilumina, o bife está presente na vida dos franceses e “[...] participa de todos os ritmos, desde a confortável refeição burguesa ao lanche boêmio do celibatário; é uma alimentação simultaneamente rápida e densa, que realiza a mais perfeita união entre a economia e a eficácia, a mitologia e a plasticidade do seu consumo.” (BARTHES, 2009c, p. 80). Em outras palavras, a imagem desse alimento cultuado como bem nacional, envolto por preocupados rituais rígidos de preparação, faz mais parte de uma mitologia, aos moldes barthesianos, da realidade burguesa do que, verdadeiramente, da vida dos franceses como um todo. No texto “Os franceses e seus clichês: uma crônica goianiense” do professor de língua francesa da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás, Christian Nicolas René Gouraud, observa-se que a cultura do bife é muito mais um estereótipo construído, sedimentado e aceito pelo gosto popular, do que realmente um acontecimento geral. De acordo com Gouraud:

Surpreendentemente, o prato preferido dos franceses, de norte a sul e de leste a oeste, não é o *bœuf bourguignon*, nem o *steack frites*, nem mesmo o caviar, mas o *pot-au-feu* (carne de panela cozida durante horas, acompanhada de legumes, cujo caldo gorduroso é consumido como entrada). (GOURAUD, 2011, p. 67)

Apesar da praticidade e do caráter mais econômico do *pot-au-feu*, o que justifica sua popularidade, o bife se tornou uma representação do patriotismo e da lealdade de um povo, um produto aceito como verdadeiramente francês, mesmo que tenha se popularizado pelo mundo através da imagem dos *steaks* americanos. A cultura do bife ensanguentado pode ser interpretada como símbolo de um costume sustentado pela burguesia e aceito pelos demais indivíduos da sociedade francesa como um modelo a ser alcançado – o bife francês é aquele que ainda sangra, que é vivo, e não aquele solado, cicatrizado, morto. Por meio dessa reflexão, pode-se pensar também na França imperialista que explorava, expropriava territórios e culturas consideradas primitivas, através de um discurso ideológico nacionalista e de ação sangrenta. Marilena Chauí, em *O que é ideologia?* (2008), tenta definir a ideologia da seguinte maneira: “A ideologia consiste precisamente na transformação das ideias da classe dominante em ideias dominantes para a sociedade como um todo, de modo que a classe que domina no plano material (econômico, social e político) também domina no plano espiritual (das ideias).” (CHAUÍ, 2008, p. 85). É justamente isso que se percebe tanto na cultura do

vinho, como na do bife, isto é, as marcas da ideologia da burguesia na geração dos mitos franceses, disseminados e transformados em naturais através de um conjunto de manifestações de massa pela imprensa.

Ademais, Barthes não deixa de salientar a situação da batata frita para seu povo, assumida como uma invenção nacional, mas popularizada também pelos norte-americanos. No texto, a batata frita ganha uma condição também patriótica e nostálgica, quando Barthes busca ilustrar um acontecimento após o fim da guerra indochinesa em 1954⁶, onde o general francês De Castries pede, em sua primeira refeição, um prato de batatas fritas. Isso pode ser relacionado como um sentimento de patriotismo demonstrado por esse oficial de guerra ao se lembrar de uma das comidas mais populares de seu país. O trecho que confere esse fato é acentuado por Barthes da seguinte forma:

[...] o pedido do general não significava de modo algum um vulgar reflexo materialista, mas sim um episódio ritualístico de aprovação do reencontro da raça francesa. [...] o general conhecia bem o simbolismo de nossa nacionalidade e sabia que a batata frita é o sinal alimentar de nosso ‘francesismo’. (BARTHES, 2009c, p. 80)

Para a jornalista Alice Develey, no texto publicado no *site* francês *Le Figaro* “Non, les frites ne sont pas belges” [Não, as batatas fritas não são belgas] (2019), tal alimento possui uma representação forte na França, pelo fato de ter surgido no âmago de sua capital e ter se espalhado de forma global. No trecho a seguir, a jornalista explana uma sucinta história sobre o surgimento das fritas:

A batata frita, como é conhecida atualmente, não é apenas um palito, mergulhado em gordura, de preferência duas vezes, mas também, e acima de tudo, um prato de identidade. É um produto com o qual grupos de pessoas, neste caso nacionalidades, se identificam [...]. É um produto profissional nascido nas ruas de Paris e em livros de receitas de 1855. [...] no início do século XIX, os vendedores de batatas fritas as vendiam ruas de Paris, em particular no distrito de *Pont-Neuf* e no *Boulevard du Temple*, onde havia muitas peças de teatro. É ali que todos os teatros populares de *vaudeville* estavam concentrados. Esse detalhe é importante porque é nos círculos populares da capital que a batata frita se torna um alimento de identidade. O parisiense associa, portanto, a sua dieta com as batatas fritas, a dieta do

⁶ Segundo Luciano Felipe dos Santos, a Guerra da Indochina foi um conflito entre a França e uma de suas colônias na Ásia, o Vietnã, no período entre 1946 e 1954. Além da conquista da independência pelo Vietnã, tal batalha se desdobrou na independência, também, de Laos e Camboja, que eram, igualmente, colônias francesas e formavam a chamada Indochina. Para apaziguar a revolta que se instalava no norte do Vietnã, a França havia enviado milhares de soldados de outras colônias, como a da Argélia, a marroquina, e também a cambojana que acabou se beneficiando com o desmembramento da Indochina e tornando-se livre (SANTOS, 2014).

povo, a do artista amaldiçoado, a do boêmio. Baudelaire, por exemplo, adorava batatas fritas, assim como Victor Hugo poderia amá-las. Além disso, nos anos 1820-1830, não havia um romance, uma canção ou um *vaudeville* parisiense que falasse da classe trabalhadora sem mencionar a batata frita. É assim que nós nos alimentamos.⁷ (DEVELEY, 2019, n.p.)

Ao entender, após a explicação de Santos, que a Guerra da Indochina foi uma batalha onde a França defendia seus interesses sem a utilização de soldados “realmente” franceses, mas sim de homens oriundos de colônias francesas na África e na Ásia, nota-se, no pedido do general, o desejo de voltar ao que é considerado por ele francês, ou seja, as batatas fritas. Pois, naquela luta armada, apenas ele, o general, se considerava alguém de seu país.

Segundo Santos, a França tentou camuflar o preconceito que existia contra os cidadãos de suas colônias, transformando seus territórios explorados em departamentos franceses e não em nações colonizadas. Esta decisão foi tomada pelo general De Gaulle que havia formado “[...] a ‘União Francesa’ – que, criada em 1946, visava apagar o nacionalismo nas colônias, transformando-as em ‘departamentos’ e ‘territórios do ultramar’ pertencentes a tal ‘União’ – em uma ‘Comunidade Francesa’ (nascida junto com a Quinta República, no final de 1958).” (SANTOS, 2014, p. 45). Todavia, mesmo com toda a campanha para que as colônias não se enxergassem como países explorados, mas como parte da nação, as revoltas floresciam, como vimos na antiga Indochina. Entretanto, a batata frita, como pedido de consolo do general francês pela perda da batalha, só marca ainda mais a consciência de que seus companheiros de luta não eram franceses como ele o era e desejava significá-lo abertamente. Aqui vê-se a vontade de se buscar e reencontrar as origens. Conseqüentemente, pode-se interpretar o bife com batatas fritas, também, como uma marca de batalha e vitória, através da simbologia do sangue da carne, e uma forma de conforto pela identificação identitária por meio da figura das fritas.

⁷ La pomme de terre frite telle qu'on la connaît actuellement est non seulement un bâtonnet, plongé dans de la graisse, de préférence deux fois, mais aussi et surtout un mets identitaire. C'est un produit auquel des groupes de personnes, en l'occurrence des nationalités, s'identifient [...]. C'est un produit professionnel né dans les rues de Paris et dans les livres de recettes dès l'année 1855. [...] au début du XIXe siècle, les vendeuses de friture vendaient des pommes de terre frites dans les rues de Paris, notamment dans le quartier du Pont-Neuf et boulevard du Temple, où il se jouait énormément de pièces de théâtre. C'est là que se concentraient tous les théâtres de vaudeville, populaires. Ce détail est important, car c'est dans les milieux populaires de la capitale que la pomme de terre frite devient un aliment identitaire. Le parisien identifie dès lors l'alimentation parisienne à la pomme de terre frite, donc à celle du peuple, à celle de l'artiste maudit, à celle du bohème. Baudelaire, par exemple, adorait les frites, comme Victor Hugo pouvait les aimer. Au cours des années 1820-1830 d'ailleurs, il n'y a pas un roman, une chanson ou un vaudeville parisiens qui ne parle du milieu populaire sans mentionner la pomme de terre frite. C'est comme cela que l'on se nourrissait.

2.2.3 Vomitando a Cozinha Ornamental da Revista *Elle*

Barthes, nesse texto, discorre sobre o mito da cozinha perfeita, apresentada nas páginas da renomada revista feminina francesa *Elle*, mídia, esta, então célebre por lançar aquilo que havia de mais sofisticado no país em termos de moda. Em suas publicações os alimentos eram expostos de maneira cuidadosamente artística e, justamente por esse motivo, eram considerados inalcançáveis aos padrões reais do povo francês. Observa-se que a revista tinha como grandes consumidoras pessoas oriundas das classes média e baixa, público este que possuía uma realidade oposta à ditada pela revista, até mesmo para os padrões daqueles chamados por Barthes de pequena burguesia. Era uma cozinha absolutamente de mídia, e na voz do escritor, “[...] a cozinha da *Elle* é uma cozinha puramente para a visão”, uma vez que estava fora do alcance concreto de grande parte de suas leitoras. (BARTHES, 2009a, p. 130).

De acordo com Barthes (2009a), a revista é a joia da coroa em termos de mitos, e atinge um vasto público disseminando e nutrindo em suas consumidoras o desejo de alcançar aquilo que poderia ser considerado chique; ou seja, este é seu papel primeiro, o de ser uma vitrine para um mundo de fantasia. A *Elle*, assim, fabrica desejos em mais de 40 países e acumula cerca de 23 milhões de leitoras. A pesquisadora Liana Costa Carmo em sua dissertação de mestrado “*Revista Elle Brasil: da mídia impressa à transmídiação*”, apresenta um extrato da história e do objetivo da revista no seguinte trecho:

Criada em 1945, na França, pela jornalista de origem russa Hélène Laareff, *Elle* nasceu como uma publicação semanal de moda voltada para a mulher de classe média que entrava no mercado de trabalho em um país abatido pela guerra e que lutava para se refazer. Com uma fórmula original, que aliava imagens de moda a conteúdos sobre liberdade, feminismo e consumo, a publicação tinha como objetivo transpor as ideias da Alta Costura francesa para roupas a preços acessíveis. Vendida por um preço mais baixo do que as outras publicações da época, a revista era direcionada para a jovem mulher francesa com um orçamento modesto. (CARMO, 2016, p. 14)

Carmo salienta que o nome *Elle* em francês significa Ela em português, e essa escolha teve o papel, na época de sua criação, de apontar para a mulher consumidora a avisá-la de que era capaz de realizar sua própria vida com personalidade e beleza. O objetivo era fazer com que a francesa olhasse para a revista e identificasse ali um mundo próximo a ela, um lugar possível de ser alcançado. Era como se *Elle* fosse uma espécie de conselheira de estilo e bem-estar, principalmente na década de 50, com a chegada do estilista francês Christian Dior e sua promessa de um “feminino exuberante” em seus vestidos, afirmando a francesa como

referência de elegância e moda (CARMO, 2016).

Não seria estranho aos objetivos da revista que o universo gastronômico também fizesse parte desse mundo de sonhos proporcionado pelas páginas da publicação, pois, de acordo com Barthes, a *Elle* “[...] se esforça sempre por atenuar, ou mesmo mascarar, a natureza primeira dos alimentos, a brutalidade das carnes ou o inesperado dos crustáceos. O prato camponês só é admitido a título excepcional (o bom cozido familiar), como fantasia rural para cidadãos esnobes.” (BARTHES, 2009a, p. 130). Assim sendo, essa cozinha de enfeite, que se apresenta através dessa publicação, tenta, de certa forma, dar ideias de como preparar uma bela refeição, através de ingredientes de boa qualidade, como os citados por Barthes: “[...] cogumelos recortados, pontilhados de cerejas, motivos preparados com limão, casquinhas de trufas, pastilhas prateadas, arabescos de frutas cristalizadas.” (BARTHES, 2009a, p. 130). Barthes indica que a revista é conhecida por lançar ideias para o cotidiano das francesas, porém o problema maior era de qual forma e onde as pessoas iriam encontrar tais produtos e, além disso, como elas iriam pagar por esses ingredientes de valores altos sendo que são leitoras pertencentes as classes baixas? Ele aponta que “o verdadeiro problema não é conseguir espetar cerejas sobre uma perdiz, mas encontrar a perdiz, ou seja, pagá-la”. (BARTHES, 2009a, p. 131). Dessa forma, observa-se a mitologia dessa cozinha midiática que, em seu discurso inicial, teve como foco conquistar as mulheres das classes média e baixa com palavras de liberdade, personalidade e moda, mas que, ao mesmo tempo, apresenta uma teoria que se desencontra das possibilidades desse público. Mesmo com tal divergência entre a expectativa e a realidade de grande parte de suas consumidoras, a revista e suas ideias foram aceitas pelas francesas, o que vem a comprovar a eficiência do discurso e sua cristalização como algo natural que embasa este produto midiático recheado de propagandas destinadas a entreter as francesas das camadas mais modestas.

Barthes defende a cozinha da *Elle* como uma imagem de pura ostentação, de sonho e cobiça. Principalmente quando o escritor se lembra que tal revista “[...] é muito lida por pessoas de baixa renda”. (BARTHES, 2009a, p. 132). E segue ao comparar a *Elle* com outra revista, a *Express*, que possui um público majoritariamente de alto padrão econômico, para o qual a cozinha pode ser considerada real. Por esse motivo, o mito da cozinha *Elle*, segundo as reflexões de Barthes a respeito desse assunto, não reside propriamente no fato de ela se apresentar como um material voltado para um determinado grupo social francês e expor um mundo distante às possibilidades dessa mesma classe. O interesse da mitologia barthesiana está na posição em que esse abismo entre realidade e fantasia não é percebido como um obstáculo para se consumir essas publicações, ao ponto de ser aceita como um fato natural.

Talvez o objetivo maior da revista seja mostrar às francesas menos favorecidas não o que elas têm em seu mundo “real”, mas o que elas podem conquistar para esse seu mundo atual, ou pelo menos algo com que sonhar. Entretanto, o que o Barthes tenta apresentar é a maneira como este mito se tornou um bem do consenso social para os leitores e leitoras da França, seguindo o discurso publicitário de uma mídia voltada às camadas economicamente médias e baixa da sociedade, mesmo que a revista aborde uma realidade oposta a estes grupos, exercendo, portanto, seu poder de mito, qual seja, o de naturalizar uma realidade construída.

2.3 O PRAZER NA RESSIGNIFICAÇÃO DOS SIGNOS

Barthes devora essa “comida social” e ao vomitá-la, apresenta uma outra face de um mito glorificado por uma cultura. Tal prática, Barthes relaciona com o trabalho do historiador francês Jules Michelet, onde este, também, se alimenta avidamente dos conhecimentos endurecidos apresentadas pela História e apresenta um novo direcionamento para eles.

Em *Michelet* (1954), Barthes traz a denominação “comedor” como metáfora alimentar para lançar luzes sobre os movimentos do historiador francês Jules Michelet em relação ao seu modo de construir seu trabalho. Para Barthes, o historiador era dominado por uma necessidade quase fisiológica para a escrita, buscando na essência dos signos históricos um olhar que apresentasse um lado diferente do já percebido, mesmo que essa ação viesse a engrenar o desagrado de instituições eclesiásticas e políticas frente a tal manifestação. De acordo com a Professora de literatura francesa da Universidade Paris Diderot, Paule Petitier, Michelet tinha um olhar nada amoroso para a história como era retratada, e através de seus estudos chegava a perceber a existência de opressão e crueldade no passado de inúmeros rituais comemorativos. O que ele fazia era resgatar fantasmas ancestrais dos celebrados símbolos culturais para mais próximo dos fatos ocorridos tentando atingir o seu cerne, pois “Michelet sempre desejou reconstituir não apenas os acontecimentos de outrora, mas também o ideal de cada época, o que esta quis e sonhou, o espírito e as ‘quimeras’ das gerações mortas” (PETITIER, 2013, p. 71).

Para Barthes “[...] tudo nele está preparado para constituir história como comida. Michelet organiza sua debilidade física como um parasita, ou seja, se instala no seio da substância histórica, dela se alimenta, ali cresce e, embora exista apenas por meio dela, o

invade triunfantemente.”⁸ (BARTHES, 1987, p. 18). O historiador se nutria dos elementos da história, e ao penetrar o interior dessas formas, ele os desconstruía oferecendo a essa elas, agora vazia, um sentido outro para se repensar os fatos antigos. Ele “[...] recebe a História como alimento, e em troca entrega-a sua vida: não só o seu trabalho e a sua saúde, mas também: a sua morte.”⁹ (BARTHES, 1987, p. 19). Tratava-se de construir uma história, através da fragmentação dela mesma, dentro de páginas de livros documentadas ou em obras artísticas, alguma expressão que pudesse possuir um traço ainda não pensado. Era como se ele se sentasse à mesa e observasse no prato à sua frente detalhes de naturezas variadas e começasse a trabalhar sobre os sinais ali inseridos, entendendo-os como possíveis de serem interpretados sobre uma outra ótica. E prossegue ao indicar que: “Tudo está conectado, não em virtude de um plano retórico, mas por essa espécie de [...] ritmo existencial que faz de Michelet viajante, depois espectador, e depois ruminante da História”¹⁰. (BARTHES, 1987, p. 23).

Ele era um predador, alguém que devora a fala de outros e a sua própria – a História era seu alimento, produzia-se com base nesse corpo plural, e ao mesmo tempo era do seu próprio trabalho que retirava mais nutrientes para a construção de outras palavras. Com isso, Michelet se alimentava daquilo que resignificava e se fazia revestir de uma roupagem humana e intelectual distante da que já tinha sido antes, pois o “corpo”, como um signo, encontra-se em constante transformação. Conseqüentemente, esse corpo pode ser pensado como o corpo barthesiano, que será apresentado no segundo capítulo de modo mais claro, e faz referência ao signo que se transforma em contato com outros, gerando a cada encontro significações múltiplas. Algo que pode ser relacionado com o encontro de Barthes com as mitologias francesas analisadas por ele, enxergando-as de um modo nada convencional e descontínuo ao traçado pelos veículos de comunicação. Onde foi percebido que esse corpo mitológico, marcado pela história cultural francesa não se encontra tão fixo como parece e pode sofrer transformações ao ser repensada.

Um dos exemplos mais recorrentes de mito disseminado pelo discurso burguês é o que Marilena Chauí procura frisar na seguinte passagem: “[...] faz parte da ideologia burguesa afirmar que a educação é um direito de todos os homens. Ora, na realidade sabemos que isto não ocorre.” (CHAUÍ, 2008, p. 63). Logo, esse discurso pode ser observado como um corpo

⁸ Michelet organizes his physical weakness as a parasite would do, i.e., he burrows into the heart of historical substance, feeds on it, grows in it, and though existing only by its means, triumphantly invades it.

⁹ Michelet receives History as a nutriment, but in return he abandons his life to it: not only his work and his health, but even his death.

¹⁰ [...] kind of existential tempo which makes Michelet the traveler, then the spectator; the eater, then the ruminant of History.

que se transforma, quando se pensa nos inúmeros abismos que existem entre membros das classes mais baixas e uma educação digna. Dessa maneira, vê-se como a fala através dos suportes publicitários pode transformar e criar ideias e desejos que permanecem firmes dentro de uma sociedade, mesmo que sejam, muitas vezes, inalcançáveis.

2.3.1 Estímulos Através dos Signos.

Percebe-se como a questão alimentar gera tantas possibilidades de discussões para se observar a maneira como os seres humanos se relacionam com a comida e com eles mesmos. A comida, assim, além de ser saboreada, também pode ser lida, interpretada, pois ela possui vários “tons” que ultrapassam seus próprios significantes. Ao vomitar a comida mitológica da cultura francesa Barthes trata-a como um discurso, uma fala, onde ele começa a interpretá-la através dos signos ali dispostos. Assim, a comida das propagandas midiáticas trazidas por Barthes se encontra como uma forma de leitura, um texto que, a princípio, não chega a ser saboreado por ele, mas analisado, concomitantemente, ao seu movimento de desconstrução. Ele observa na mensagem publicitária, então, a existência de caminhos para inúmeras interpretações, percebendo a pluralidade de significações contidas em uma única manifestação. Com isso Barthes nota que sua estrutura é complexa e que a forma com a qual uma propaganda alcança os sentidos íntimos do receptor, como os seus desejos, vem a ser muito mais importante do que o próprio produto e sua utilidade. Em outras palavras, Barthes, em relação a comida, especialmente, percebe o apelo da publicidade em inserir em sua fala signos que possam mexer com os sentidos mais particulares de cada pessoa, motivando-a à prática do consumo.

Como exemplo, em “A Mensagem publicitária” (1963), contido na obra *A Aventura Semiológica* (1985), Barthes indica que a mensagem publicitária é ricamente envolvida por signos e para que seja possível compreendê-la é necessário mergulhar na natureza de seu texto. Desse modo, se verifica que ao se examinar “[...] uma frase publicitária (a análise seria idêntica para textos mais longos), vê-se que tal frase contém na realidade *duas* mensagens, cuja imbricação mesma constitui a linguagem publicitária em sua especialidade [...]” (BARTHES, 2001, p. 197): *significante e significado, ou expressão e conteúdo.*

No entanto, além daquilo que o texto quer denotar, encontra-se o que está nas entrelinhas de uma determinada publicidade, que vem a ser a sua conotação, como o frisado por Barthes: “Um sorvete Gervais e derreter de prazer”, e que tem o intuito de inserir na mente do leitor a ideia de que provar um sorvete Gervais causaria ao comensal uma sensação

tão extraordinária que o faria se desmanchar de tanto prazer. O verbo “derreter” é uma das características do sorvete que vem a ser um alimento condicionado a isso, caso seja retirado de sua “zona de conforto”: frizer. Em outras palavras, trata-se de um signo que ao ser transportado para um lugar oposto ao do gelado, perde totalmente a sua forma, o seu contorno. Ademais, ao mesmo tempo que se desfaz, é capaz de construir uma rede de sentidos no interior do indivíduo que o provar. Nas palavras de Barthes: “[...] no caso de Gervais, ficaria sabendo que a ingestão de determinado sorvete é infalivelmente seguida de uma fusão de todo o ser sob o efeito do prazer.” (BARTHES, 2001, p. 198). Isto é, por meio da conotação, o discurso publicitário cristaliza e fortalece a ideia de que o dito sorvete é a melhor escolha para aquele que busca um produto desse gênero.

Para Barthes trata-se de uma construção que envolve “figuras retóricas, metáforas, jogos de palavras, todos aqueles signos ancestrais, que são os signos *duplos*, alargam a linguagem rumo a significantes latentes e dão assim ao homem que os recebe o poder mesmo de uma experiência de totalidade” (BARTHES, 2001, p. 202). E está presente em todas as partes, seja no mercado, ao ouvir o rádio, ao ler uma revista, etc. Por essa razão, acreditar que a conotação tem papel secundário na escolha dos consumidores é algo enganoso. Pois na publicidade percebe-se justamente o contrário: primeiro a importância da conotação e depois a da denotação, conseqüentemente, prevalecem os sentidos e as sensações que dado signo pode vir a suscitar no indivíduo. O propósito não é obrigar as pessoas a desejarem tais produtos através do uso de palavras de ordem, mas sim, sutilmente, através de jogos de significantes, indicar a naturalidade do consumo desses itens na vida de cada um. Dessa forma, “a motivação comercial fica assim, não mascarada, mas duplicada por uma representação muito mais ampla, pois faz comunicar o leitor com os grandes temas humanos, aqueles mesmo que em todos os tempos assimilaram o prazer a uma perfusão do ser [...]” (BARTHES, 2001, p. 201). Em outras palavras, é deixar no texto brechas para que o sujeito consiga trazer em suas lembranças sensações no momento em que provar um sorvete tão saboroso quanto o que é afirmado pelos meios de comunicação.

Dessa forma, percebe-se que o que faz uma mensagem publicitária eficaz é a maneira como ela é capaz de tocar os sentidos do indivíduo, fazendo com que seu corpo seja seduzido e estimulado pelos signos dessa linguagem. Com isso, uma rede de possibilidades, experiências e sensações vividas ou imaginadas por esse sujeito são reconfiguradas fazendo com que ele interprete de modo positivo e familiar os inúmeros significados gerados pelos significantes apresentados em uma mensagem. Por esse motivo, “ao tocar o produto pela linguagem publicitária, os homens lhe dão *sentido* e transformam assim o seu simples uso em

experiência do espírito.” (BARTHES, 2001, 203), como no caso do sorvete Gervais que encontra em seu derretimento a possibilidade de construir sensações e sentidos no corpo do sujeito. Logo, o seu consumo pode levá-lo a memórias variadas, a espaços e pensamentos distantes do vivido no instante dessa ação. E é nesse ponto que a mensagem publicitária quer se abrigar para conseguir chegar ao mais íntimo de cada indivíduo, abalando suas antigas estruturas e levando a experiências irresistíveis.

Então, pode-se perceber em Barthes, por intermédio de suas reflexões sobre a comida na publicidade, a importância dos signos não serem apenas observados e analisados externamente, mas igualmente, o efeito que eles exercem internamente no corpo dos indivíduos, conduzindo-os a pensamentos inesgotáveis. A comida, assim, pode ser entendida como a representação de signos que movimentam a mente do escritor, estimulando seu corpo e motivando o seu ofício da escrita com prazer e não apenas como metáforas para suas análises estruturais. Barthes então, como salienta Cláudia Amigo Pino em “Do saber à aventura: a semiologia nos seminários de Roland Barthes” (2018), tem

“[...] a constatação do forte poder simbólico da comida. A comida é concebida como uma necessidade básica, natural; mas ao mesmo tempo é um fenômeno de linguagem. Isso significa que, por meio da comida, podemos assimilar de forma mais intensa as mensagens culturais e simbólicas. (PINO, 2018, p. 83)

Nesse caso, Barthes, fazendo uso dos elementos conferidos ao universo alimentar, representa a fluidez com que os signos podem ser remanejados, ressignificados, por meio de uma sedução da linguagem que, irresistivelmente, toma conta de um escritor colocando-o em um estado de “escritura”. Tal estado, que vem a ser uma noção barthesiana e representa uma espécie de desconstrução de conhecimentos cristalizados pela sociedade e sua reinterpretação, pode ser relacionado com a representação do que a mensagem publicitária indica ocorrer com o sujeito que prova um sorvete Gervais, e se derrete por dentro, ocasionando, assim, a elaboração de uma rede de outros sentidos particulares. Além disso, é o mesmo estado em que Barthes se encontra em suas visitas ao Japão e que lhe proporcionou um de seus mais prazerosos e iluminados textos: *O Império dos signos*. Pois como indica Tiphaine Samoyault em *Roland Barthes: biografia* (2021), “[...] é um dos únicos livros seus que respondem a um impulso interior e não a um incentivo de fora [...]” (SAMOYAULT, 2021, p. 370). Em outras palavras, é fruto do prazer que emana de sua sensibilidade, e não de uma árida análise estrutural, ao se encontrar com os signos percebidos e devorados por ele nesse país asiático.

Essa visão mais íntima de Barthes frente a comida japonesa, especificamente, será o assunto central do próximo capítulo e se voltará para essa construção de uma escrita com mais liberdade, que se pensa, inicialmente, ser um diário de viagens com registros dos hábitos locais. Todavia, percebe-se nela uma organicidade que faz dessa obra um sofisticado conjunto de signos que não se apequena ou se define como uma simples reunião de relatos textuais e fotográficos de um passeio turístico. Sobretudo, são um emaranhado de traços guiados pelos estímulos que transcenderam o corpo barthesiano e foram organizados pelo escritor na forma da escrita de um livro. Um corpo que ao entrar em choque com os signos japoneses acaba se desfazendo em milhões de partículas e se evapora, ganhando, assim, por meio do estado de escritura, um outro corpo.

3 O IMPÉRIO DOS SABORES

Em “As saídas do texto” (1973) presente na obra *O Rumor da Língua*, Barthes traz as ideias de George Bataille para ilustrar o caráter plural de um texto, pensando-o como uma construção formada por experiências e conhecimentos múltiplos. Algo que vem a transcender um saber único e completo. Para ele (1988), Bataille apresenta dois tipos de saberes: aquele fundamentado nas amarras científicas e acadêmicas da produção literária, cuja denominação vem a ser *endoxal*, e um outro saber que faz parte da cultura particular de cada indivíduo, como pode-se ler a seguir:

Há nesse discurso do segundo saber uma referência dúplice: a do estranho (do alhures) e a do pormenor; assim se produz um princípio de abalo do saber (de sua lei) pela sua futilização, sua miniaturação; na extremidade desse código está o espanto (“arregalar os olhos”); é o saber paradoxal por se espantar, se des-naturalizar, abalar o “isto é óbvio”. (BARTHES, 1988, p. 251)

Logo, esse saber que nasce das ramificações que brotam da sensibilidade de um indivíduo que lê e que escreve o que lhe toca os sentidos, molda de modo particular a sua “escultura textual” por meio de suas interpretações. São experiências que dão movimento ao conhecimento de cada um, estimulando, dessa maneira, a infinita desconstrução e construção de textos que surgem do encontro desse sujeito com os acontecimentos da vida. De acordo com Jaques Derrida, no texto “A estrutura, o signo e o discurso no jogo das ciências humanas” que integra o livro *A Escritura e a Diferença* (1967), entende-se que é algo semelhante ao trabalho de bricolagem, onde, artesanalmente, são reunidos fragmentos da situação vivida com fragmentos de momentos guardados na memória de cada um. Para Derrida a natureza presenciada não deve ser, necessariamente, negada, mas tampouco entendida e utilizada com o núcleo para a compreensão de um texto, pois seria algo limitante. Nas palavras de Derrida entende-se que:

O *bricoleur*, diz Lévi-Strauss, é aquele que utiliza “os meios à mão”, isto é, os instrumentos que encontra à sua disposição em torno de si, que já estão ali, que não foram especialmente concebidos para a operação na qual vão servir e à qual procuramos, por tentativas várias, adaptá-los, não hesitando em trocá-los cada vez que isso parece necessário, em experimentar vários ao mesmo tempo, mesmo se a sua origem e a sua forma são heterogêneas, etc. (DERRIDA, 1995, p. 239).

É uma escrita que nasce dos vestígios de inúmeros acontecimentos que foram coletados, recortados e colados como pequenos pedaços de diversos locais de um espaço mental e físico – misturando-os sem tentar esconder suas costuras, sem buscar um “arremate”. Por essa razão, pode ser apreendida como estranha, e até mesmo ser incompreendida à primeira vista, devido a essa mistura de “mundos”. Esse texto, como a água, apenas segue o fluxo das trilhas demarcadas pela vivência de cada pessoa, fluindo naturalmente. Como uma escritura, ele nasce sem pretensão de se tornar algo ou de ser útil para um destino delimitado, brotando e se alimentando do simples desejo que emana do íntimo da pessoa que o concebe e segue sobrevivendo cada vez que alguém se nutre dele. Pode-se aprofundar nessa reflexão ao lançar mão dos termos de Barthes: “[...] a escritura mantém em xeque ‘as arrogâncias científicas’” (BARTHES, 1988, p. 251), uma vez que nenhum conhecimento se mantém permanente nesse processo, visto que a cada nova “descoberta” uma releitura diferente pode ser feita.

Mesmo dentro do saber *endoxal* existem particularidades, todavia, o que deve ser deixado de lado é a busca por um centro, por uma fonte isolada para cada conhecimento. Derrida elucida esse pensamento trazendo à tona os estudos de mitos indígenas do antropólogo Claude Lévi-Strauss, presentes em volumes denominados *Mitológicas*, afirmando que: “Não há unidade ou origem absoluta do mito. O foco ou a fonte são sempre sombras ou virtualidades inapreensíveis, inatualizáveis e em primeiro lugar inexistentes.” (DERRIDA, 1995, p. 241). Ele indica que não há um mito referencial, todos são desdobramentos de um ou mais mitos provenientes da mesma região ou de outras distantes. E continua ao defender no seguinte trecho o que: “É preciso, portanto, renunciar aqui ao discurso científico ou filosófico, à *episteme* que tem como exigência absoluta, que é a exigência absoluta de procurar a origem, o centro, o fundamento, o princípio, etc.” (DERRIDA, 1995, p. 241). E especialmente em *O cru e o cozido* (1964) pertencentes as *Mitológicas*, Lévi-Strauss indica exatamente isso, que o cru não é o oposto do cozido, mas um é o desdobramento de outro, trata-se da extensão que um signo ganha devido ao encontro com um signo outro.

Desse modo, percebe-se que a questão não é renunciar a relação do texto com um saber referencial, mas entender que se trata de uma ramificação, de um mosaico de infinitudes de outros saberes. Assim, uma paisagem não é registrada tal como o sujeito a encontra, ela é trazida para próximo de si, possibilitando que esse indivíduo se coloque como engrenagem principal dos movimentos de sua escrita. Em outras palavras, o indivíduo, ao observar um signo, irá trabalhá-lo e manuseá-lo frente a sua vontade junto a uma rede de conhecimentos particulares e ancestrais. De acordo com Barthes:

O saber é esmigalhado, pluralizado, como se o *um* do saber fosse continuamente levado a dividir-se em dois: a síntese fica trucada, eludida; o saber fica presente, não destruído, mas deslocado; o seu novo lugar é — segundo a palavra de Nietzsche — o de uma ficção: o sentido precede e predetermina o fato, o valor precede e predetermina o saber. Nietzsche: “Não existe fato em si. O que acontece é um grupo de fenômenos escolhidos e agrupados por um ser que os interpreta... Não existe estado de fato em si; é preciso, ao contrário, introduzir um sentido antes mesmo que possa haver um fato”. O saber seria, em suma, uma ficção interpretativa. (BARTHES, 1988, p. 253)

Assim sendo, o que interessa nessa construção são os sentidos que o texto gera no sujeito leitor e a maneira como ele interpreta esse conjunto de fragmentos, ao traçar uma passagem para pensar esses signos. Um questão interessante que Barthes propõe a ser feita a cada encontro com um signo novo é: “*o que é isto para mim?*” (BARTHES, 1988, p. 257), ou seja, como determinado texto atinge a minha sensibilidade como leitor, como indivíduo? E de que forma é capaz de abalar as estruturas de velhos paradigmas cultivados em mim? Pertinentemente, Derrida expõe que mesmo que uma conclusão seja encontrada, terá apenas um efeito momentâneo pois à medida que o leitor e seus conhecimentos se expandem sobre o mundo a sua volta, outras dúvidas e pontos de vistas surgirão. Na voz de Derrida: “Os temas multiplicam-se ao infinito. Quando julgamos tê-los destrinchado uns dos outros e poder mantê-los separados, apenas constatamos que eles voltam a unir-se, em resposta às solicitações de afinidades imprevistas.” (DERRIDA, 1995, p. 241). De outro modo, quando um corpo é desconstruído ele acaba sendo reconstruído com partes de outros, dando assim, forma para um novo corpo.

O universo de *O Império dos signos* é um lugar como o apresentado por Barthes e Derrida, um tecido costurado com retalhos, que à primeira vista aparenta possuir uma estrutura não convencional e inclassificável. E a cada leitura é capaz de oferecer ao leitor uma perspectiva outra sobre um destino que ocupa o saber de muitos, mas na escrita barthesiana ganha um corpo todo particular e talvez estranho. Através de Barthes entende-se que: “O que pode ser visado, na consideração do Oriente, não são outros símbolos, outra metafísica, outra sabedoria [...]; [mas] a possibilidade de uma diferença, de uma mutação, de uma revolução na propriedade dos sistemas simbólicos.” (BARTHES, 2016, p. 8). Isto é, ressignificar os signos japoneses sob a luz dos conhecimentos do próprio escritor, como Barthes o fez, transformando o Japão em um sistema complexo de signos. Onde, como ele mesmo explica, é necessário “desfazer nosso ‘real’ sob o efeito de outros recortes, de outras sintaxes; descobrir posições inéditas do sujeito na enunciação [...]” (BARTHES, 2016, p. 11). Desse modo, o

império construído por Barthes por meio de suas visitas ao Japão não se caracteriza como um diário de viagens, mas como um conjunto de signos esvaziados de significações propriamente pertencentes aos códigos japoneses. A obra, desse modo, é uma linguagem aberta a ser lida da forma que o leitor deseja e aerada o suficiente para que reflexões plurais possam transitar por entre essa estrutura de significantes.

3.1 A ESCRITA JAPÃO

Na década de 1960, a convite de seu amigo e diretor do Instituto Francês de Tóquio, Maurice Pinguet, Roland Barthes viaja ao Japão e percorre as ruas da capital da Terra do Sol Nascente com o objetivo de apresentar seminários em universidades das cidades de Tóquio, Nagoya, Kyoto e Osaka. Conforme informa a professora e pesquisadora da Universidade Estadual de Londrina, Laura Taddei Brandini em seu texto “A escritura barthesiana na página em branco japonesa”, que integra o livro *Barthes 100: ideias e reflexões* (2017), Barthes vai ao país asiático em três oportunidades: “[...] de 2 de maio a 2 de junho de 1966, de 5 de março a 5 de abril de 1967 e de 18 de dezembro de 1967 a 10 de janeiro de 1968 [...]” (BRANDINI, 2017, p. 165), confessando a Pinguet, em dado momento de sua vida, que o Japão, particularmente, se configurou como um dos poucos países que ainda sentia ânimo e interesse em conhecer e, devido à longa distância e sua idade, lamentava não ter retornado por mais vezes.

No entanto, durante o tempo em que passou vivenciando sua própria experiência de Japão, Barthes não se deixou intimidar pelo desconhecimento da língua japonesa, e se lançou às sinuosas ruas de Tóquio movido pela inquietude e interesse em experimentar os signos que brilhavam aos seus olhos naquele vasto tecido oriental. De acordo com Louis-Jean Calvet em *Roland Barthes: uma biografia* (1993), ele, em seus meses como estrangeiro em um país do leste asiático, deu “[...] demonstração de verdadeiro entusiasmo durante toda sua estada na capital nipônica. De um dia para o outro, levado e estimulado por tudo que tinha para viver, para descobrir, compreender, mostrava uma inesgotável curiosidade.” (CALVET, 1993, p. 175). Com isso, dentro desse cenário, traçando caminhos comuns e quase automáticos aos passos japoneses, Barthes observou, selecionou e pensou sobre os instigantes signos testemunhados pela sua sensibilidade. Assim, seduzido e estimulado por esse estranhamento ocasionado por um certo grau de acaso que recobria esses acontecimentos, ele permitiu ser

levado para o mais próximo possível desses signos responsáveis por colocarem-no em uma espécie de crise dos sentidos. Situações essas similares a um choque que “[...] em termos de linguagem, lugar, cultura, costume –, marcaram profundamente Barthes [...]” (BRANDINI, 2017, p. 165), incentivando-o à escritura¹¹ dessa experiência, sendo o mais notável de tais escritos *O Império dos signos*.

Desse modo, tal obra, fruto dessas três viagens ao arquipélago nipônico, de acordo com Éric Marty em *Roland Barthes, o ofício de escrever* (2006), surge à luz da literatura como o primeiro livro de Barthes, pois antes disso, havia publicado apenas coletâneas de artigos e textos institucionais voltados ao âmbito acadêmico, como: *O grau zero da escritura*, *Sobre Racine*, *Sistema da moda*, *S/Z* e *Michelet*, por exemplo. Sendo assim, em *O Império dos signos* ele consegue se afastar das correntes de “[...] uma espécie de academismo intelectual profundamente francês.” (MARTY, 2009, p. 170). Para Leyla Perrone-Moisés em *Roland Barthes: o saber com sabor* (1983), trata-se do “[...] livro em que a inteligência barthesiana encontrou a maior harmonia com o corpo do escritor.” (PERRONE-MOISÉS, 1983, p. 59), pois constitui-se como uma escrita com mais liberdade, onde Barthes trama temas variados e não se limita à preocupação em seguir nenhuma norma literária rígida – são páginas regadas com a sensibilidade, o desejo e a reflexão barthesiana, movidas pelo prazer que toma conta de seu corpo e sua mente frente às manifestações que acendiam em determinados pontos da paisagem japonesa e eram percebidas por ele. O próprio escritor confessa não intuir a construção de nenhum esboço em face de alguma realidade, conforme lemos nas palavras de Barthes: “Não olho amorosamente para uma essência oriental, o Oriente me é indiferente. Ele apenas me fornece uma reserva de traços cuja manipulação, o jogo inventado, me permite ‘afagar’ a ideia de um sistema simbólico inédito, inteiramente desligado do nosso.” (BARTHES, 2016, p. 8).

O que ele realiza em sua obra é a reorganização dos significantes e de seus significados, dando-lhes interpretações particulares, desligando-os de definições correspondentes a qualquer natureza consensualmente cristalizada pela sociedade nipônica. De outro modo, ele pinça cuidadosamente do contexto japonês signos com o objetivo de pensá-los como linguagem e, por conseguinte, atribuir-lhes significações múltiplas. No texto “A concepção de vazio em Roland Barthes” (2018), onde averigua o propósito de examinar a

¹¹ Quando se refere ao processo utilizado por Barthes para dar vida às suas experiências no arquipélago japonês, opta-se, para este trabalho, pelo uso da noção barthesiana de “escritura” ao invés da palavra “escrita”. Pois, para ele, a escritura não tem o objetivo de transmitir conhecimento, mas, de forma criativa e sensível, apresentar como o indivíduo escritor experimentou determinado contexto e o modo que encontrou para manifestar suas interpretações acerca dessa relação por meio da escrita.

relação de Barthes com a cultura oriental sob um viés etnográfico particular, especialmente centrado na arte de vida japonesa, Rodrigo Fontanari, doutor e pesquisador associado ao *Réseau International Roland Barthes*, afirma que Barthes elabora reflexões que, não apenas não fazem parte do mundo japonês, mas também, que não participam de um discurso ocidental sobre o país visitado, constituindo-se, assim, em uma escrita visivelmente distanciada dos códigos de uma linguagem criada com fins comparativos entre esses dois mundos: Oriente e Ocidente (FONTANARI, 2018). Com isso, mesmo não conhecendo a língua nativa desse destino asiático, ele consegue estabelecer uma relação amigável com o Japão, por meio de seus signos. Sobre isso, nutrindo-se da perspectiva de Fontanari, entende-se, no seguinte trecho, que: “Como se sabe, Barthes não se tornou incomunicável; ao contrário, ele aí se mostrou inteiramente em comunicação com o Japão através dos gestos, dos movimentos, dos ritmos, captando dessa língua inteiramente desconhecida” (FONTANARI, 2018, p. 42). Portanto, a seguir, Barthes sustenta essa ideia ao declarar que:

Posso também, sem pretender nada apresentar, ou analisar realidade alguma (são estes os maiores gestos do discurso ocidental), levantar em alguma parte do mundo (*naquele lugar*) um certo número de traços (palavra gráfica e linguística), e com esses traços formar deliberadamente um sistema. (BARTHES, 2016, p. 7)

Logo, ele constrói um Japão desenhado por intermédio da reunião de fragmentos do cotidiano, sem se importar com a relevância que pudessem ter para a sociedade à qual pertenciam. Nesse sentido, como um ser “selvagem” inserido em uma sociedade da qual não faz parte e desconhecendo os seus códigos socioculturais, Barthes, observando e coletando signos de um ponto a outro da cidade, acaba elaborando um sistema de signos cujo nome veio a ser Japão. O mundo que o escritor projeta em seu império é um lugar desejado, sonhado, criado artesanalmente e primorosamente por meio de sua escrita, aproximando em uma mesma superfície elementos nipônicos de naturezas distantes. Em outras palavras, pode-se pensar em uma escrita que apresenta impressões de fatos percebidos em forma de *flashes*, se caracterizando, desse modo, como uma composição que relaciona mapas da cidade de Tóquio, rascunhos, anotações e outras imagens. Porém, a presença desses elementos não se encontra como uma forma de ilustrar o texto de Barthes, pelo contrário, configuram-se, sobretudo, como uma maneira mais ampla para que a linguagem deslize de forma plural para inúmeras direções possíveis ao leitor. Pois esses elementos que se encontram distribuídos dentro das páginas de *O Império dos signos* não se definem e não são contornáveis pelo texto que os

acompanham, uma vez que possuem algo a mais, sentidos abertos que se dispõem à criação de outros caminhos de significação dentro do texto.

Para Marty (2009), o sistema Japão é percebido como uma ficção e, por esse motivo, foi recebido pelos leitores japoneses com grande estranhamento, justamente, por não terem identificado no texto a face de um país real. Os significantes não entram em convergência com os significados cultivados pela *doxa* – os lugares, as formas, os gestos são verificáveis como pertencentes à paisagem nipônica, no entanto, o que se identifica é a possibilidade de uma experiência outra através dessa leitura. Por essa razão, para os nativos desse país, esse lugar se “[...] transforma numa superfície puramente muda que se desdobra nas sequências refinadíssimas de um livro constituído de imagens, de grafismos, de fragmentos, de fotografias, de lendas, de poemas, de marcas.” (MARTY, 2009, p. 170). A mudez à qual o autor se refere faz alusão ao silenciamento dos sentidos conhecidos por aquela sociedade sobre determinado signo. Barthes cria um espaço vago entre essas duas extremidades, significante e significado, oferecendo meios para que o leitor repense e crie suas próprias pontes e consiga chegar ao mundo fruto de suas interpretações. Todavia, esse estranhamento na recepção dessa obra barthesiana por parte dos leitores da Terra do Sol Nascente não deve ser confundido com um fator negativo. Pois em uma entrevista denominada *L’Empire des signes* (2010) envolvendo Éric Marty e Meiko Takizawa e conduzida por Raphael Enthoven à rádio *France Culture*, Takizawa afirma que os japoneses gostam de *O Império dos signos* justamente por não ser mais um registro comparatista entre o Ocidente e o Oriente, uma vez que Barthes não entra no Japão com um olhar colonialista. Lá o corpo ocidental se evapora em contato com os signos ali notados e tal neutralização é o que possibilita libertar a obra de uma estrutura formada por um jogo de comparações. Nas palavras de Takizawa, “os japoneses não consideram se tratar de um livro escrito sob o ponto de vista ocidental, é possível até mesmo identificar alguns pensamentos convergentes com o olhar nativo”¹². (ENTHOVEN; MARTY; TAKIZAWA, 2010, p. 101).

Assim sendo, Guy de Mallac e Margaret Eberdach defendem que “esse trabalho [*O Império dos signos*] está longe de constituir um ensaio histórico, filosófico ou cultural [...]” (MALLAC; EBERDACH, 1977, p. 91). Visto que não tenta discutir nem comparar nenhuma “realidade” coerente a esse lugar oriental, trata-se de um conjunto de reflexões conquistadas através do escoamento de conteúdo informativo alimentado por estereótipos, preservando, assim, apenas a forma sem a sua substância. Dessa maneira, Barthes (2016), sem a intenção

¹² Les Japonais ne pensent pas que c'est un livre écrit du point de vue occidental. On peut même partager son point de vue à l'égard du Japon.

de comprometer nenhum país existente, cria seu mundo particular, colocando dentro desse lugar uma sociedade e uma cultura fictícias, fundando, com isso, seu próprio objeto romanesco, a sua “Garabagne”, como fez Henri Michaux ao escrever, em 1936, um livro chamado *Le Voyage à Grand-Garabagne*, com o intuito de descrever um país imaginário. No trecho abaixo, coletado de uma entrevista denominada “Sobre ‘S/Z’ e ‘O Império dos signos’” (2004e), concedida a Raymond Bellour para *Les Lettres françaises*, Barthes defende seu trabalho da seguinte maneira:

[...] esse ensaio se situa num momento de minha vida em que senti a necessidade de entrar inteiramente no significante, ou seja, de me desligar da instância ideológica como significado, como risco da volta do significado, da teologia, do monologismo, da lei. Esse livro é um pouco uma entrada, não no romance, mas no romanesco: isto é, o significante e o recuo do significado, ainda que fosse altamente estimável por sua natureza política. (BARTHES, 2004e, p. 119)

O autor, então, mergulha, ou tenta se abeirar o mais perto possível do interior desses signos, desprezando os seus núcleos, que podem ser considerados um tipo de caroço introduzido pelas vozes da *doxa*, e sem desejar fazer uso desses centros, transforma-os em uma espécie de passagem, um lugar vazio, onde suas reflexões pudessem transitar. Além disso, Barthes salienta não estar interessado na construção de um romance, mas sim no que considera como um objeto romanesco. A consciência do que é romance para Barthes é trabalhada em seus seminários no *Collège de France* (1978 - 1979) reunidos em *A Preparação do Romance* (2003), onde apresenta seu projeto de escrever um novo livro, que poderia vir a ser denominado *Vita Nova*. Em seus cursos ele levanta questões sobre as condições necessárias para um escritor escrever um romance, e defende o intuito de que o seu projeto não se prenda às características de um gênero destinado ao foco mercadológico. Isto é, nada que se parecesse com uma tragédia eclodida no interior de uma civilização, causando o abalo das estruturas de um sujeito individual que se guia sobre a estepe de valores como justiça, amor ou liberdade. Nas palavras do escritor, o seu texto seria “[...] um objeto fantasmático *que não quer* ser assumido por uma metalinguagem (científica, histórica, sociológica) [...]” (BARTHES, 2005, p. 23). Mas, que preserve desse gênero literário a presença de fantasia, que vem a ser a linha responsável por ligar os signos inseridos dentro do romance, atuando, então, como um resíduo destinado a preencher os espaços deixados entre esses inúmeros fragmentos. Ademais, é a fantasia que liberta a linguagem de regras, aproximando-a da escrita de um universo de possibilidades, juntando peças desiguais, mas, ao

mesmo tempo acomodáveis sobre a mesma superfície, no entanto, sem obedecer a uma continuidade lógica. Dessa maneira, surge à luz o romanesco com o propósito de irrigar a pluralidade interpretativa dos acasos verificáveis e pertencentes ao cotidiano, responsável por colocar o sujeito escritor e leitor em estado de crise dos significantes e seus significados.

Ao citar Marielle Macé, Florian Panet, em “L’Empire des signes de Roland Barthes: essai de reencontre” [*O Império dos signos* de Roland Barthes: Um Ensaio de Encontro] (2010), indica que o romanesco vem a ser o seguinte:

O romanesco é definido como um modelo de notação, de fragmentação da realidade cotidiana; o momento romanesco (porque o romanesco é feito aqui de intensidades temporais) é apenas um pedaço da vida, suficiente para ser “notado” e lembrado; um “sopro” de realidade, sem sentido, capturado ao invés de produzido, e ainda não transformado em material para um romance [...]. Como uma folha no tapete da vida, uma dobra leve trazida para o tecido dos dias; o que mal se nota: [...] apenas o suficiente para poder escrever algo¹³. (MACÉ, 2006, p. 254 *apud* PANET, 2010, p. 29)

O romanesco não busca contar uma história, ou estar em paralelo com alguma realidade já conhecida, seu interesse não é transmitir uma mensagem, mas oferecer sementes capazes de germinarem nas mais variadas espécies de árvores, flores e outros vegetais possíveis de brotarem na mente de cada leitor/escritor. Por essa razão, como frisa Barthes, o “Romanesco não é o Romance” (BARTHES, 2005, p. 31) e nas palavras de Rodrigo da Costa Araújo em “Roland Barthes, Escritor” (2012):

O romanesco está ligado, dessa forma, não a temas específicos ou a contar uma história, ou a tecer um relato, mas para Roland Barthes, trata-se de um modo, propriamente dito de recortar o real e de uma forma de fragmentação e, talvez, por isso, muito mais próximo de captar do que produzir. (ARAÚJO, 2012, p. 49).

Por essa razão, *O Império dos signos* pode ser pensado como uma obra romanesca, pois se constitui de breves momentos em que o corpo barthesiano se percebe em meio àquele contexto e se encontrou seduzido, abalado, e conduzido para um estado de reflexão que se

¹³ Le romanesque est défini comme un modèle de notation, de fragmentation du réel quotidien; le moment romanesque (car le romanesque est fait ici d'intensités temporelles) est un morceau de vie tout juste suffisant pour être « noté » et remémoré, une « bouffée » de réel, hors signification, captée plutôt que produite, pas encore transformée en matériau de roman [...] comme une feuille, sur le tapis de la vie, ce pli léger apporté au tissu des jours ; ce qui peut-être à peine noté: [...] juste ce qu'il faut pour pouvoir écrire quelque chose.

inclina para o lado oposto ao do pragmatismo. Como Barthes mesmo sugere: “[...] o Japão o iluminou com múltiplos clarões; ou ainda melhor: o Japão o colocou em situação de escritura” (BARTHES, 2016, p. 10). Foi essa iluminação que envolveu o escritor e o permitiu se afastar das sombras de discursos óbvios sobre o objeto estrangeiro, colocando-o, conseqüentemente, em estado de escritura. Um estado que rompe com quaisquer fronteiras existentes entre o escritor e sua escrita – a escritura é quase um organismo vivo que ataca o leitor/escritor, dominando-o, provocando-o e atirando-o ao oceano revolto das palavras. A escritura, por esse motivo, é como uma resposta aos estímulos dos signos, além disso, é quando “[...] se opera certo abalo da pessoa, uma revirada das antigas leituras, uma sacudida do sentido, dilacerado, extenuado até o seu *vazio* insubstituível, sem que o objeto cesse jamais de ser significante, desejável.” (BARTHES, 2016, p. 10). Por essa razão, não seria enganosa a afirmação de que o império construído por Barthes tenha sido costurado com inscrições de fragmentos crus, ou pouquíssimos manipulados através da sensibilidade de um escritor que preferiu uma escrita fluida e natural através dos signos japoneses. Na visão de Araújo *O Império dos signos é tecido*

[...] nos registros do cotidiano como ausência-presença: a criação que emerge, pelos fragmentos, da criação submergida e impossibilitada do dizer. O romanesco se realiza e pulsa nos e dos flagrantes da ausência, das clivagens, suspensão, rupturas daquilo que o romance poderia ser dito, mas não foi. Em meio a essa confusão e fragmentação diegética, percebe-se a construção de um sujeito que se mantém como perturbável personagem, ou em contrapartida, um “eu” que retorna dilacerando as estruturas da linguagem, ressignificando o sentido do Japão como objeto romanesco. (ARAÚJO, 2012, p. 48)

Assim, não como registros do cotidiano, mas como registros da flexibilidade e dos conflitos dos sentidos que abraçam a consciência barthesiana frente aos fragmentos do cotidiano, Barthes, com os seus pés suspensos, sem tocar o chão da realidade japonesa, segue coletando vestígios deixados pelo choque entre o seu corpo e os acasos desse espaço quase imperceptível.

De maneira marcante, pode-se perceber a importância do cotidiano na vida de Barthes desde as suas *Mitologias*. No entanto, no Japão, como bem explica Michael Sheringham em “Ce qui tombe comme une feuille sur le tapis da le vie: Barthes et le quotidien” [O que cai como uma folha no tapete da vida: Barthes e o cotidiano] presente no livro *Barthes, au lieu du roman [Barthes, o lugar do romance]* (2002), esse lugar comum, quase não visto, não se apresenta como um campo para análises críticas de alguns mitos franceses semelhantes às

Mitologias, mas como uma paisagem onde minúsculos espasmos sentidos na vastidão do dia-a-dia puderam ao mesmo tempo esvaziar e preencher de luz a mente do escritor. Além disso, verifica-se o cotidiano em Barthes quando se pensa em seus escritos sobre o romanesco, sobre as crônicas, os haicais e os incidentes, observando nesses conjuntos de signos incontáveis caminhos a serem traçados (SHERINGHAM, 2002). Com isso, para Sheringham *O Império dos signos* se destaca como o maior exemplo da resposta barthesiana às indagações trazidas pelos incidentes percebidos ali, naquele país.

Os incidentes constituem uma noção barthesiana que está intimamente ligada à brevidade dos fatos, uma minúscula faísca que pode se tornar o início da formação de uma linguagem, por essa razão, o *Império* de Barthes é todo construído com os tijolos retirados desses encontros inesperados. Pode-se pensar essa situação como uma espécie de poeira opaca que sobra de um acontecimento não visto, logo, é com base nessas situações, propiciadas pela errância de Barthes e pertencentes ao cotidiano da sociedade japonesa, que sua obra se agarra e cria raízes e galhos. De acordo com o próprio escritor, esse acontecimento que não suporta contornos descritivos se refere a “[...] uma leve dobra na qual é pinçada, com um golpe certeiro, a página da vida, a seda da linguagem” (BARTHES, 2016, p. 101), além do mais, ele se estende ao declarar que se confere como uma espécie de “[...] ‘despertar diante do fato’, captura da coisa como acontecimento e não como substância, acesso à margem anterior da linguagem, contígua à opacidade (aliás inteiramente retrospectiva, reconstituída) da aventura (aquilo que acontece à linguagem, mais ainda do que ao sujeito).” (BARTHES, 2016, p. 101).

Poderia ser relacionado a essa noção o toque de uma teia de aranha solta atingindo a pele de uma pessoa em meio ao caos do dia-a-dia, e através desse único e impensado evento, ele possa despertar para o ocorrido e ser levado a considerar inúmeras possibilidades em torno desse acontecimento banal. Aliás, especialmente, essa analogia pode ser relacionada ao que Barthes indica como um estado “acesso à margem anterior da linguagem”, e que, honestamente, pode ser entendido como um estalo mental que Cláudia Amigo Pino apresenta em seu texto “O Sal das Palavras: a gastrofobia da linguagem de Roland Barthes”, como um impulso involuntário que se encontra anterior à própria escrita, e que é comparado com a baba de um recém-nascido. Ou seja, primeiro se percebe os incidentes e depois surge a pulsação espontânea que seduz o escritor ao ato da escrita. Rodrigo Fontanari, citando Barthes, indica no trecho à seguir que: “O incidente, já bem menos forte que acidente (mas talvez mais inquietante) é simplesmente o que cai vagarosamente, como uma folha, sobre o tapete da vida: é esta dobra leve, trazido ao tecido dos dias; é o que pode ser apenas notado [...]” (BARTHES, OC, V, 2002, p. 109 *apud* FONTANARI, 2018, p. 39), pois não pode ser

descrito devido à insuficiência e à fragilidade de sua essência – é, fundamentalmente, “[...] uma poeira de acontecimentos que nada, por uma espécie de abandono da significação, pode ou deve coagular, construir, dirigir, terminar.” (BARTHES, 2016, p. 103).

Para Barthes, os poemas japoneses conhecidos como haicais, ou haikus, são representações do que seriam os incidentes em sua vida, devido a sua brevidade e, além disso, pela inexistência de um centro, de um objetivo concreto, porém, amplos o suficiente em suas significações. Por esse motivo, os incidentes são explosões através das quais começa-se a juntar e colar os estilhaços que se formam devido a esse abalo dos sentidos, mas não como eram originalmente, e sim da forma como o leitor acredita ser possível. De outro modo, quando Barthes se refere ao haicai como respaldo para elucidar sua reflexão acerca dos incidentes, ele declara o seguinte:

o corpo coletivo dos haicais é uma rede de jóias, na qual cada jóia reflete todas as outras e assim por diante, até o infinito, sem que haja jamais um centro a ser captado, um núcleo primeiro de irradiação (para nós, a imagem mais justa desse ricochete sem motor e sem trava, desse jogo de brilhos sem origem, seria o dicionário, no qual a palavra só pode ser definida por outras palavras). (BARTHES, 2016, p. 103)

Com isso, os signos que Barthes percebe no cotidiano japonês são acolhidos, mas a compreensão de sua essência não é aprisionada, não é mantida, ela é drenada. Os significados, através da porosidade dos signos, circulam nesse vazio refletindo com seu brilho incontáveis outros sentidos. Com isso, nas ruas, o escritor lê os signos que giram ao redor dos incidentes, porque, como ele mesmo diz: “lá, eu sou leitor, não visitante” (BARTHES, 2016, p. 107).

Outro momento em que Barthes resgata da paisagem urbana signos para estabelecer um tipo de diálogo com esse cenário desconhecido, é quando ele expõe a existência, dentro dessa cidade, de um local intrigante, escondido e guardado por seguranças que circunda todo o seu perímetro. Esse lugar, localizado no centro da grande capital japonesa, é a intocável morada do imperador. Um palácio onde as pessoas possuem a autorização de permanecerem apenas à margem desse imenso signo, imaginando os movimentos que tomam conta daquele núcleo inatingível e sagrado aos nativos. Nas palavras de Barthes, “a cidade toda gira em torno de um lugar ao mesmo tempo proibido e indiferente, morada escondida pela vegetação, protegida por fossos de água, habitada por um imperador que nunca se vê, isto é, literalmente, por não se sabe quem.” (BARTHES, 2016, p. 46). Pode-se utilizar das perspectivas sobre a forma como ele percebeu o castelo nipônico, para traçar relação com a maneira como ele identificava os signos naquele país. Pois estes possuíam, também, uma essência, um

significado, porém, um fundo desconhecido, não visualizado pelo escritor, que acabava se colocando à margem desses signos, infiltrando essas fortalezas com suas reflexões. Barthes ainda segue ao citar: “A cidade de que falo (Tóquio) apresenta este paradoxo precioso: possui certamente um centro, mas esse centro é vazio” (BARTHES, 2016, p. 46), e como indica Camila Bylaardt Volker em “Golpes de Escrita traçados de Roland Barthes e Henri Michaux sobre o Oriente” (2015), texto onde ela elabora uma relação entre esses dois escritores franceses e a forma como a experiência oriental tocou suas respectivas escritas à partir da vivência cultural japonesa que cada um adquiriu naquele país, “Barthes compreende o vazio como uma impossibilidade de apoio para a significação, ou para o direcionamento da interpretação.” (VOLKER, 2015, p. 14). Nesse sentido, o escritor se encontra à margem desses significantes, ao mesmo tempo em que ele os invade com suas considerações pessoais. Desse modo, quando se observa as palavras de Volker (2015), pode-se ver que o escritor utiliza-se desses fragmentos atidos pela sua percepção para dar impulso à escrita de sua obra, interpretando esses minúsculos momentos que, de tão fugazes e transitórios, não reproduziam qualquer paisagem definida. No entanto, o que Volker pretende apresentar é que Barthes, para a construção de sua escrita Japão, fez uso dos fragmentos como um meio para se chegar a um lugar outro que, nas palavras da autora, é uma ação que se caracteriza da seguinte maneira: “ao redor desse centro, cujo sentido está vazio ou é inapreensível, depositam-se fragmentos, uma soma de pequenos espetáculos que compõe um jogo de ruínas” (VOLKER, 2015, p. 16). E segue ao indicar que Barthes construiu seu próprio mundo sem almejar a conclusão de nenhum esboço, recolhendo e colocando migalhas de experiências no contorno desses signos vazios encontrados em seus incidentes, com o intuito de estabelecer uma certa relação com o estrangeiro ali notado. Sendo assim, Volker demonstra que Barthes busca traçar aspectos da cultura japonesa, todavia, sem almejar sua totalidade, sem fechar o contorno, deixando-o inacabado. Segundo a autora, o Japão, para Barthes, se faz basicamente nessa relação de “leitura e escrita” (VOLKER, 2015, p. 17).

São justamente esses significantes percebidos no acaso que fizeram com que Barthes fosse tomado pelo estado de escritura, que acabou impulsionando sua escrita por meio de cruzamentos de iluminações reflexivas, denominados satori. De acordo com Barthes, “a escritura é, em suma e à sua maneira, um satori: o satori (o acontecimento Zen) é um abalo sísmico mais ou menos forte (nada solene) que faz vacilar o conhecimento, o sujeito: ele opera um vazio de fala.” (BARTHES, 2016, p. 10). E continua ao defender que: “E é também um vazio de fala que constitui a escritura; é desse vazio que partem os traços com que o Zen, na isenção de todo sentido, escreve os jardins, os gestos, as casas, os buquês, os rostos, a

violência.” (BARTHES, 2016, p. 10). Conseqüentemente, é se libertando de todo o sentido da forma, que o escritor se joga na sua escrita dos signos. Por esse motivo, o cotidiano na vida de Barthes foi de suma importância, pois, através disso o escritor foi tocado pelas maravilhas e pelos estranhamentos dos incidentes. Em uma entrevista concedida à Jean-Jacques Brochier para *Le Magazine littéraire* em fevereiro de 1975 intitulado “Vinte palavras-chave para Roland Barthes”, o escritor diz que:

Sempre vivi muito bem no decorrer das estadas que fiz no Japão; a cada vez tive, por assim dizer, uma vida de etnólogo, mas sem a má-fé do etnólogo ocidental que vai vigiar as atitudes estrangeiras. Lá eu tive até comportamentos contrários ao meu temperamento, energias que eu não teria aqui: deambulações, à noite, numa cidade imensa, a maior do mundo, completamente desconhecida, cuja língua eu ignorava totalmente. E sempre me senti totalmente à vontade. Às quatro horas da manhã, em bairros totalmente perdidos, eu estava sempre muito feliz. Ao passo que, se eu fosse, aqui, no mesmo horário a Bagnolet, iria sem dúvida, mas não sentiria certamente a mesma fascinação. (BARTHES, 2004g, p. 327)

Sobre o desconhecimento da língua sugerida por Barthes, entende-se que esse abismo aberto entre o escritor e o espaço estrangeiro foi o que permitiu o surgimento de uma linguagem outra para sua escritura. O não conhecimento desse código cortou e abriu uma fenda que separou os significantes dos seus significados, encorajando-o a fazer proveito dessa brecha. Como indica Brandini, “dentro de tal processo, Barthes situa na língua desconhecida, o japonês, o poder de desvelar uma nova paisagem [...]” (BRANDINI, 2017, p. 165). E o encontro com uma língua que lhe proporcionasse tamanha amplitude em sua escrita, era um desejo alimentado por ele. Segundo o próprio escritor: “O sonho: conhecer uma língua estrangeira (estranha) e, contudo, não a compreender: perceber nela a diferença, sem que essa diferença seja jamais recuperada pela sociabilidade superficial da linguagem, comunicação ou vulgaridade.” (BARTHES, 2016, p. 11).

Na visão de Tiphaine Samoyault no texto “As Línguas Estrangeiras de Roland Barthes” (2017), no Japão ele conhece essa língua cujo código lhe era desconhecido, diferentemente de outros países europeus para onde ele já tivera a chance de viajar, pois essas lhe eram mais ou menos compreensíveis. Mas no arquipélago asiático ele se sente livre para manobrar a sua escrita em *O Império dos signos* para a direção que sua sensibilidade permitisse, justamente, por sua incompreensão. Desse modo, “o trabalho sobre a significação se desenrola com mais liberdade, e Barthes enfim encontra aí essa língua de margem, do interstício, essa língua inabitável na qual todos os jogos são possíveis.” (SAMOYAULT, 2017, p. 104).

Logo, a língua nipônica não estreitou o seu olhar, mas expandiu seus horizontes sensoriais, pois ele não se refugiou nela, ele não se acomodou na língua, ele, apenas, a utilizou como travessia para conseguir transcender esse espaço vazio. E como afirma Brandini, “a compreensão da representação do espaço como um interlúdio vai de par com a ideia barthesiana do espaço no Japão, representado pelo termo japonês *Ma*, um intervalo. Esse espaço crepuscular, entre dois, e, portanto, inapreensível é o lugar por excelência da ‘outra língua’ [...]” (BRANDINI, 2017, p. 167). Sendo assim, esse intervalo como mostra Brandini, ou o citado interstício de Samoyault, estimularam ainda mais Barthes em seu estado de escritura, pois, além de não conhecer os signos observados, ainda desprovia da oportunidade de compreender a língua nativa para que uma comunicação imediata fosse estabelecida. Por esse motivo, Brandini aponta que esse espaço estrangeiro “[...] é especialmente fecundo na obra barthesiana enquanto espaço de experimentações escriturais.” (BRANDINI, 2017, p. 170). Além disso a autora declara que:

Enquanto *escritura*, *O Império dos signos* não corresponde à descrição de uma realidade ou de experiências vividas em um país estrangeiro, mas se trata de um Texto, no sentido barthesiano, portanto com “t” maiúsculo, uma reunião de fragmentos temáticos guiada pela sensibilidade do escritor frente às particularidades da língua e da cultura japonesa. (BRANDINI, 2017, p. 167)

O Império dos signos, por essa razão é fruto de um lugar fragmentado e reorganizado sob a perspectiva barthesiana que o coloca na posição de Texto, como salientou Brandini. O país nipônico o incomodou, o questionou, colocou-o em dúvida, movimentando Barthes não para criar respostas sobre o mundo estrangeiro, mas para demonstrar novos meios de se encontrar com esse desconhecido. A obra de Barthes não é uma imagem de lugar nenhum, de sociedade alguma, é um trabalho de escrita motivado pela sua escritura, por sua vontade em traçar pensamentos soltos sobre signos que saltaram a seus olhos em meio aos incidentes. Trata-se de páginas que oferecem passagem para outras reflexões, por esse motivo, seu texto não é chegada nem conclusão, mas caminho para um destino que corresponde à bagagem de cada leitor.

Barthes encontrou signos vazios na linguagem do haicai, ou do castelo que se encontra escondido por de trás de árvores, mas também nos jogos de azar, nas papelarias, no teatro, nos traços físicos dos habitantes daquele arquipélago, na arquitetura, entre outros, e desses ambientes, retirou vestígios que pudessem dar densidade a um modo de linguagem utilizando esses resquícios de momentos vividos por ele. De acordo com Leyla Perrone-Moisés: “Ligada

a essa reivindicação de liberdade crítica, surge a reivindicação do prazer, plenamente assumida, [...] desvendando como sistema de signos, o que ele faz é um texto de puro prazer pessoal”. (PERRONE-MOISÉS, 1983, p. 51). Barthes corrobora o ponto de vista de Perrone-Moisés ao declarar no trecho a seguir:

Para o *Império dos signos*, parecia-me ter tido um prazer sem mescla, sem angústia, sem intervenção da *imago*, quando estava escrevendo esse livro. E eu o disse, nesse fragmento, numa nota discreta cuja discrição não ultrapassarei aqui: a saber, que essa felicidade era relacionada com a felicidade da sexualidade, uma sexualidade feliz que experimentei mais no Japão do que em outro lugar qualquer. (BARTHES, 2004g, p. 325)

Primeiramente, o termo *imago* faz referência ao que ele identifica como aquilo que “faz pesar sobre nós uma demanda que não corresponde aos verdadeiros desejos que temos” (BARTHES, 2004c, p. 203), descrito em uma entrevista concedida a Stephen Heath intitulada “Entrevista (a conversation with Roland Barthes)” [Uma conversa com Roland Barthes] (1971). Caracteriza-se, com isso, uma escrita leve, que corresponde às suas vontades e aos seus sentimentos como escritor em um espaço de alteridades. É onde, como Barthes mesmo citou, há lugar para a felicidade da sexualidade vibrar e soltar-se, por meio do prazer que é nutrido pelos sentidos em contato com o outro – a sexualidade é uma forma do indivíduo se perceber e ser percebido no mundo, para além disso, a sexualidade faz alusão ao que vem antes da ação, um tipo de força interna. Isto é, no caso de Barthes, são os abalos e os estímulos que tocaram o mais íntimo de sua sensibilidade para a sua escrita Japão. Em *O Império dos signos*, logo, a sexualidade barthesiana se liberta, e através de fragmentos atraentes, traça linha por linha o seu modo de escrever e se inscrever no cotidiano desse lugar chamado Japão. A escrita por meio de fragmentos, já verificada em *Roland Barthes por Roland Barthes* (1975), é um meio de leitura fluida que segue no ritmo em que se absorvem os significantes derramados sobre as páginas de uma obra, não sendo preciso lê-la de modo ordenado. Em outras palavras, a obra de Barthes não possui uma forma, pode-se começar a devorá-la de qualquer lado, sem exigências e com liberdade, como um prato japonês que se constitui pelo conjunto de vários pequenos pratos trazidos na bandeja, sem indicações de por onde se iniciar a sua degustação.

3.2 A COMIDA JAPONESA NA MESA DE BARTHES

Em *O Império dos signos* encontra-se quatro textos nos quais Barthes se dedicou a

escrever as experiências de seu contato com a comida japonesa, traçando, assim, reflexões sobre um dos ambientes mais saborosos e ricos em signos descobertos por ele. Desse modo, em “A água e o floco”, “Palitos”, “A comida descentrada” e em “O Interstício”, a comida, dentro dessas viagens ao Japão, torna-se um fragmento do cotidiano onde a linguagem é profunda e os movimentos não cessam. Barthes faz da comida japonesa um canal para expressar a maneira como ele pensava e experimentava a literatura, a linguagem como um conjunto de signos vazios e flutuantes, onde a *sexualidade* frente aos significantes se mantinha viva e solta. Ou seja, os sentidos colhidos dos signos se caracterizam como manifestações que se realizam no mais íntimo do leitor, e por esse motivo, particular a cada experiência.

Barthes não transcreve a história da comida japonesa, essa ideia não lhe interessa. Por meio dessa atração, dessa crepitação que energiza seu estado de escritura, constrói um mosaico que não tenta falar sobre um dado estrangeiro, mas expressa as suas mais íntimas impressões, *insights*. Nas palavras de Perrone-Moisés, em *Roland Barthes O Saber com Sabor* (1983), ela descreve esse momento afirmando que:

O mundo – no caso, a prática alimentar japonesa – não é expresso pelo texto de Barthes; é acrescido do texto de Barthes, substituído por ele num gozo verbal que só a escritura barthesiana – essa dosagem única de sensualidade, inteligência, humor, crítica, fantasia – pode criar e pode recriar em outros, não pelo que diz, mas por seu jeito de dizer. (PERRONE-MOISÉS, 1983, p. 58)

Seu texto, então, é criação desse puro prazer, onde a relevância existente nesse processo não está no que o escritor diz, mas no modo como ele trabalha as palavras para a elaboração de seu conjunto de signos, potencialmente, vasto em significação. Pois, sendo reflexões causadas pelo estado de escritura, o texto, que nasce do desejo e de seus estímulos perante a comida daquele país asiático, “[...] questiona o mundo, nunca oferece respostas; liberta a significação, mas não fixa sentidos.” (PERRONE-MOISÉS, 1983, p. 54). Logo, ao entrar no Japão, com respaldo desses “códigos fortíssimos, sutilíssimos, [que] [...] nunca remetem a significados últimos, estáveis, fechados” (BARTHES, 2004d, p. 222), ele assume ter ficado feliz em ter escrito o seu *Império*, pelo fato do país ter lhe oferecido coragem para se instalar no próprio significante desse espaço “erótico, do texto, da leitura, do significante” (BARTHES, 2004d, 222). Para o escritor era uma escrita com doses de liberdade, sem a pressão daquilo que ele denomina *imago*, definido por ele como o peso em escrever aquilo que não correspondia verdadeiramente aos desejos do indivíduo. O trabalho destinado à “[...]”

prestação de ordem teórica e pedagógica” (BARTHES, 2004c, p. 203) era uma prática recorrente solicitada ao escritor, porém, ele alimentava a vontade de uma escrita fruto de seu mergulho no significante e que não fosse um texto distante da experiência.

O texto e a comida com sabor são aqueles capazes de fazerem com que o corpo vibre e seus sentidos não se estagnem e se acomodem em estereótipos, criando, dessa forma, caminhos para posicionamentos variados e em constante estado de mutação. Por esse motivo, “a comida japonesa o encanta por ser paradoxal: a *tempura* é, ao mesmo tempo, oca e nutritiva, frita e desengordurada; a sopa é transparente e substanciosa; o arroz é coesivo e destacável, conglomerado e granuloso” (PERRONE-MOISÉS, 2012, p. 105). Isso demonstra a pluralidade que um mesmo prato pode adquirir, ele não pode ser definido, pois possui outras características que não, necessariamente, contornam o óbvio. Seu sentido, assim é apanhado por Barthes com esse vazio da forma, uma vacuidade oferecida ao prazer de cada sujeito, percebendo-o e refletindo do modo que desejar.

Na comida japonesa, sob a lente de Perrone-Moisés (2012), Barthes nota as seguintes características: fragmentado, livre, transparente, leve, aéreo, delicado, ativo e vivo, sendo marcas do que ele considerava relevante na linguagem. Um texto que pudesse ser lido com clareza, visualizando todas as partículas que se uniam para sua composição, e assim brotasse um olhar ainda não percebido sobre ela. Por outro lado, a autora indica que uma das características que o escritor não suportava em um discurso era o seu estado compacto, fixo, contínuo e embalsamando, pois tais aspectos indicavam uma linguagem fundamentada na *doxa*, naquilo que foi tomado como natural e fechado a interpretações distintas das que já foram estabelecidas. Nesse sentido, ele interpretou os vários signos da linguagem que surgiam de dentro da cozinha japonesa ao perceber em cada matéria-prima ali presente uma forma que se encontrava vazia de significados, mas que em conjunto, possuía a capacidade de criar sentidos múltiplos. Com isso, através dos textos que conferem o olhar de Barthes sobre a comida japonesa, é possível identificar a relação destes com as noções barthesianas de escritura, texto, corpo e neutro semeados sobre sua escrita.

3.2.1 A Bandeja Japonesa e a Escrita Barthesiana

Em “A água e o floco”, Barthes volta-se para uma bandeja que se faz por intermédio da reunião de comidas variadas em sua superfície, geralmente, da cor avermelhada, preta ou

marrom. Todos os fragmentos de comida são, devidamente, separados em pequenos pratos e distribuídos de modo equilibrado, dando vida, assim, a um único prato, conhecido como *washoku*. De acordo com o escritor, essa bandeja possui, “[...] sobre um fundo escuro, objetos variados (tigelas, caixas, pires, palitos, montinhos miúdos de alimentos, um pouco de gengibre cinza, alguns fiapos de legumes alaranjados, um fundo de molho marrom)” (BARTHES, 2016, p. 19). Essa comida apresenta um leque de signos de naturezas distantes aproximados em um espaço comum, construindo, dessa forma, o corpo de uma linguagem.

Figura 1 - Washoku



Fonte: Gurunavi, 2017¹⁴

Antes de mais nada, o *washoku*, a comida percebida por Barthes, representa parte da culinária tradicional japonesa, além de ser considerada patrimônio imaterial da humanidade. Ela não consiste em um prato que carrega uma combinação fixa de ingredientes, uma vez que sofre variações que são reflexos das estações do ano, sendo assim, está sempre em concordância com a época em que é preparada, trazendo consigo um recorte da manifestação da natureza naquele momento. Nesse arranjo existem apenas três alimentos que são realmente insubstituíveis: o arroz, o peixe e a soja, que são a base desse preparo, e podem ser utilizados de várias formas nessa feitura. Sobre o *Washoku*, Thibault Clesse, em sua tese de doutorado intitulada “La diététique japonaise repart contre l’obésité?” [A dieta japonesa é uma barreira

¹⁴ Disponível em: https://gurunavi.com/en/japanfoodie/2017/05/a-guide-to-washoku.html?_ngt_ =TT115acf3d3002ac1e4aee270l8mnVPGcaaONP7YmpfnqV# Acesso em: 14 jan. 2022.

contra a obesidade?] (2016), salienta reunir, nessa tradicional iguaria, um importante conjunto de saberes culinários e saberes relacionados com a preparação e consumo da comida, por essa razão, há “[...] três parâmetros fundamentais que determinam o *washoku*: o respeito pela alimentação, a importância social das refeições e a busca por uma alimentação saudável.”¹⁵ (CLESSE, 2016, p. 51). Nesse sentido, os fragmentos que dão estrutura para tal preparo podem se movimentar conforme as fases do ano e a experiência da mão que retrabalha, por meio das diretrizes apresentadas por Clesse, os ingredientes para a construção desse prato. Portanto, de modo geral, a bandeja é um signo vazio, pois não possui um contorno exato, sendo alterável de acordo com a interpretação de cada sujeito que coloca no espaço condizente a bandeja, os alimentos da estação, que, além do mais, serão divergentes quando se pensa, sobretudo, na região em que ela é preparada.

Barthes nota a abundância de traços, cores, formas, texturas, sabores e contrastes que perpassam por entre a *cruza* e o cozido, dando a essa construção um caráter plural e indefinido. Além disso, o escritor indica que “[...] essas bandejas realizam a definição da pintura [...]” (BARTHES, 2016, p. 19), não apenas pela riqueza de tonalidades vivas e primaveris, mas pelo modo como se assemelham, principalmente, com uma paleta de tintas onde o sujeito pode passar o pincel e elaborar sua própria concepção de “pintura” ao degustá-las. Logo, ao coletar e agrupar esses fragmentos de comida, pode-se ter a chance de criar considerações próprias através dos sentidos despertados no instante em que esses pedaços forem saboreados. Sobre isso, o escritor esclarece que:

a pintura, afinal, era apenas uma paleta (uma superfície de trabalho) com a qual você vai jogar enquanto come, colhendo aqui uma pitada de legumes, ali de arroz, ali de condimento, ali um gole de sopa, segundo uma alternância livre, como um grafista (precisamente japonês) instalado diante de um conjunto de potinhos de tinta (BARTHES, 2016, p. 20)

A relação entre a comida e a pintura Barthes traça também em “Arcimboldo ou Retórico e Mágico”, pertencente ao livro *O óbvio e o obtuso* (1982), ao tentar demonstrar como os signos alimentares poderiam oferecer inúmeros sentidos quando pintados sob o propósito de representarem partes do corpo humano. No texto Barthes resgata os trabalhos do pintor italiano, Giuseppe Arcimboldo, famoso por produzir obras que remetiam à face de pessoas por meio da reunião de alimentos. Consequentemente, ele analisa as pinturas de Arcimboldo buscando salientar a geração de metáforas que são criadas por meio da utilização

¹⁵ [...] trois paramètres fondamentaux qui déterminent le washoku : il s’agit du respect de la nourriture, de l’importance sociale des repas et de la recherche d’une alimentation saine.

de determinados legumes, cujo objetivo é significar partes do rosto. Nesse caso, percebe-se a eficiência que existe na relação que cada hortaliça mantém com esses detalhes, sendo possível a caracterização de uma boca, de olhos, de um nariz, e assim por diante, dentro desse jogo no qual signos são desfeitos e refeitos com o objetivo de formarem um novo significado. Em outras palavras, os vegetais expandiam seus significados, recebendo pelas mãos do pintor o desígnio de representarem algo totalmente distante de suas naturezas, que viriam a ser partes do rosto de um indivíduo. Nesse processo, ao olhar uma berinjela, o artista poderia pensá-la como um nariz, ou uma cebola como uma bochecha, por exemplo, dando fluxo a um processo de reflexão interminável. O significante não é escondido, ou tampouco cortado para se encaixar ao que se deseja, pois, quando se refere à pintura em questão, Barthes indica que “ela não cria signos, mas os combina, os permuta, os desvia” (BARTHES, 1990, p. 118).

Nota-se que essa linguagem metafórica é convincente, visto que o público recebe e absorve essas substituições, cuja concha se transforma em orelha, os figos em lábios de modo aceitável, mesmo identificando cada parte independentemente do conjunto e sem que estabeleça qualquer relação entre os membros de uma pessoa. O propósito para o artista é desconstruir objetos familiares para a criação de novos, retirando-os de seu espaço habitual e colocando-os em um outro normalmente estranho. São elementos simples da alimentação cotidiana: uma laranja, uma cebola, um tomate, uma abóbora, uma ameixa. E ao serem reunidos elaboram um trabalho de imensa relevância, cheio de nuances e formas de interpretação. Desse modo, Barthes aborda a questão da interrelação entre os objetos e a possibilidade infinita que existem dentro do processo de construção e desconstrução das formas, uma vez que “[...] os elementos combinados formam agregados que podem se combinar novamente, uma segunda, uma terceira vez.” (BARTHES, 1990, p. 128). Esse ponto é justamente o que Barthes aponta no *washoku*: a flexibilidade existente para a desconfiguração de uma forma existente para a reconfiguração dela mesma sob uma nova perspectiva. A bandeja, como a pintura de Arcimboldo, “[...] está destinada a ser desfeita, refeita segundo o próprio ritmo da alimentação; o que era, no início, quadro imobilizado, torna-se bancada ou tabuleiro, espaço, não de uma vista, mas de um fazer ou de um jogo.” (BARTHES, 2016, p. 19).

O jogo na concepção barthesiana é justamente o deslocar-se, o desviar das regras da língua ou de quaisquer outras diretrizes impostas. Leyla Perrone-Moisés em “Lição de casa” posfácio disponível em *Aula* (1997), aponta que “jogar com as palavras (trapaceando na língua) é ao mesmo tempo uma atividade sem finalidade outra senão o próprio jogo (função estética) e uma tática de crítica e transformação da ideologia congelada nas repetições

linguageiras (função política-utópica)”. (PERRONE-MOISÉS, 1997, p. 83). É um modo de reposicionar os signos, pensando-os a partir de uma abertura fora dos padrões vigentes, tirando um significante de um lugar e colocando em outro, através de gestos definidos apenas pelo agente que conduz o seu próprio jogo. A autora ainda anuncia que “por ser uma trapaça, uma esquiva, um logro, esse jogo está ligado ao teatro, ao fingimento. O fingimento, a encenação, são os únicos meios de o sujeito se processar na escritura.” (PERRONE-MOISÉS, 1997, p. 83). Ou seja, a escritura se levanta no ato em que a língua tenta se desprender de seu próprio poder, de ser escrava dela mesma, abalando, dessa maneira, conhecimentos por meio de outros conhecimentos.

Barthes já havia dito, no início de *O Império dos signos*, que o Japão havia o iluminado com clarões de luzes, como um *satori* que tomou conta de seu corpo, colocando-o em estado de escritura, o qual ele definiu, nesse instante, como uma reviravolta de velhos saberes. E o que ele encontra na comida disposta na bandeja é um processo alimentar marcado por um jogo, onde uma forma aparentemente fixada no prato, após um golpe de palitos começa a ser desmembrada, se desmanchando e tomando uma expressão outra para si. O escritor expõe que se trata de uma bandeja que se caracteriza como uma combinação móvel abundante em elementos “[...] cuja ordem de retirada não é fixada por nenhum protocolo (você pode alternar um gole de sopa, um bocado de arroz, uma pitada de legumes): como toda a feitura do alimento está na composição, ao compor suas porções você mesmo faz o que come.” (BARTHES, 2016, p. 20). Os sentidos ganham tons independentes se baseando sobre a vivência de cada indivíduo que, ao coletar os signos de sua preferência, constroem uma linguagem particular desse *washoku* provado. Nas palavras de Perrone-Moisés percebe-se que a escritura é essa forma de experimentar o outro e de pensá-lo de maneira própria a cada um, ou seja, “a escritura é um modo de dizer as coisas, uma enunciação, uma ‘voz’. Esse modo de dizer provém do mais íntimo e único de cada escritor: de seu corpo de seu inconsciente, de sua história pessoal.” (PERRONE-MOISÉS, 1983 p. 54)

Sendo assim, na Bandeja, o punhado de arroz, legume e os pedaços de proteína não se encontram seguros em seus pequenos recipientes, eles são desconstruídos, cruzados, e novamente construídos dentro de uma alternância livre, não havendo regras para se elaborar o ritmo da refeição, intimamente, como na pintura, onde as tintas são selecionadas e lançadas no quadro através de gestos atentos, mas ao mesmo tempo desligados da dureza em se parecer com o que é visto, mas sim mais perto daquilo que pode ser interpretado por meio de iluminações reflexivas. Condições essas que, para Barthes, são ideias para se ler e para se gozar de uma leitura alhures ao já provado, pois o texto, para o escritor, em “A morte do

Autor” (1967), “[...] não é feito de uma linha de palavras a produzir um sentido único [...], mas um mesmo espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escrituras variadas, da qual nenhuma é original: o texto é um tecido de citações, saídas dos mil focos da escritura.” (BARTHES, 2004a. p. 62). Nisso, percebe-se como Barthes assume que em todo texto há sim, uma parte ainda invisível e essas guinadas de percepções possibilitam que o leitor, como na bandeja japonesa, sinta uma sensação outra sobre o texto saboreado, a partir do instante em que ele decide derrubar as convenções existentes a respeito do texto provado e sua leitura, mudando suas peças de um lugar para outro, projetando, assim, um “prato” novo a ser degustado a cada nova experiência.

Nesse processo, no tabuleiro japonês de comida, as partes, ao serem retiradas de seu contexto e serem transferidas para outro recipiente, não se despedaçam – a tigela de arroz com os grãos todos colados uns aos outros mostra o encontro de signos e a conexão existente entre essas partículas, e mesmo com a fragmentação desse parto de arroz, ainda se mantém possível enxergar que os pequenos montinhos presos nos palitos são formados por vários grãos. Ou seja, a qualidade do conjunto de signos é visível mesmo que o objeto apreciado seja todo cortado ou repartido. Barthes complementa tal ponto de vista ao dizer que “[...] aquilo que chega à mesa apertado, colado, desfaz-se ao golpe dos dois palitos sem contudo se espalhar, como se a divisão só se operasse para produzir ainda uma coesão irreduzível.” (BARTHES, 2016, p. 21).

Ao lembrar a sopa de pasta de soja, *missoshiru*, Barthes descreve-a como um caldo ralo, com vestígios sólidos de alguns legumes e lascas de peixes dentro dessa solução “marinha” “[...] flutuando, nessa pequena quantidade de água, [que] dão a ideia de uma densidade clara de uma nutritividade sem gordura, de um elixir reconfortante pela pureza.” (BARTHES, 2016, p. 22). Além disso, nesse caldo percebe-se os rastros de soja ou alguma variedade de feijão através de uma fina camada de “poeira” deixada pelo uso de suas pastas nessa feitura suave, que compõem em seu líquido “[...] dois ou três sólidos (talo de erva, filamento de legume, parcela de peixe) [...]” (BARTHES, 2016, p. 22) que se deslocam de um lado para o outro, boiando dentro desse espaço claro, mas “forte” o suficiente para suspendê-los. Isto é, essa sopa verificada por Barthes é esse lugar que acomoda certos signos, mas não os prende, coloca-os numa condição de movimento dentro do próprio espaço. Pode-se pensá-la como um local onde os significantes nunca param, sempre se movimentam em direções não definidas, mas particulares ao modo como o sujeito mistura a sua sopa, girando as peças, confrontando-as. Logo, a inexistência de um elemento pegajoso e aderente dentro dessa mistura é o que, para Barthes, permite sua fluidez e a leveza dentro dessa fórmula

“transparente” que permite que se identifique nela a presença de outros signos. Em outras palavras, o caldo ralo ao qual Barthes se refere não afoga, não omite a existência de signos variados como subsídios para sua própria construção.

Por conseguinte, o *washoku* é esse “lugar” onde a linguagem oscila, não estaciona, não descansa. Nele, ela é trabalhada e retrabalhada conforme variam os alimentos das estações que se seguem, e a bandeja se mantém como esse suporte onde elementos distantes, como frutos do mar, ovos e talos de ervas se encontram como num estado de *escritura*. Pois, conforme Barthes escreve: “a escritura é precisamente aquele ato que une, no mesmo trabalho, o que não poderia ser captado junto no único espaço plano da representação” (BARTHES, 2016, p. 22), é uma energia que toma força dentro do escritor fazendo com que sua estrutura se flexibilize, de certo modo, para que uma ramificação possa ser traçada pelos espaços vagos que se abrem na própria mente do escritor leitor, fazendo com que se lance ao ato da escrita. E essa postura é o que leva ao “tremor do significante: são estes os caracteres elementares da escritura, estabelecida sobre uma espécie de vacilação da linguagem [...]” (BARTHES, 2016, p. 22).

Para além disso, o escritor indica que a comida japonesa se apresenta como uma

[...] comida escrita, tributária dos gestos de divisão e de retirada que inscrevem o alimento, não sobre a bandeja da refeição (nada a ver com a comida fotografada, as composições coloridas das revistas femininas), mas num espaço profundo que dispõe, em patamares, o homem, a mesa e o universo. (BARTHES, 2016, p. 22)

O fato de Barthes considerar a comida observada por ele, também, como “escrita”, está aliado às suas considerações acerca de sua própria noção de *texto* que ele entendeu ao refletir sobre a bandeja japonesa. O Texto barthesiano, segundo a afirmação Perrone-Moisés (2012), fora a definição já traçada por Brandini que se refere a um conjunto de fragmentos do cotidiano coletado e reunidos sob o olhar íntimo do escritor dando-os uma linguagem outra, quer significar, ademais, aquilo que transita sob perspectivas que se encontram no “infinito da linguagem: sem saber, sem razão, sem inteligência” (PERRONE-MOISÉS, 1993, *apud*, PERRONE-MOISÉS, 2012, p. 70). Então, sem querer ser instrumento de utilidade acadêmica ou científica, o Texto barthesiano é uma estrutura de significantes capaz de transformar a linguagem em linguagens. Em “Texto (teoria do)” disponível em *Roland Barthes Inéditos vol. 1 – Teorias* (2004f), o escritor explana que o Texto

Desconstrói a língua de comunicação, de representação ou de expressão (na

qual o sujeito, individual ou coletivo, pode ter a ilusão de imitar ou exprimir-se) e reconstrói uma outra língua, volumosa, sem fundo, do quadro, da moldura, mas o espaço estereográfico, do jogo combinatório, infinito assim que se sai dos limites da comunicação corrente (submetida à opinião, à *doxa*) e da verossimilhança narrativa ou discursiva. (BARTHES, 2004f, p. 271)

Desse modo, sendo um fruto do estado de escritura, o texto barthesiano é esse lugar de possibilidades que trança fios de linguagens plurais, cruzando-os e reencantando-os, similarmente à bandeja japonesa que reúne uma variedade de fragmentos naturalmente distantes. O Texto, nesse caso, é o resultado dos pedaços de alimentos que são conduzidos até a boca, criando sabores e sentidos distintos a cada escolha retirada de dentro da bandeja. De outro modo, essa noção pode ser metafóricamente pensada como a estrutura de uma cebola ou uma massa folhada, pois como indicou Pino (2017) é um trabalho que se faz através de camadas e mais camadas. E justamente como na comida japonesa, “natural”, pouco manipulada e aberta para ser enxergada através de suas inúmeras camadas de alimento que compõem toda a feitura sobre o tabuleiro. Tal comida oriental não se iguala ao que o escritor citou como fotografias de revistas femininas, pois é preparada aos olhos do indivíduo, sem maquiagem ou qualquer outra artificialidade que sucumba à apreciação de seus traços.

Trata-se de um conjunto vivo de signos moldados pelo cozinheiro e remoldados pelo sujeito que irá comê-lo, à sua maneira, escrevendo seu Texto, através de fragmentos coletados aqui e ali, sem pretender firmar conhecimento algum, apenas saborear as palavras da melhor forma possível, ao prazer da leitura. Pois, para Leyla Perrone-Moisés em *Texto, Crítica e Escritura* (1978), a escritura nunca responde a nenhuma indagação, pelo contrário, ela coloca ainda mais perguntas, é dessa forma que a escritura se faz viva e transita por entre os espaços vagos do texto. Perrone-Moisés lembra ainda que

Barthes vai notar que um Texto se reescreve indefinidamente à medida que é sucessivamente lido e, ainda mais, que ele só se escreve no momento em que é lido, já que a leitura é a condição da escritura e não o inverso, como antes se postulava. Os sentidos não emanam mais de uma verdade originária, da qual o escritor estaria mais próximo do que o crítico. (PERRONE-MOISÉS, 1993, p. 18)

Dessa maneira, esse trecho pode sustentar a ideia de que o Texto, no caso da bandeja japonesa, toma corpo dentro da boca à medida em que os fragmentos de alimentos são degustados. Por conseguinte, para se chegar a algum lugar através do estado de escritura é preciso ser esvaziado do excesso de ruídos externos para que, assim, possa-se experimentar os

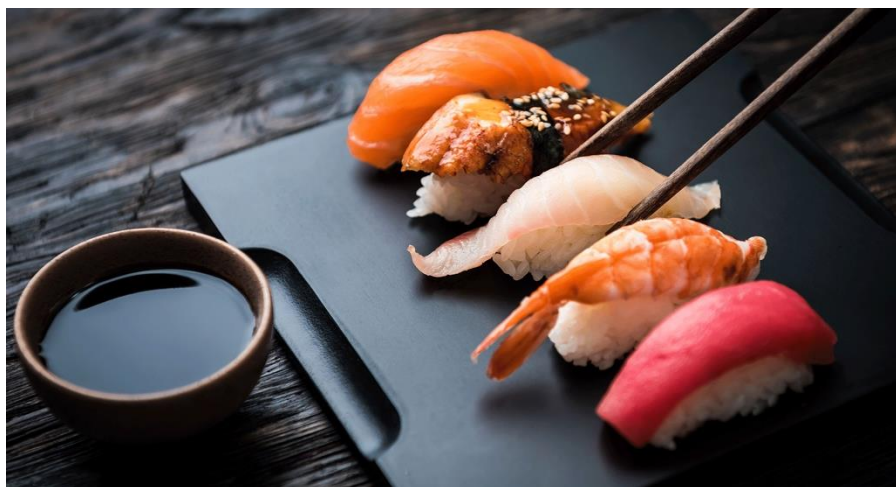
signos de uma maneira outra. Para Barthes, o *washoku* é esse lugar de oscilações, onde dificilmente se reproduzirá a mesma configuração e o mesmo sabor sobre a bandeja, pois essa comida está em constante movimento, sendo lida e reescrita inúmeras vezes. Um único pequeno prato não se constitui em um *washoku*, somente a combinação com outros elementos é que possibilita a essa comida dispor desse caráter plural e único ao mesmo tempo.

3.2.2 *Hashi*: Palitos que constroem o Texto

Dentre os inúmeros incidentes percebidos por Barthes no cotidiano pertencentes ao universo alimentar japonês, encontra-se o *hashi*, indicado por ele, originalmente, como *baguettes* e traduzido para o português como palitos. Esse instrumento tradicional da cozinha japonesa substitui o garfo e a faca comumente utilizados no Ocidente. Estão presentes em todos os estabelecimentos destinados à alimentação e em casas de todas ou grande parte das famílias nipônicas – os mais comuns são aqueles produzidos com madeira e bambu com revestimento em laca, sendo normalmente estabelecido o seu comprimento de 17 centímetros a 23 centímetros, em média.

O que instiga Barthes é a ausência de violência existente no contato desses objetos com a comida, quando se pensa nos talheres ocidentais. Na visão do escritor, “em todos os gestos que implicam, os palitos se opõem à nossa faca (e a seu substituto predador, o garfo): eles são os instrumentos alimentares que se recusam a cortar, a espetar, a mutilar, a furar [...]”. (BARTHES, 2016, p. 27). O único processo que a comida sofre no contato com os palitos é o de ser transportada de um lugar a outro, além disso, eles têm o papel de selecionar aquilo que está presente na bandeja, retirando apenas o necessário do conjunto de signos apresentado ao sujeito condutor do *hashi*. Barthes, ao se referir ao garfo como um predador, parece desejar expor que tal utensílio ocidental, juntamente com a mão que conduz os seus gestos, busca por suas presas, como se saísse à procura do alimento para agarrá-lo e comê-lo de modo brutal, despedaçando a comida com a ajuda da faca. Assim, o garfo pode simbolizar aquilo que não faz parte do acaso, da surpresa, do encontro com o inesperado, e que vem a ser as características dos incidentes barthesianos, base para a escritura e o preparo do Texto. Pois, o garfo e a faca, diferentemente dos palitos que agem de modo leve, fazem alusão a uma dada força inserida para a concretização do processo alimentar.

Figura 2 – Hashi



Fonte: Independent, 2017¹⁶

Barthes indica que uma das principais funções dos palitos é a da coleta, da colheita de signos que são selecionados como um jardineiro curioso que se depara com um jardim desconhecido e retira desse espaço apenas as flores que mais lhe chamam a atenção para a elaboração de um *bouquet*. Através do olhar de Barthes, enxerga-se que “o palito - sua forma o diz suficientemente - tem uma função dêitica: ele mostra a comida, designa o fragmento, faz existir pelo próprio gesto da escolha, que é o índice” (BARTHES, 2016, p. 25). Conseqüentemente, dentro da boca, com a reunião de sabores variados, criam-se movimentos de sentidos múltiplos por meio do encontro de pedaços de comidas oriundas dos pequenos pratos que constituem o *washoku*. Essa condição, esse mosaico de sabores construídos por fragmentos de alimentos, pode ser entendida como o Texto sob as lentes barthesianas, pois, ao ser degustado, também, como tal noção, se apresenta como um “[...] espaço polissêmico no qual se entrecruzam vários sentidos possíveis” (BARTHES, 2004f, p. 273), pluralizando os efeitos dos significantes saboreados. Ou ainda, “O Texto não é coexistência de sentidos, mas passagem, travessia; não pode, pois, depender de uma interpretação, ainda que liberal, mas de uma explosão, de uma disseminação.” (BARTHES, 2004b, p. 70). No caso da comida, os sentidos florescem enquanto suas porções são apreciadas no interior da boca, após serem tragadas para o estômago, dão lugar para que outros sentidos sejam gerados com outras porções de comida. Ao pensar a composição alimentar com a noção barthesiana de Texto, pode-se entender se tratar, também, de uma espécie de ponte, um caminho que conduz o

¹⁶ Disponível em: <https://www.independent.co.uk/life-style/food-and-drink/japanese-food-biggest-eating-mistakes-diners-chefs-wasabi-soy-sauce-sushi-ramen-matcha-rolls-bao-bun-a7971921.html> Acesso em: 14 jan. 2022.

corpo em direção a uma erupção de estímulos com significados plurais.

Para que o Texto salte à luz, a inércia deve dar lugar para a ação, o Texto deve se encontrar em constante circulação, desconstruindo-se o e reconstruindo-se o, pois, o seu papel não é o de proteger ideias, pelo contrário, sua função é a de colocar em dúvida os pensamentos. Barthes (2004b) defende que o Texto é um eco de linguagens culturais que ao se encontrarem e se relacionarem dão suporte para o surgimento de expressões outras – novos ecos. Dessa maneira, Barthes frisa que o Texto é o seu próprio entretexto, base de referências e citações recombinações, logo “o texto é plural. Isso não significa apenas que tem vários sentidos, mas que realiza o próprio plural de sentido: um plural irreduzível (e não apenas aceitável)” (BARTHES, 2004b, p. 70). É um processo que se faz e se desfaz nele mesmo por meio da escritura. Com isso, o Texto não é apenas fruto de um contato literário, mas pode vir a ser também um conjunto formado com vestígios de uma determinada experiência cultural conhecida ou desconhecida, bem como, por meio de signos encontrados em momentos do dia-a-dia. Nos termos de Barthes,

O Texto contém nele a força de fugir infinitamente da palavra gregária (aquela que se agrega), mesmo quando nele ela procura reconstituir-se; ele empurra sempre para mais longe [...] ele empurra para outro lugar, um lugar inclassificável, atópico, por assim dizer, longe dos *topoi* da cultura politizada. (BARTHES, 2012, p. 35)

O Texto de Barthes transcende o consensual, é reflexo de uma abertura dos signos percebidos por um leitor faminto e manifestado por meio de desdobramentos que transportam esse indivíduo de um lado a outro, permitindo que se busque não só conhecimentos, mas sensações, sentimentos, emoções, vivências, etc... O Texto não é meramente informativo em outros horizontes, ultrapassando, desse modo, fronteiras e delimitações que não fazem, senão, reduzir a visão para outras experiências – deve existir movimento de ideias e indagações, mas não o desejo de concluir um pensamento, fechando-o. Brandini explica que o Texto se constitui como uma liberdade de leitura, através de uma pluralidade de saberes que dão a essa noção tamanha amplitude, “O Texto barthesiano não é filho de um só, mas de todos, das linguagens e das culturas, tem suas raízes aéreas como as das plantas das áreas alagadas.” (BRANDINI, 2018, p. 72).

A comida, sendo tratada sob a mesma perspectiva que o Texto, também ganha seu sabor ao ser mastigada, ao ser movimentada pela língua, pois, parada no interior da boca, não se torna capaz de liberar todos os sentidos que nela residem. Por essa razão, as pequenas

porções de alimento, ao serem selecionadas de modo “inteligente” e deliberado pelos palitos, e não agarradas de forma “mecânica”, para empregarmos os termos de Barthes, tornam-se, também, um conjunto de ecos múltiplos advindos de várias naturezas, vegetal ou animal, cruzadas através do processo de degustação. Além do mais, o fato da comida japonesa ser modelada para alcançar um formato minúsculo e divisível, sendo contrário à abundância da cozinha ocidental, tem a ver com o senso de higiene que perpassou os tempos naquela cultura. Por isso, há um significado cultural para o que Barthes percebe: “[...] os alimentos são cortados para poderem ser pegos pelos palitos, mas também os palitos existem porque os alimentos são cortados em pedacinhos.” (BARTHES, 2016, p. 27).

Essa tradição, de origem xintoísta, indica que, segundo Naomichi Ishigue, o motivo pelo qual os japoneses cortam seus alimentos em pedaços mínimos é para que, dessa forma, os palitos tenham o menor contato possível com o restante do prato e o indivíduo consiga retirar de um recipiente apenas a porção desejada sem que, por infortúnio, venha a “contaminar” o restante da comida. O antropólogo japonês embasa essa afirmação da seguinte maneira: “No serviço de mesa tradicional, os alimentos eram quase sempre colocados em pratos pequenos como porções individuais. Assim, a princípio, os palitos vão entrar em contato apenas com a porção pessoal de comida.” (ISHIGUE, 2011, p. 193)¹⁷. Mesmo no seio familiar, quando servido apenas um prato principal, como um peixe assado, eram destinados a esse prato “[...] os palitos especiais, que não pertenciam a nenhum indivíduo e, portanto, eram neutros, usados para levar a comida do prato comum para o próprio prato, de onde seria consumido com os próprios palitos.” (ISHIGUE, 2011, p. 193)¹⁸.

Como Barthes bem lembra, os palitos, por essa razão, têm o caráter de seleção, o de retirar do meio de um conjunto de signos alimentares aquilo que irá ser comido e aquilo que permanecerá no prato. Segundo o escritor, uma outra função dos palitos é “[...] a de pinçar o fragmento de comida (e não mais de espetar, como fazem nossos garfos) [...]; pois o alimento não sofre nunca uma pressão superior àquela que é estritamente necessária para levantá-lo e transportá-lo” (BARTHES, 2016, p. 26). Nesse caso, da mesma forma que o *hashi*, um escritor seleciona meticulosamente os trechos, ou as partes que lhe interessam do conjunto de signos observado na linguagem para a construção de seu Texto, desprezando o seu excesso. Acolhem-se cuidadosamente os fragmentos, encaixando-os um do lado do outro, de modo elaborado e pensado, ou seja, na relação entre a comida e os palitos:

¹⁷ In traditional table service the foods were almost always set out on small plates as individual servings. Thus in principle one's chopsticks came into contact only with one's personal serving of food.

¹⁸ [...] special serving chopsticks, which belonged to no individual and thus were neutral, were used to take food from the common platter on to one's own plate, from which it would be eaten with one's own chopsticks.

em vez de a ingestão seguir uma espécie de sequência maquinal, pela qual nos limitaríamos a engolir pouco a pouco as partes de um mesmo prato, os palitos, designando o que escolhem (e portanto escolhemos na hora isto e não aquilo), introduzem no uso da alimentação não uma ordem mas uma fantasia e como que uma preguiça: em todo caso, uma operação inteligente e não mais mecânica. (BARTHES, 2016, p. 25)

O próprio *O Império dos signos* é esse conjunto de fragmentos reunidos por meio de “palitos”, uma vez que se constitui como um mosaico de fichas soltas onde Barthes registra as suas iluminações. De acordo com Samoyault essa obra “[...] corresponde à ordenação e organização das notas que ele toma quando viaja [...]” (SAMOYAUULT, 2021, p. 418) e prossegue ao afirmar que “[...] Barthes tem o hábito de rever suas notas ou fichas, corrigi-las, reclassificá-las. Assim ele as retira de suas circunstâncias, antes de publicá-las, como no caso do Japão.” (SAMOYAUULT, 2021, p. 418). Isto é, como em uma bandeja japonesa, ele segue montando o seu prato, movimentando uma peça de seu lugar, desmanchando a comida e reordenando-a através de seus palitos. Esse processo não se caracteriza como uma atividade que corresponda a alguma ordem estabelecida, os palitos prosseguem a sua coleta por meio do que Barthes chama de fantasia, que se caracteriza como a espinha dorsal de sua escrita romanesca – com liberdade, suficiente, para a introdução de seus desejos como escritor e leitor, sem que, forçosamente, haja concordância com qualquer realidade ou normas. Em *O grau zero da escritura* (1953), Barthes salienta que no processo de escrita um escritor possui autonomia para organizar seu texto de uma maneira que possa representar os abismos dentro do panorama vivido ou imaginado por ele. Porém, Barthes deixa claro que nesse sistema a liberdade concedida a um escritor é restrita, pois a ele há apenas uma única opção, que vem a ser a de escolher as palavras a serem utilizadas dentro de um campo vasto de alternativas que não foram construídas isoladamente por ele. Ele explica que:

A escrita é precisamente esse compromisso entre uma liberdade e uma lembrança, é essa liberdade recordante que não é liberdade senão no gesto da escolha, mas não mais na duração. Posso sem dúvida escolher hoje para mim esta ou aquela escrita, e nesse gesto afirmar a minha liberdade, pretender buscar um frescor ou uma tradição; já não a posso desenvolver numa duração sem me tornar pouco a pouco prisioneiro das palavras de outrem e até de minhas próprias palavras. (BARTHES, 2000, p. 16)

A liberdade exposta no trecho conferida à escrita é relacionável à comida e ao seu processo no que se refere aos hábitos, às memórias de preparo e consumo. Uma comida atravessa o tempo sendo pautada em conhecimentos sabidos, adquiridos ao longo da

experiência de cada sujeito. Porém, a liberdade que existe no ato de substituir um elemento por outro, por exemplo, não se mantém fixa, visto que, após alguns desdobramentos, essa feitura também acaba por receber novos traços. Para além disso, gostos e práticas alimentares também são passíveis de serem alterados, visto que o indivíduo possui a possibilidade de manter ou não seus costumes à mesa ou à cozinha, podendo vir a cultivar novos hábitos com base em vivências colhidas de experiências plurais. Já a duração, como aponta Barthes, ou o que é durável, o que tem começo e fim, obriga a pessoa a seguir uma ordem, sendo refém de um processo limitado, que acaba desabilitando a chance de percorrer caminhos outros. É justamente com isso que os palitos rompem, o comer de modo mecânico, ordenado, contínuo, percebido através da experiência barthesiana de comida japonesa. Assim sendo, a liberdade, tanto na comida japonesa quanto na escrita, está no movimento, na escolha de um elemento e não do outro, e na forma como os signos são costurados uns aos outros.

Uma das características mais significativas, e descrita por Barthes como bela, acerca dos palitos japoneses, é o fato de eles transferirem o alimento como duas mãos que se cruzam, gentilmente, para retirar do monte de arroz um pedaço que é levantado e levado até a boca, sem pinçar – “[...] eles são os instrumentos alimentares que se recusam a cortar, a espetar, a mutilar, a furar (gestos muito limitados, rechaçados no preparo da comida)” (BARTHES, 2016, p. 27). O que fazem é transportar, delicadamente, um fragmento de um lugar a outro. Assim “[...] conduzem incansavelmente o gesto da bicada, deixando a nossos hábitos alimentares, armados de lanças e de facas, o da predação.” (BARTHES, 2016, p. 28).

O Texto não é um arranjo de fragmentos agarrados de modo selvagem, inconsciente, mas sim, nascido do efeito causado entre um momento de reflexão e um indivíduo que se pega acometido por um estado de escritura. A metáfora dos palitos nesse processo está aliada à função de trazer para o mesmo espaço de reflexão os signos que possibilitem o movimento dessas pontes de significações. No seguinte haikai citado por Barthes, nota-se, metaforicamente, a fluidez que deve ter o Texto, filho da escritura:

Pepino cortado.
 Seu suco escorre
 Desenhando patas de aranha.
 (BARTHES, 2016, p. 25)

Ao ler esse haikai é possível perceber a preparação do Texto como algo sem direção óbvia; são recortes de instantes notados como signos e dispostos de maneira organizada e não amontoados. Desses pedaços cortados, escorrem o que poderia ser pensado como sentidos que

tomam rumos variados, como patas de aranha. Ou seja, sentidos que brotam e transbordam delicadamente na mente do indivíduo como iluminações reflexivas: satori.

Por fim, ao pensar o Texto como um canal para significações múltiplas e o *hashi* como instrumento para o transporte de um pedaço de comida de um lugar para o outro, percebe-os, nesses dois casos, como objetos para o movimento de algo. É uma relação interessante, pois na língua japonesa, de acordo com o *Dicionário Básico Japonês-Português* organizado pela Fundação Japão (2002), o significante *hashi*, representado com ideogramas distintos, diz respeito a três significados: pauzinhos de bambu, ponte e borda (FUNDAÇÃO JAPÃO, 2002). Em outras palavras, tem-se os palitos ou os pauzinhos como aquilo que leva um corpo de um extremo a outro, como percebido por Barthes; a ponte também como instrumento para se ultrapassar abismos e permitir ao indivíduo alcançar outros espaços; e a borda, beirada, canto, como ideias para aquilo que não dizem respeito ao centro, ao núcleo de algo, mas sim uma área à margem do “significado”. Desse modo, essas concepções da imagem acústica *hashi* são aproximáveis da noção de texto barthesiana, quando pensado como um lugar de trânsito reflexivo e sem um núcleo definido, onde o leitor, tateando as bordas de um signo, nota algo a ser interpretado, e ao mesmo tempo, um impulso para se aventurar em experiências diferentes.

3.2.3 O Intertexto dos Corpos no Sukiyaki

Os corpos japoneses, milhões de signos que se locomovem de um ponto de Tóquio a outro, transformando suas ruas em canais de passagens e cruzamentos de identidades incontáveis e, discretamente, distintas umas das outras. A diversidade física está presente de maneira pacífica, sem agressão, ela existe sem imposição e sem embate com o seu semelhante. Trata-se de “[...] uma vasta tribo de corpos diferentes, dos quais cada um remete a uma classe, que foge, sem desordem, em direção a uma ordem interminável” (BARTHES, 2016, p. 131). Barthes explica ainda que: “essa individualidade não pode ser compreendida no sentido ocidental: ela é pura de toda histeria, não visa a fazer do indivíduo um corpo original, distinto dos outros corpos, tomado por aquela febre promocional que atinge todo o Ocidente.” (BARTHES, 2016, p. 134). Isto é, a diferença lá, não é uma forma de restrição que se torna especial e fechada a apenas algumas pessoas. Pois a individualidade dos corpos japoneses se faz sem privilégios e exaltações – a beleza não é algo contornável, definida, mas plural, vista

de inúmeras formas nas delicadas linhas faciais que caracterizam a simplicidade de um corpo a outro. No entanto, ao fragmentar esses rostos, pode-se verificar a presença de detalhes que se repetem entre os corpos. E por meio desse processo, que se assemelha a um jogo de reorganização de linguagens ao interligar peças, que se constitui o corpo japonês, similar à estrutura do haikai, que Barthes lembra da seguinte maneira: “Eles dizem todos a mesma coisa: a estação do ano, a vegetação, o mar, a aldeia, a silhueta, mas cada um é, à sua maneira, um acontecimento irreduzível.” (BARTHES, 2016, p. 131).

O corpo na visão barthesiana não é fixo, é moldável e ressignificável, podendo ser dobrado, curvado, deitado, e assim por diante. Para além disso, o corpo, para Barthes, é aquilo que é transitório, não possui uma forma definitiva, e naturalmente se flexibiliza, podendo se modificar dependendo das condições e de sua própria vontade. O corpo seduz, atrai e pode se aproximar de outros, dando condições para o nascimento de inúmeros corpos. No seguinte trecho retirado de *o Império dos signos*, Barthes demonstra o corpo como representação de algo propenso à adaptação e adequável a condições variadas, vindo a significar em cada gesto, algo diferente:

para oferecer um presente, achato-me, curvado até a incrustação, e, para me responder, meu parceiro faz o mesmo: uma mesma linha baixa, a do chão, junta o oferecedor, o receptor e o objeto do protocolo, uma caixa que talvez não contenha nada — ou tão pouca coisa. (BARTHES, 2016, p. 88)

O corpo, assim, pode ser assumido como uma espécie de texto que, ao ser recortado, transforma-se em um objeto pronto para ser ligado ao contexto desejado. De acordo com Alice Bicalho de Oliveira em “Ensaio sobre corpo e grafia: figura, grão e gesto em Roland Barthes” (2009), a noção de corpo não abarca aquilo que é consistente e a “obra de Barthes não poderá ser tomada como um fundo fechado de significações, origem ou mesmo ‘natureza’ do sujeito” (OLIVEIRA, 2009, p. 13). Assim, o corpo pode ser entendido como um pedaço retirado de um todo, que pode colaborar para o ritmo da feitura de um texto por meio de estímulos, pois, “esse corpo, que na trilha das teorias de Barthes pode ser chamado ‘corpo erótico’, é feito de pulsões e desejos” (OLIVEIRA, 2009, p. 61), que deslizam o sujeito em direção a uma pilha de outros significantes e, conseqüentemente, significações variadas. É como se esse corpo barthesiano não possuísse uma posição, um sentido, e fosse livre de toda essa exigência, como um fragmento vazio de significados. Ademais, aberto a leituras e interpretações, atraindo e sendo atraído para o espaço de outros corpos e, ao serem interligados geram algum sentido que, devido a sua fragilidade, pode ser logo desfeito e

reorganizado.

Além disso, o corpo barthesiano, também, se encontra flexível para ser relacionado aos alimentos que acabam por tomar outras características por meio dos inúmeros processos sofridos ao longo da preparação de uma comida. Um exemplo disso é o peixe cru da cozinha japonesa, conhecido como *sashimi*, que aos olhos de Barthes possui variações que passam “[...] ao longo da bandeja, pelas estações do flácido, do fibroso, do elástico, do compacto, do áspero, do escorregadio.” (BARTHES, 2016, p. 34). Logo, verifica-se essa “metamorfose” dos alimentos que, como corpos, possuem uma forma, mas podem ser fragmentados, reunidos em uma bandeja, colocados submersos em um líquido e à medida que cozinham, acabam por ganhar outras qualidades, impelindo os vários sentidos humanos.

Em “A comida descentrada”, fragmento de *O Império dos signos*, Barthes coleta alguns signos que, para ele, são pertinentes para a percepção daquilo que se pode interpretar como a existência da intertextualidade no processo e no consumo do *sukiyaki*. Em seu primeiro ato, essa comida é apresentada em uma bandeja, que não deve ser confundida com a do *washoku*, pois, definitivamente, nessa, os alimentos são trazidos em um estágio “aceitável” de crueza, diferentemente a do *washoku*, onde o alimento já passou por desdobramentos, como a sua cocção, tomando o caráter de uma comida. Para Barthes, o *sukiyaki* em seu estágio de pré-cozimento é pensado da seguinte forma:

Os produtos crus (mas descascados, lavados, já revestidos de uma nudez estética, brilhante, colorida, harmoniosa como uma roupa primaveril: “*A fineza, o toque, o efeito, a harmonia, o tempero, tudo aí se encontra*”, diria Diderot) são reunidos e trazidos numa bandeja; é a própria essência da feira que chega até nós, seu frescor, sua naturalidade, sua diversidade [...] (BARTHES, 2016, p. 29, grifos do autor)

No que toca a fala de Diderot citada por Barthes, a bandeja é composta por tudo o que é necessário para a feitura daquilo para que ela foi destinada naquele momento, os tamanhos dos legumes e das carnes foram devidamente pensados para que não houvesse a necessidade do uso da faca nesse processo, tudo foi trabalhado para que os fragmentos fossem utilizados da forma que se encontram. Assim sendo, tanto o tempero quanto todas as necessidades desse preparo se realizam por meio dos itens da própria bandeja, nela o alimento está escrito, ordenado harmoniosamente, mas ainda num estado de dureza que só será desfeito quando se inicia o processo dessa comida. De acordo com Barthes, “[...] a escrita é uma linguagem endurecida que vive sobre si mesma e não tem absolutamente o encargo de confiar à sua

própria duração uma sequência móvel de aproximações [...]” (BARTHES, 2000, p. 18), porém, como ele salienta, “através da fala, é toda uma desordem que escoia [...]” (BARTHES, 2000, p. 18). A fala, nessa perspectiva, pode ser relacionada ao estado de escritura na concepção barthesiana do termo, onde conhecimentos sólidos são estremecidos e significados são postos em um nível de suspensão que não atingem nenhum fundamento definido, sendo reorganizados e utilizados conforme o movimento que o falante escolhe. O que antes era uma forma endurecida e fechada, pode ser fragmentada e trabalhada de acordo com estímulos externos e internos de cada sujeito. A bandeja do sukiyaki, assim, é essa linguagem enrijecida apresentada ao escritor, que a absorve, recolhendo dessa composição perguntas e devolvendo ao mundo ainda mais indagações oriundas de intermináveis outros cruzamentos.

Para o escritor, quando ele diz “é a própria essência da feira que chega até nós”, percebemos que ele está buscando ligar esse prato, não apenas à diversidade de legumes, proteínas animais ou de soja na bandeja, mas, igualmente, a maneira como os alimentos se dispõem na bandeja e são selecionados pelo indivíduo. Em outras palavras, é como se o sujeito estivesse em uma feira de rua, adquirindo apenas os produtos e suas porções necessárias para a realização de determinada comida, caminhando e selecionando ingredientes que saciem o desejo desse sujeito. Além disso, trata-se de uma bandeja “[...] acessível à posse popular: folhas comestíveis, legumes, cabelos de anjo, quadrados cremosos de pasta de soja, gema crua do ovo, carne vermelha e açúcar branco [...]”. (BARTHES, 2016, p. 29), tudo à vista do comensal, flexível quanto à maneira de serem conduzidos até a grande caçarola para serem transformados. Dessa forma, retiram-se os legumes da bandeja e mergulham-nos em um caldo levemente temperado com açúcar e molho de soja, ficando totalmente à mercê de quem come o andamento dessa feitura.

Dentro da caçarola, os alimentos se encontram e perdem a sua forma, amolecem, mudam de cor e se cruzam dando ao caldo um tom escuro, e é no líquido que se encontra a essência de toda a matéria posta em seu interior. Desse modo, é na água que, também, os sabores formam a sua aliança para a construção de um novo sabor, e que virá a ser o tempero particular de cada feitura. Logo, o gosto de cada sukiyaki é único por esse motivo, pelo fato de ser resultado de um processo de escolhas particulares, onde o tempo de cada ingrediente dentro da caçarola implica no sabor desse preparo. Barthes explica esse evento da seguinte maneira: “[...] pouco a pouco transportados para a grande caçarola em que são cozidos sob nossos olhos, ali perdem suas cores, suas formas e seu descontínuo, ali amolecem, se desnaturalizam, adquirem aquele tom ruço que é a cor essencial do molho.” (BARTHES, 2016, p. 30). Quando o escritor inscreve em sua reflexão a palavra “descontínuo”, isso não

surge de modo gratuito em sua fala, pois a ruptura do que é duradouro, fixo, daquilo que se desenvolve e se ressignifica é um dos pilares do fruto que nasce do estado de escritura e toma patamares de Texto. Então, o alimento é colocado nesse recipiente com água, totalmente instável em sua posição dentro desse líquido que ferve e faz com que o sabor de cada peça alimentar transite por todo o diâmetro da caçarola, modificando em cada etapa, em cada tempo, a forma de seus corpos.

O sukiyaki é uma comida que culturalmente simboliza a união, não apenas dos alimentos dentro da panela, mas de pessoas em volta dela, ampliando ainda mais a troca de sabores e experiências. Barthes cita a presença de uma assistente que permanece um pouco afastada dos demais, segurando um longo *hashi* utilizado não apenas para alimentar a caçarola de forma alternada, mas também, como alguém que alimenta a conversa entre um gesto e outro dos palitos. O sukiyaki sinaliza, além disso, a abertura do país para os conhecimentos estrangeiros nos anos de 1868 em diante, pois os japoneses até então não se alimentavam de carne vermelha e nem conheciam a manteiga, produtos e costumes esses oriundos da Europa e dos Estados Unidos da América. De acordo com Varley, “Talvez tenha sido para celebrar a glória da carne bovina que nessa época alguns alunos inventaram o sukiyaki, hoje uma das marcas da culinária japonesa para muitos estrangeiros.”¹⁹ (VARLEY, 2000, p. 241). Furihata explica essa condição rigorosa em relação ao não consumo de carne bovina no Japão no trecho abaixo:

A culinária no Japão está intimamente ligada com a cultura do passado, recebendo fortes influências da religião, sobretudo do budismo, que proibia a matança de animais e o consumo de suas carnes. Assim, aproximadamente cem anos após a chegada do budismo ao Japão, por volta do ano 675, foi promulgada uma lei proibindo o consumo de carnes (animais de quatro patas) que vigorou por cerca de sete séculos, resultando no completo distanciamento do hábito de consumir carne vermelha pelo povo japonês, que se alimentava basicamente de produtos naturais (vegetais) e de peixes. (FURIHATA, 2008, p. 74)

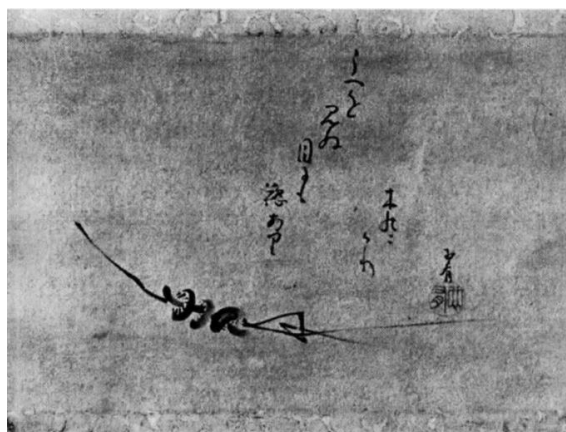
De acordo com Ishigue (2011), “suki” quer designar arado e “yaki” significa grelhado, e é considerado um prato do povo. Por motivos religiosos, que pensavam a carne vermelha como algo impuro e de odor desagradável, as pessoas mesmo no início do século XX não ousavam efetuar tal feitura dentro de suas casas, para não “desonrarem” seus lares. Desse modo, eram preparados ao ar livre, utilizando um arado – o que é atraente nele é que “os

¹⁹ Perhaps it was in celebration of the glory of beef that about this time some students invented sukiyaki, now one of the hall- marks of Japanese cuisine to many foreigners.

ingredientes e receitas do Sukiyaki ainda diferem de região para região e de casa para casa também”²⁰ (ISHIGUE, 2011, p. 232), sendo usados, basicamente, ingredientes de fácil acesso a cada localidade. E na visão de Barthes, parece ser uma comida inesgotável em seu preparo, pois como ele mesmo descreve: “[...] à medida que pegamos, com a ponta de nossos palitos, alguns fragmentos desse guisado recém-cozido, outros alimentos crus vêm substituí-los.” (BARTHES, 2016, p. 30). Em outras palavras, é inevitável a ideia de considerá-lo uma comida em constante curso de preparo, e igualmente, de troca de conhecimentos por meio do diálogo entre uma assistente nativa e viajantes estrangeiros.

A figura abaixo foi retirada das páginas d’*O Império dos signos*, correspondente ao texto discutido aqui: “A comida descentrada”.

Figura 3 – Quadro Japonês



*Où commence l'écriture ?
Où commence la peinture ?*

Fonte: *O Império dos signos*, 2016.²¹

Nela pode-se observar um conjunto de grafismos que correspondem a ideogramas japoneses e o que, aparentemente, parece a imagem de uma flor ou determinada planta. No entanto, torna-se difícil criar uma delimitação do que são caracteres e o que pode vir a ser a representação de alguma flor. Nesse sentido, Barthes escreve abaixo do quadro japonês as seguintes indagações: *Où commence l'écriture?* [Onde começa a escrita?], *Où commence la peinture?* [Onde começa a pintura?]. Justamente, essas duas questões levantadas por Barthes representam as dúvidas a respeito do sukiyaki: Onde ou quando se inicia e se finaliza essa

²⁰ Sukiyaki ingredients and recipes still differ from region to region, and from home to home as well.

²¹ BARTHES, Roland. *O Império dos signos*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2016.

feitura? Quem, dentre os indivíduos presentes, deve iniciar o seu consumo? Qual a quantidade destinada a cada uma das pessoas que se sentam em torno dessa panela? O que pode ser misturado na caçarola e qual o tempo que cada ingrediente deve ser mantido em cocção? Eis algumas dúvidas que permeiam a mente de alguém que se depara pela primeira vez nesse cenário.

Barthes verifica que a nudez ou a forma natural presente nos vegetais e nas carnes sobre a bandeja não pode ser considerada uma *cruenza* essencial dos alimentos ali expostos. A *cruenza* é algo visual e não essencial, não está relacionada ao sangue, como na imagem da comida ocidental: o bife malpassado que ainda sangra ou o *streak tartare*, que é banhado por um excesso considerável de tempero. Em ambos os pratos, é necessária uma quantidade generosa de especiarias para camuflar o possível gosto do sangue, maquiando-o com artifícios demasiados. Já a *cruenza* da comida japonesa, pensada por Barthes, apenas “[...] denota certo estado colorido da carne ou do vegetal” (BARTHES, 2016, p. 32). Ademais, o escritor continua ao lembrar que

Essa *Cruenza*, como se sabe, é a divindade tutelar da comida japonesa: tudo lhe é dedicado, e, se a cozinha japonesa se faz sempre diante de quem a vai comer (marca fundamental dessa cozinha), é que talvez seja importante consagrar, pelo espetáculo, a morte daquilo que se honra. (BARTHES, 2016, p. 30)

O que se honra é, especialmente, o caráter visual do alimento que pode transitar por inúmeros estados físicos ao longo do seu preparo, além da pluralidade de sabores adquiridos, e não, necessariamente, o sacrifício do que está vivo, ou de sua substância. Como o escritor defende, trata-se de uma comida “inteiramente visual (pensada, arrumada, manejada pela visão e até mesmo por uma visão de pintor, de grafista)” (BARTHES, 2016, p. 32). Pode-se pensar em um pintor que trabalha a sua tela sem se preocupar em criar em seu quadro um centro absoluto por meio de pinceladas longas, curtas, cruzadas, concomitantemente, com pontos de tintas ao longo de toda a sua superfície, desprezando, com isso, o desejo de seguir uma direção única para o seu pincel. Barthes salienta que

nenhum prato japonês é provido de um centro (centro alimentar implicado entre nós pelo rito que consiste em ordenar a refeição, em cercar ou cobrir de molho as iguarias); tudo ali é ornamento de outro ornamento: primeiro porque sobre a mesa, sobre a bandeja, a comida nunca é mais do que uma coleção de fragmentos, dos quais nenhum é privilegiado por uma ordem de ingestão (BARTHES, 2016, p. 32)

O sukiyaki, visto por Barthes, é conduzido em um ritmo “interminável”, onde as trocas de elementos entre a bandeja, a caçarola e o prato dos indivíduos presentes acontecem de modo incessante. Um fragmento de alimento não permanece no mesmo lugar por um longo período, pois, imediatamente após o seu consumo, ocorre a sua substituição, e a inserção de outro pedaço de vegetal no lugar que antes era o da carne, ou da proteína de soja. Nota-se, dessa forma, o sukiyaki como uma linguagem, um texto arranjado, não apenas no que se refere aos diferentes alimentos, mas também, pela sua relação com os costumes estrangeiros da carne vermelha e o da manteiga, pois, o “[...] texto é feito de escrituras múltiplas, oriundas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação.” (BARTHES, 2004a, p. 64). E como Barthes descreve na citação, são uma coleção de fragmentos onde todos são ornamentos de outros ornamentos, sem uma posição privilegiada entre as partes ali reunidas. Verifica-se, então, através da analogia com a estrutura do texto, a presença do intertexto nessa iguaria asiática, visto que é possível testemunhar a maneira como se busca no próprio alimento elementos necessários para a configuração dela mesma. Com isso, o sukiyaki se faz nela e através dela própria, nesse processo intertextual que, segundo Tiphaine Samoyault em *A Intertextualidade* (2001), envolve relação, dinâmica, transformação, cruzamento e movimento para que se siga refletindo outros sentidos, e se desdobrando em outros textos (SAMOYAULT, 2008).

Samoyault explica que “em todo texto a palavra introduz um diálogo com outros textos [...]. O texto aparece então como o lugar de uma troca entre pedaços de enunciados que ele redistribui ou permuta, construindo um texto novo a partir dos textos anteriores”. (SAMOYAULT, 2008, p. 18). De acordo com Samoyault, foi a escritora búlgaro-francesa Júlia Kristeva quem pela primeira vez fez uso do termo intertextualidade em 1966, no texto “A palavra, o diálogo, o romance”, e também, em 1967 em “O texto fechado”, ambos publicado pela revista francesa *Tel Quel*, e posteriormente em 1969, em sua obra *Séméiotikè, Recherches pour une sémanalyse* [Introdução à Semanálise]. Foi através da obra de Mikhail Bakhtin e seus estudos sobre o romance datados do final da década de 1920 que Kristeva cunhou tal denominação nunca antes utilizada pelo escritor russo. Porém, Bakhtin, em seus escritos, apresenta que “[...] as grandes possibilidades de integração do gênero, seus componentes linguísticos, sociais e culturais, introduziam a ideia de uma multiplicidade de discursos trazida pelas palavras.” (SAMOYAULT, 2008, p. 18). Desse ponto em diante, Kristeva percebe que todo texto estabelece uma relação de troca com outro texto – eles dialogam entre si. No seguinte trecho a escritora ressalta que na obra de Bakhtin:

O eixo horizontal (sujeito-destinatário) e o eixo vertical (texto-contexto) coincidem para desvelar um fato maior: a palavra (o texto) é um cruzamento de palavras (de textos) em que se lê pelo menos uma outra palavra (texto). Em Bakhtin, aliás, esses dois eixos, que ele chama respectivamente diálogo e ambivalência, não são claramente distinguidos. Mas essa falta de rigor é antes uma descoberta que Bakhtin é o primeiro a introduzir na teoria literária: todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. (KRISTEVA, 1969, p. 145 *apud* SAMOYAUULT, 2008, p. 16)

Nota-se através desse pensamento o texto como um organismo vivo e em pleno movimento, sendo através de seu próprio corpo a realização de novos agrupamentos. Ele se faz e se desfaz trocando signos por outros e dando a cada conjunto um novo significante. O conceito de intertextualidade chega, como lembra Samoyault (2008), para dar um ponto final na velha crítica que buscava na obra sua filiação, tentando de todo modo identificar em quais fontes o escritor se baseou para sua construção. Assim, o texto é travessia para outro e ao mesmo tempo é ele mesmo quem atravessa, invadindo o seu próprio corpo em busca de alimento. Barthes, ao complementar o pensamento de Samoyault, deixa conhecer que não há mais importância em se buscar o fundo, a origem das interrelações utilizadas na construção do texto, nem tentar visualizar tais fontes – o seu final e o seu começo são irrelevantes –, o que há de interesse é a busca de seu sentido nele mesmo. Logo, ele afirma que:

enquanto anteriormente a crítica (única forma conhecida na França de uma teoria da literatura) punha por unanimidade a tônica no ‘tecido’ finito (sendo o texto um ‘véu’ atrás do qual era preciso ir buscar a verdade, a mensagem real, em suma, o *sentido*), a teoria atual do texto afasta-se do texto-véu e procura perceber o tecido em sua textura, na trama, dos códigos, das fórmulas, dos significantes, em cujo interior o sujeito se situa e se desfaz, tal como uma aranha que se dissolvesse em sua teia. (BARTHES, 2004f, p. 276)

Desde o seu surgimento a intertextualidade sofreu algumas transformações no modo de pensá-la, pelo fato de ser considerada, com o passar dos tempos, um modo pouco metodológico e limitado de compreender o texto, com isso seu campo de atuação foi ampliado, tornando-se um conceito operatório e não uma mera designação, como indica Samoyault (2008). Desse modo, tornou-se um local de interação com memórias culturais distantes ou próximas no tempo e no espaço – vivências que refletem experiências inúmeras, tanto do agente da linguagem quanto das incontáveis vozes desconhecidas que possibilitaram

toda uma relação de reflexão. Por esse motivo, Samoyault esclarece que “em vez de obedecer a um sistema codificado muito estrito, a intertextualidade busca mais, hoje, mostrar fenômenos de rede, de correspondência, de conexão, e fazer dele um dos principais mecanismos da comunicação literária”. (SAMOYAULT, 2008, p. 42). Com isso, percebe-se a abertura que o texto possui, sendo ele a continuação de algo, mas não de forma linear – pode ser o início para se reler pensamentos passados, dependendo, logicamente, das vivências de quem se lançar a sua leitura. E como Barthes se refere em seu império, no rito do sukiyaki:

comer não é respeitar um cardápio (um itinerário de pratos), mas colher, com um toque ligeiro dos palitos, ora uma cor, ora outra, ao sabor de uma espécie de inspiração que aparece, em sua lentidão, como o acompanhamento desligado, indireto, da conversa (que pode ser, ela mesma, muito silenciosa). (BARTHES, 2016, p. 32)

Comer, então, no Japão de Barthes, naquelas circunstâncias é, na visão do escritor, subverter regras e coordenar seu próprio jogo em seu próprio ritmo. Assim, como no líquido que escorre do pepino cortado, calmamente, o indivíduo pode refletir sobre as “patas de aranhas” que fluem, lentamente, dos signos colhidos por esse escritor que se desliga de uma dada realidade meramente visual e adentra o interior de seu ser, agarrando-se a sua sensibilidade para respaldar sua construção literária.

A comida, especificamente, a que se encontra sobre a mesa japonesa de Barthes, é fruto de uma certa liberdade de criação, onde os alimentos foram relacionados de maneira a reproduzir o desejo do cozinheiro, porém, esse mesmo processo é reflexo dos vestígios técnicos e teóricos que sobrevivem e se mantêm na memória de cada indivíduo. A construção respeita uma estrutura, mas, ao mesmo tempo ela se movimenta, adaptando-se. O texto, de modo semelhante ao sukiyaki, é elaborado sob uma perspectiva individual do escritor, e se fundamenta em experiências que dizem respeito a uma reunião de conhecimentos.

Dessa forma, na bandeja de alimentos que remetem à primavera, mas que se apresenta, geralmente, no cenário frio do inverno japonês, o sukiyaki se transforma em uma expressão que ultrapassa a singularidade de cada alimento ali posicionado. Em outras palavras, uma comida que busca em seu próprio corpo o seu sabor, o seu tempero, a sua cor, a sua beleza e sua textura, é por meio da interrelação de pequenos “textos” que essa iguaria se sustenta e prossegue se reencantando nas variadas mãos que procuram experimentá-la. Nos dizeres de Barthes, trata-se de

[...] prato interminável em sua confecção e em seu consumo, e por assim dizer em sua “conversa”, não por dificuldade técnica, mas porque é de sua natureza esgotar-se à medida que é cozido, e por conseguinte *repetir-se*, o *sukiyaki* só tem de marcado seu ponto de partida (a bandeja pintada de alimentos que nos trazem); uma vez “deslanchado”, não há mais momentos ou lugares distintivos: ele se torna descentrado, como um texto ininterrupto. (BARTHES, 2016, p. 33)

Nessa iguaria, o núcleo se perde, não se percebendo mais o começo dessa feitura, pois a base dessa comida é, simplesmente, o movimentar dos alimentos que se cruzam em sua composição. Por conta desse processo flexível, os signos são coletados da bandeja primaveril e recolocados dentro da caçarola num ritmo estabelecido pelo sujeito que comanda essa construção. Os fragmentos estão aos olhos desse indivíduo e cabe a ele selecionar quais são pertinentes para se chegar à linguagem desejada, com isso, o texto se forma através dessas relações entre textos, de corpos que se atraem e se moldam num processo interminável.

Figura 4 - Sukiyaki



Fonte: Wakyuman, 2020²²

3.2.4 O Interstício

Barthes desconhecia a língua japonesa, além disso, não lhe parecia familiar a qualquer

²² Disponível em: <https://wakyuman.com/blogs/select-recipes/wagyu-sukiyaki-recipe> Acesso: 10 jan. 2021.

outra já ouvida em suas viagens ao redor do mundo. Ele teve a oportunidade de conhecer vários países fora e dentro da Europa. De acordo com Brandini, entende-se que “Barthes viajou muito: visitou Grécia, Suíça, Portugal, Estados Unidos, Itália, Japão, China, Marrocos, Tunísia, etc., tendo vivido em Bucareste (1947-1949), Alexandria (1949-1950) e Rabá (1969-1970).” (BRANDINI, 2017, p. 159). No entanto, o desconhecimento dos códigos da língua nipônica não foi um obstáculo para o escritor, o silêncio dos significados dos objetos, dos sons, dos gestos, não fez com que Barthes se guiasse e se sentisse preso às vozes de intérpretes que estavam ao seu lado em sua estada naquele país que, aliás, foi transformado por ele em uma verdadeira aventura semiológica.

Em determinado ponto de seu livro, encontra-se a seguinte indagação: “*Como você se virou lá, com a língua?* Subentendido: *Como você garantia essa necessidade vital da comunicação?*” (BARTHES, 2016, p. 17, grifos do autor), como se a relação entre dois corpos estranhos pudesse, apenas, acontecer através da fala. Por essa razão, ele a pensa como um posicionamento limitante. Graças a esse vazio da língua japonesa, Barthes se sentiu confortavelmente aberto para interpretar os significantes com seu próprio olhar de estrangeiro, e essa oportunidade foi gerada pelo rompimento e descontinuidade dos sentidos existentes, entre os signos e seus significados, veiculados pela fala. Então, uma vez que essa linha condutora é cortada, Barthes tem a chance de ligá-la a outros fios que estão à sua disposição, construindo, dessa forma, rizomas de significações frutos de sua sensibilidade. Nas palavras do próprio escritor:

A massa rumorosa de uma língua desconhecida constitui uma proteção deliciosa, envolve o estrangeiro (desde que o país não lhe seja hostil) numa película sonora que bloqueia, a seus ouvidos, todas as alienações da língua materna: a origem, regional e social daquele que a fala, seu grau de cultura, de inteligência, de gosto, a imagem através da qual ele se constitui como pessoa e pede para ser reconhecido. (BARTHES, 2016, p. 17)

Então, essa condição proporcionou ao escritor uma proteção considerável contra os conhecimentos que circulavam em forma de estereótipos sobre a cultura visitada. Dessa maneira, em seu Japão, Barthes procura não seguir um caminho indicado, criando, assim, suas próprias travessias através das fissuras que ele percebia entre os significantes, dando vida, desse modo, aos seus Textos. Conforme Tiphaine Samoyault afirma, “[...] a descoberta do japonês é o que permite fazer a transição entre as línguas reais, mais ou menos claras ou sabidas, e as línguas desconhecidas, as línguas secretas. No Japão, ele se encontra diante de uma língua e uma cultura de que não conhece nenhum código. (SAMOYAULT, 2017, p.

104). Justamente, imerso nesse contexto, o escritor, ao refletir sobre os signos japoneses, coloca a sua voz mais íntima no espaço entre um significante e seu significado, introduzindo, assim, uma linguagem outra. Em relação às línguas estrangeiras, Samoyault ainda aponta que:

O interesse que Barthes lhes dedica, entretanto, não diz respeito a sua função habitual ou principal, a saber, a capacidade de formular mensagens e de comunicar; ao contrário, o caráter estrangeiro das línguas provoca a esquiva delicada do sentido, fazendo com que o caráter opressivo da língua – o das evidências e identidades – desapareça. Assim, para Barthes, quanto mais uma língua é estrangeira, menos ela pode ser compreendida e mais ela pode ser ouvida. A língua estrangeira faz o papel de língua mágica que permite o acesso a uma outra mobilidade da linguagem, próxima da escritura tal como ela é imaginada por Barthes. (SAMOYULT, 2017, p. 103)

Barthes, então, como um operário, constrói pontes que possam aproximar os signos, esvaziados de sentido, com significações diferentes do original, se afastando de informações estereotipadas que venham a corroer suas reflexões.

Na cozinha japonesa encontra-se uma comida que representa, sob as lentes barthesianas, uma perspectiva semelhante à ideia de interstício: o tempurá. Trata-se de uma comida popular japonesa, tendo como característica a combinação de alimentos em seu preparo, além de ter como derivação de seu nome a palavra de língua portuguesa “tempero”. O escritor aponta que para essa feitura os vegetais são cortados em tamanhos pequenos, juntamente com algum fruto do mar, como camarão, peixes ou lula, após essa divisão, todas essas partes são reunidas dentro de uma mistura de farinha com água, porém, não com o intuito de afogá-las e escondê-las, mas apenas de enlaçá-las, impedindo que se dispersem ao serem mergulhadas em óleo quente. Abaixo Barthes destaca o seguinte:

A farinha reencontra nela sua essência de flor espalhada, diluída tão levemente que forma um leite, e não uma pasta; tomado pelo óleo, esse leite dourado é tão frágil que recobre imperfeitamente o fragmento de comida, deixa aparecer um rosa de camarão, um verde de pimentão, um marrom de berinjela, retirando assim, da fritura, aquilo de que é feito nosso bolinho, e que é a ganga, o invólucro, a compacidade. (BARTHES, 2016, p. 34)

Essa farinha que encobre, parcialmente, os pedaços de alimento, é a própria imagem do interstício, aquilo que se abre entre um corpo e outro, é o espaço vazio, pois, pode ser ocupado passageiramente por um signo e depois por outro, sem cessar. Essa massa líquida pode ser relacionada com a matéria principal da escrita romanesca barthesiana, uma vez que

se trata de um vazio que licencia a inserção de partículas de fantasia entre um recorte e outro do cotidiano. Ademais, essa substância não esconde os corpos que se juntam para dar vida à linguagem desejada, permitindo, desse modo, que os elementos se mantenham visíveis e reconhecíveis. O escritor explica ainda que “o cozinheiro (que não cozinha nada) pega uma enguia viva, enfia uma longa ponta em sua cabeça e a raspa, a esfolada. Essa cena rápida, úmida (mais do que sangrenta), de pequena crueldade, vai terminar em *renda*.” (BARTHES, 2016, p. 34). A *renda* é a representação da ideia de tecido que o texto possui, sendo um conjunto de vários fios costurados e trançados uns aos outros. A enguia que é esfolada pelas mãos do cozinheiro, dessa forma, juntamente com outros alimentos desconstruídos, dão forma à seda de significantes. Desse modo, “o alimento chega, assim, ao sonho de um paradoxo: o de um objeto puramente intersticial, ainda mais provocante porque esse vazio é fabricado para que nos alimentemos dele (às vezes, o alimento é construído em bola, como uma bolha de ar).” (BARTHES, 2016, p. 34). Em outras palavras, o escritor apresenta que essa massa de farinha representa a lacuna entre um signo e outro onde o indivíduo se nutre de conhecimentos pessoais para pensar esse vazio da forma que desejar. No espaço entre uma cenoura e um camarão, por exemplo, o sujeito possui a chance de inserir a sua própria verdade. Pode-se, com isso, nutrir-se do que é vazio para que haja a reorganização dos significantes, trocando posicionamentos, girando o pensamento e preenchendo-o com reflexões plurais.

Para além disso, uma característica que envolve, culturalmente, o tempurá é a importância da qualidade de seu preparo. De acordo com Ishigue (2011), seu registro mais antigo em terras nipônicas data do século XVI, e tem como provável influência uma técnica de fritura introduzida por missionários portugueses em solo japonês. Além disso, foi fortemente adotado nos templos Zen por ser uma opção vegetariana, no entanto, foi popularizada, de fato, nos anos de 1770 nas ruas da antiga capital japonesa, *Edo*, pois era um alimento que dispensava o uso de palitos e poderia ser consumido de pé. Naomichi Ishigue ainda explica que a mistura líquida de farinha com água se chama *koromo* e possui um significado semelhante à roupa, porém, este não tem o papel de cobrir totalmente os pedaços de alimento, porque

o tempurá que ficar parecido com bolinhos fritos, com uma cobertura tão espessa que acabe tornando o núcleo do alimento irreconhecível, é um fracasso. A 'roupa' não deve ser como um cobertor cobrindo alguém que não pode ser identificado como um homem ou uma mulher, mas leve e translúcido, revelando a pele de quem o usa. (ISHIGUE, 2011, p. 245)²³

²³ Tempura that turns out like fritters, coated so thickly that the core food is unrecognizable, is a failure. The

Similarmente às características apresentadas sobre o tempurá, com esse “lugar” onde encontros de alimentos variados acontecem de forma explícita, o texto barthesiano também é pensado como local onde fragmentos se relacionam, convergindo ou divergindo entre si. Leyla Perrone-Moisés destaca que o texto é fruto da absorção de conteúdos diversos e da transformação desses conhecimentos em uma linguagem outra (PERRONE-MOISÉS, 1993). O texto, assim, é traçado, interminavelmente, reunindo em um mesmo espaço o passado, o presente e um esboço do que pode ser um futuro, mas entre esses espaços de fragmentos se encontra o interstício, a massinha de farinha que liga um recorte a outro.

Com isso, sem definições, cada tempurá é único, mesmo utilizando a mesma metodologia para todos os passos de seu preparo, mas ao ser lançado no óleo, toma um corpo particular ao próprio choque desse contato. Essa iguaria, como bem lembra Barthes, transita por características visuais inconstantes, tanto “[...] do lado do leve, do aéreo, do instantâneo, do frágil, do transparente, do fresco, do nada, mas cujo verdadeiro nome seria o interstício sem bordas plenas, ou ainda: o signo vazio.” (BARTHES, 2016, p. 36). Não é possível classificar ou dar uma forma ao tempurá – o texto na visão barthesiana é esse trabalho de bricolagem, podendo ser realizado por alguém não profissional, mas essencialmente constituído por pedaços, numa espécie de artesanato, por meio de um conjunto de etapas, como: recortar, selecionar, colar, dobrar, etc. Samoyault, ao citar o escritor e psicanalista francês Michel Schneider, defende que o texto é formado por “fragmentos originais, reuniões singulares, referências, acidentes, reminiscências, empréstimos voluntários” (SCHNEIDER, 1985, p. 12 *apud* SAMOYAULT, 2008, p. 41), e continua ao reforçar que “um texto não existe sozinho, é carregado de palavras e pensamentos mais ou menos conscientemente roubados, sentem-se as influências que o subtendem, parece sempre possível nele descobrir-se um subtexto.” (SAMOYAULT, 2008, p. 42).

Ao voltar os olhos ao tempurá, Barthes interpreta-o e frisa a importância de seu preparo e sua estrutura aerada, com vácuos entre os pequenos pedaços de alimento e que esses fragmentos estejam sabidamente sobrepostos sem que a farinha os engula, sufocando-os, transformando essa iguaria em algo “ilegível”. De outro modo, Barthes explica que

a fritura contorna (melhor do que: envolve) um pimentão, ele mesmo

'clothing' should not be like a blanket covering someone who cannot be identified as male or female, but light and translucent, revealing the skin of the wearer.

recheado de mexilhões. O que importa é que o alimento seja constituído de pedaços, de fragmentos (estado fundamental da cozinha japonesa, na qual a cobertura – de molho, de creme, de crosta – é desconhecida)”. (BARTHES, 2016, p. 36)

O óleo no qual o tempurá é imergido, ao mesmo tempo que parece ser o provável responsável por uma comida pesada é, também, aquele que dá à vida a esse alimento, pois, é justamente quem traz um novo ar a essa feitura através desse choque entre estados distintos dos corpos: o frio e o calor. É o óleo o responsável por trazer “o frescor que circula na tempura, através da renda de farinha,” (BARTHES, 2016, p. 36), responsável, tanto pelo breve distanciamentos dos alimentos nele contido, como sua aproximação.

A divisão que existe no tempurá proporcionada pela renda de farinha, citada por Barthes, é como as separações encontradas nas casas japonesas percebidas pelo escritor no fragmento “O Interstício” do *Império*. São paredes que separam um cômodo de outro, porém todas são frágeis, perfuráveis, deslizantes e, se adaptam, assim, às variadas ocasiões, podendo ser diminuídas ou aumentadas, criando espaços referentes a quartos, sala de estar, de jantar, voltados ao íntimo ou ao coletivo. Isso frisa a ideia de movimento existente não só na comida, mas também em outros aspectos daquela cultura saboreada por Barthes, visto que, “[...] a coisa japonesa não é contornada como uma iluminura; não é formada de um contorno forte, de um desenho, que viriam ‘preencher’ a cor, a sombra, a pincelada.” (BARTHES, 2016, p. 51). Além disso, é inesperadamente, e ao mesmo tempo facilmente desmontável por meio de um golpe de reflexão, identificando, dentro desses signos, o vazio da forma – o vazio dos espaços desprovidos de móveis.

Na arte da *ikebana*, no fragmento “Os Pacotes”, Barthes enxerga na presença dos galhos que fazem o arranjo de flores e folhas a imagem das paredes e no espaço entre as plantas, esse lugar onde a reflexão pode circular. Nas palavras do escritor, na *ikebana* “[...] o que se produz é a circulação do ar, do qual as flores, as folhas, os galhos (palavras demasiadamente botânicas) são, em suma, apenas as divisórias, os corredores, as passagens [...] [desse modo,] [...] podemos avançar o corpo no interstício de seus galhos, nas aberturas de sua estatura” (BARTHES, 2016, p. 59) para poder ler e repensar o trajeto construído para a construção dessa obra de arte.

Assim sendo, o interstício é esse lugar “entre”, onde a voz do indivíduo pode deslizar sobre suas íntimas reflexões, movendo as paredes frágeis dos signos para uma direção impensada antes. A renda formada pela massa líquida da farinha com água é essa abertura

onde a linguagem íntima encontra espaço para um breve repouso, mas imediatamente se levanta para caminhar outros caminhos ainda pouco ou nada explorados. Com isso, constitui-se o interstício como o lugar do Neutro, noção barthesiana para o rompimento e desconstrução de uma consciência pragmática – está intimamente ligada à própria luz *satori* de Barthes que toma e coloca os sentidos em suspensão com o gregarismo dos saberes sociais e culturais levando o sujeito ao estado de escritura. O neutro de Barthes é o vazio, é o clarão que dispersa os significados de um signo, libertando-os da repetição dos conhecimentos baseados no lógico, e é o mesmo vazio que atrai para seu espaço o protagonismo de uma escrita que se deleita no prazer da escritura e impede a cristalização de qualquer significado.

Em *O Neutro* (2002), livro que reflete suas anotações e seus seminários de 1977 a 1978 no *Collège de France*, Barthes traz ideias que remetem a sua noção de neutro, algo que não pode ser defendido com apenas uma única palavra, porém, ele declara que tal noção não quer significar um distanciamento com aquilo que se observa, não se trata de uma fuga de uma dita realidade, mas sim de um espaçamento entre os signos, o neutro é esse abrir de um espaço que possa colocar o sujeito em um campo onde nenhum dos lados, significante e significado, possam, diretamente, interferir em um processo de escritura livre dos signos verificados em determinado contexto. Um lugar onde os sentidos da *doxa* não possam corromper os abalos produzidos pelo *satori*, causado, em uma primeira instância, por um determinado signo, articulando, dessa forma, sua estrutura para outras possibilidades alhures ao fascismo existente na língua. Em sua aula inaugural da cadeira de semiologia literária do *Collège de France* pronunciada no dia 7 de janeiro de 1977 e publicada com o título *Aula* em 1978, Barthes aborda, justamente, esse poder contido na língua. Independentemente de onde ela é utilizada, ela está a serviço de algum poder, principalmente quando empregada para afirmar ou fixar algum conhecimento, excluindo, assim, perspectivas outras. De acordo com Barthes,

a língua, como desempenho de toda linguagem, não é nem reacionária, nem progressista; ela é simplesmente: fascista; pois o fascismo não é impedir de dizer, é obrigar a dizer. Assim que ela é proferida, mesmo que na intimidade mais profunda do sujeito, a língua entra a serviço de um poder. Nela, infalivelmente, duas rubricas se delineiam: a autoridade da asserção, o gregarismo da repetição. (BARTHES, 2012, p. 14)

Sendo assim, o neutro barthesiano, é, de certa forma, uma ruptura com o fascismo presente na língua, ou seja, o pragmatismo que se faz obrigatório na concepção dos sentidos, escolhendo um e excluindo outra possibilidade. A reflexão sobre o neutro diz respeito, através

do olhar de Barthes, a “um modo de procurar - de modo livre meu próprio estilo de presença nas lutas de meu tempo” (BARTHES, 2003, p. 20), fugindo das correntes de estereótipos originárias de tempos remotos. Por essa razão, essa noção pode ser considerada um instrumento contra a alienação, opondo-se aos dogmas, aos discursos ideológicos, não favorecendo a retração do pensamento, mas sim sua expansão ao burlar a estrutura *doxal* de uma linguagem, reorganizando-a, e cortando o vínculo criado entre os signos e seus significados usuais.

Assim sendo, o neutro, como noção barthesiana, vai almejar representar o “[...] intervalo, a relação entre dois momentos, dois lugares ou objetos → tentemos conceber (em associação com a retirada) o espaçamento entre os sujeitos” (BARTHES, 2003, p. 302), colocando o indivíduo em suspensão de sentidos. De um modo mais específico, Barthes caracteriza o neutro da seguinte forma: “Defino o *Neutro* como aquilo que burla o paradigma, ou melhor, chamo de Neutro tudo o que burla o paradigma. Pois não defino uma palavra; dou nome a uma coisa: reúno sob um nome, que aqui é *Neutro*”. (BARTHES, 2003, p. 16). Na visão de Brandini, o neutro pode ser acolhido da seguinte maneira:

O Neutro, portanto, constitui-se, para o escritor, como um lugar, metaforicamente físico, fiel ao sentido grego de topos, ou um espaço onde ele pode praticar a escritura com toda liberdade. Espaço esse que o Japão lhe ofereceu a cada momento, em sua culinária, nos hábitos de sua gente, na organização física de sua capital, nas tradições de sua cultura, sob a forma do “incidente”, da dobrinha no contínuo da vida. Nesse sentido, Barthes vê na língua estrangeira o japonês, o vazio que permite se colocar entre, a meio caminho, em uma posição intermediária, livre de toda *doxa* [...]. (BRANDINI, 2017, p. 168)

Desse modo, o neutro ofereceu a Barthes a possibilidade de enxergar os alimentos como signos sem um núcleo, sem sentidos fixos que os ligassem aos rumores consensuais daquela sociedade. Esse vazio constitui-se no que o escritor se refere como o Zen, uma condição momentânea que silencia os sentidos, e reverbera, de certa forma, em suas considerações sobre os fragmentos do cotidiano transportados por ele como na imagem do *hashi*. É por meio desse canal entre os significantes e suas significações que Barthes introduz seus palitos e recolhe apenas o que lhe interessa e saboreia à sua maneira. Na tradição do Zen budista, há uma explicação que se aproxima do neutro barthesiano, e que se caracteriza como a vacuidade das formas. Conforme a explicação do monge Geshe Kelsang Gyatso em seu livro *Budismo Moderno, O caminho de compaixão e sabedoria* (2010),

Vacuidade é o modo como as coisas realmente são. É o modo como as coisas existem, que é oposto ao modo como elas aparecem. Acreditamos, naturalmente, que as coisas que vemos ao nosso redor – como mesas, cadeiras e casas – são verdadeiramente existentes porque acreditamos que elas existem exatamente do modo como aparecem. No entanto, o modo como as coisas aparecem aos nossos sentidos é enganoso e completamente contraditório ao modo como elas realmente existem [...]. Embora as coisas apareçam diretamente aos nossos sentidos como sendo verdadeiramente existentes, ou inerentemente existentes, na realidade todos os fenômenos carecem, ou são vazios, de existência verdadeira. (GYATSO, 2016, p. 102)

Os elementos possuem seus devidos significados porque incansavelmente ensinaram as pessoas que elas possuem determinada denominação e, acima de tudo, uma utilidade. Assim, esse conhecimento é perpassado para as próximas gerações. Os objetos são o que a sociedade os classificou ser, podendo sofrer variações de acordo com a cultura da qual dado objeto faz parte, todavia, esses signos, cadeira, porta, árvores, sem a interferência de um código que os signifiquem, são vazios de sentidos. Barthes, ao entrar no Japão, desconhecendo a língua nativa, usou dessa oportunidade para conferir e construir o seu próprio país imaginado, ressignificando-o. E essa “renda de farinha”, que é, também, a responsável por deixar o tempurá aerado, separando um corpo de outro, é essa representação do interstício – lugar do neutro e de uma espécie de abismo à espera de uma ponte a ser elaborada por meio da escritura com pedaços de corpos plurais, criando assim, uma passagem que se caracteriza como a própria concepção de Texto, pois o texto barthesiano não é destino, mas sim lugar de trânsito. E o neutro é essa tela em branco, onde Barthes com seus lápis e seus pincéis, pinta e escreve a sua obra Japão, com signos e movimentos diversos, sem uma única direção exata – é onde a linguagem, em forma de tinta, escorre lentamente movida pelo estado de escritura.

4 CONCLUSÃO

O tempurá é uma comida conciliadora, visto que acolhe em sua feitura, praticamente, qualquer tipo de alimento, seja pertencente à esfera vegetal ou animal. Não é um prato que ignora as escolhas de quem o deseja construir e, em sua composição, abriga uma infinidade de combinações possíveis. Então, qual seria o gosto, ou a aparência de um tempurá? Essa resposta é reservada ao sujeito que manuseia os ingredientes fragmentados para a montagem dessa comida. Sendo assim, com a inviabilidade de classificá-lo, o seu sabor e o seu corpo permanecem suspensos nessa teia de possibilidades. O texto literário, como o tempurá, é esse espaço neutro, onde os significantes são indefinidos e propensos a inúmeras guinadas interpretativas, uma vez que ele não intui transmitir uma mensagem, mas instrumentos para que cada pessoa construa a sua própria experiência como leitor.

Pode-se pensar a literatura, também, como um trem em movimento, onde cada viajante vê, através de sua janela, a paisagem sob uma perspectiva pessoal. E ao trazer a figura da estação de trem, é aceitável ampliar essa relação com o texto literário quando se pensa nesse local como um espaço de transitoriedades. De outra maneira, a estação é compreendida como um signo sem núcleo, que incessantemente é cruzado por significações incontáveis, no entanto, nenhum permanece preso em seu interior. Barthes compartilha tal ponto de vista ao indicar se tratar de uma construção onde trens, metrô, pessoas de todas as características possíveis encontram-se em constante circulação e, ao mesmo tempo, apresenta-se como um lugar inabitado. Para ele, “a estação japonesa é atravessada por mil trajetos funcionais, da viagem à compra, da roupa à comida: um trem pode desembocar numa seção de calçados. Destinada ao comércio, à passagem, à partida e, contudo, mantida num único edifício” (BARTHES, 2016, p. 53). Em outras palavras, como a estação de trem, o texto literário é esse campo atravessado por inúmeros significantes cujas significações não cessam, não enrijecem, dando a cada novo encontro ou reencontro, uma forma outra e inusitada de percebê-los. Pois, como Barthes defende em *Aula*: “a literatura faz girar os saberes, não fixa, não fetichiza nenhum deles; ela lhes dá um lugar indireto [...]” (BARTHES, 1997, p. 18), uma vez que, nas palavras do escritor, ela “[...] não diz saber alguma coisa, mas que sabe *de* alguma coisa”. (BARTHES, 1997, p. 19). Isto é, ela não retrata o acontecimento em si, mas oferece vestígios de acontecimentos e, a partir disso, o leitor tem em mãos a chance de reuni-los como desejar. Por conseguinte, ao juntar esses pedaços de alimento e envolvê-los em uma massa de farinha preparada a partir de seus próprios conhecimentos, esse indivíduo forma, prazerosamente, um

tecido particular: tempurá.

Logo, é através do vazio que a literatura germina e o Texto barthesiano cria raízes aéreas e não terrestres, pois o objetivo não é a fixação, mas a sua expansão de forma livre. Esse dito espaço é o do leitor/escritor, onde ele pode se assumir, e extravasar os seus sentidos, libertando-se e se lançando em direção aos seus desejos e aos estímulos mais íntimos que um corpo outro possa provocar nele. Com isso, nesse neutro, onde todas as formas de expressão interpretativa podem coexistir, a luz satori se manifesta e leva o escritor ao seu mais puro estado de escritura. Uma condição momentânea da ressignificação, que empurra da mente as antigas concepções pregadas pelas vozes da *doxa*. O neutro como bem lembra Barthes é como “[...] um momento em que ocorre a suspensão da estrutura paradigmática da língua, revelando, de certa forma, uma neutralização no plano da significância que impede o sentido de se fixar.” (BARTHES, 2003, p. 17).

Ao não se fixar, os sentidos do texto flutuam e não tocam superfície alguma, afastando-se de parâmetros convencionais, criando, desse modo, um interstício sedutor para que o indivíduo possa adentrar e reorganizar seus signos. Evando Nascimento reporta, justamente, em “A Literatura à Demanda do Outro” que introduz *Essa Estranha Instituição Chamada Literatura* (1992) de Jacques Derrida, que “[...] não pode haver natureza nem função da literatura em si, justamente porque esta não tem nenhuma essência e nenhum sentido previamente estabelecidos (NASCIMENTO, 2014, p. 14). Pois “a essência da literatura é mesmo não ter essência alguma [...]” (NASCIMENTO, 2014, p. 15). Em outras palavras, é infrutífera a busca por um centro, uma referência ou um sentido isolado para os signos que compõem um texto, uma vez que em seu núcleo é apenas o vazio, que vem a ser a morada da ressignificação.

De modo semelhante, ao desviar seu olhar de uma essência oriental, Barthes percebe os signos japoneses como vazios quando toma o Japão como um texto e o transforma em um Texto à sua maneira. Sob a perspectiva de Samoyault entende-se que para Barthes “[...] o Japão é pois igualmente o objeto de uma leitura-escritura.” (SAMOYAULT, 2021, p. 415), onde, ele, ao entrar em contato com os incidentes, repensa-os sem aderir a nenhum código calcado nos pensamentos orientais ou ocidentais estereotipados. Um exemplo que representa metaforicamente esse encontro com signos vazios é o que Barthes demonstra em *O Império dos signos*, na parte denominada “O rosto escrito”, quando traz à luz a fotografia do general Noji ao lado de sua esposa, como reproduzimos abaixo:

Figura 5 General Noji e Esposa



Fonte: *O Império dos signos*, p. 124

Segundo Barthes (2016), percebe-se que ele foi o vencedor da guerra contra os russos em Port-Arthur e essa imagem, capturada em 13 de setembro de 1912, é a última antes de seu ato de suicídio marcado para o dia seguinte, devido à morte do imperador. O que o escritor busca mostrar é a ausência de sentido na face de ambas as pessoas, que, aparentemente, se encontram passivas frente a tal decisão. Elas não apresentam marcas de desespero, angústia, medo, ou nada similar a isso, como se o corpo se esvaziasse de significações, pois o que se percebe é a “[...] isenção do sentido da Morte, da Morte como sentido.” (BARTHES, 2016, p. 127). O rosto não comunica a eminência dessa ação, encontrando-se com a expressão apagada, uma vez que a morte não é desenhada em suas faces, permitindo, assim, que uma outra interpretação seja pintada sobre esse signo. Igualmente, Barthes debruça suas reflexões sobre o rosto dos atores travestidos de mulher do teatro kabuki.

Nesse teatro, por meio da interpretação barthesiana, o rosto excessivamente pintado de branco das personagens tem a função de apagar qualquer linha facial que possa impossibilitar a criação de uma superfície lisa e neutra, aberta para uma reescrita sobre ela. Nas palavras do próprio escritor pode-se ler esse pensamento da seguinte maneira:

O branco do rosto parece ter por função, não a de desnaturalizar a carnção, ou de caricaturá-la (como é o caso de nossos palhaços, cuja farinha ou gesso são apenas uma incitação a pintalgar a cara), mas somente 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. (BARTHES, 2016, p. 121)

Ao trazer essa ideia para o universo textual, pode-se pensar que, primeiramente, o sujeito tem a tarefa de neutralizar os sentidos do texto para que assim, seja possível desbloquear uma rede de caminhos extraídos de suas vivências e cruzá-los com os significantes percebidos em sua leitura. O que Barthes faz com o seu *O Império dos signos* é isto: por meio de suas viagens ao Japão, ele pinta o “rosto japonês” de branco para minimizar o máximo possível as antigas concepções ali já demarcadas. E na comida japonesa, verificada por Barthes, ele representa esse processo flexível de desmontagem e montagem de sentidos, ao notar como uma bandeja que, à primeira vista se parece com uma pintura fixa, pode através de golpes de palitos, compreendida como uma metáfora para “golpes de reflexões”, pode ser totalmente refeita com esses movimentos. Com isso, os signos alimentares, como corpos, se transformam de acordo com os gestos do indivíduo que a toma em mão, dando-os significações distintas em cada processo. Em outras palavras, o significado de um signo pode ser envolto por um forte clarão que apaga seus conhecidos rastros e abre espaço para que uma escrita diferente seja traçada sobre ela.

Desse modo, por meio dos palitos, Barthes retira de acontecimentos cotidianos japoneses aquilo que o desperta para um olhar outro sobre o estrangeiro, reunindo em seu próprio prato aquilo que deseja comer e, conseqüentemente, expressa suas próprias interpretações. Como explica Álvaro Manuel Machado e Daniel Henri Pageaux em *Da Literatura Comparada à Teoria da Literatura* (1988), “[...] a viagem é um elemento profundamente revelador dos problemas do ser em si. Mas, antes de mais, a viagem é uma experiência do estrangeiro, vivido ou imaginado, ou ainda simultaneamente as duas coisas.” (MACHADO; PAGEAUX, 1988, p. 33). *O Império dos signos* não é um diário de viagens, mas um conjunto de fragmentos que reúne as reflexões de Barthes a respeito dos acasos que mais tocaram o seu corpo dentro daquele cenário oriental. É a representação de como seu corpo se comunicou com o corpo estrangeiro, “assim, a viagem é simultaneamente uma experiência humana singular, única, inconfundível para aquele que a viveu [...]”. (MACHADO; PAGEAUX, 1988, p. 34).

Como Barthes mesmo se refere, trata-se de uma obra construída através de sentidos que despertaram a partir de seus encontros com signos vazios percebidos na brevidade de um momento, criando, desse modo, um grande tecido feito com retalhos desses fatos cotidianos.

Por essa razão não se trata de um tecido contínuo em relação a cor e textura, mas repleto de nuances, sombras e dobras que fazem o olhar do leitor percorrer por toda a pluralidade de significantes contidas nele. Essa escrita se aproxima em muito às características do poema haikai apresentada por Barthes em seu *Império* como meio de nutrir ainda mais suas ideias sobre a literatura. Para o escritor, “a brevidade do haikai não é formal; o haikai não é um pensamento rico reduzido a uma forma breve, mas um acontecimento breve que acha, de golpe, sua forma justa.” (BARTHES, 2016, p. 99). De outro modo, trata-se da coleta da menor peça que equilibra todo o fenômeno observado, e não a de todo o evento. E através desse grão de areia, o leitor/escritor cria um grande oásis de reflexões que, como indica Van Gogh, por meio das palavras de Giorgio Sica em *O vazio e a Beleza – De Van Gogh a Rilke: Como o Ocidente encontrou o Japão* (2012), faz com que uma “única folha de grama leve-o a desenhar todas as plantas, depois as estações, os grandes aspectos da paisagem e, por fim, os animais e depois a figura humana.” (GOGH, 1957, p. 575 *apud*, SICA, 2017, p. 88). Quer dizer que o escritor, ao ler esse sinal mínimo da natureza, como uma folha ao vento, tem liberdade para traçar todo um cenário de acordo com seus conhecimentos. E como lembra Sheringham no seguinte trecho:

o haikai assume outra face quando Barthes passa do espaço do sentido ao da experiência, e considera a semântica singular do haikai como a pedra de toque de uma certa qualidade do acontecimento: “o incidente”, onde não é o acontecimento em si que conta, mas o próprio fato de haver um evento. Projetado na “página da vida”, o haikai, como incidente, é essa “dobra de luz”, essa “poeira”, lida rapidamente “na escrita viva da rua”, e não mais uma violência.²⁴ (SHERINGHAM, 2002, p. 153)

A tradução de *pli léger* surge aqui como “dobra de luz” e não “leve dobra”, pois o sentido que a luz pode representar adere demasiadamente, próxima, com a relação de estado de escritura, ou seja, a luz satori considerada por Barthes. Além disso é também uma imagem que denota a vida, ou seja, neste caso, “dobra de luz” pode ser pensada como o conjunto de significações que surgem quando um caminho é tomado de maneira íntima a cada indivíduo, levando-o para uma neutra “página da vida”. Por esse motivo, essa luz, ao tomar uma direção não convencional, confere-se como uma espécie de reviravolta dos sentidos e a possibilidade

²⁴ le haïku prend un autre visage quand Barthes passe de l'espace du sens à celui de l'expérience, et considère la sémantique singulière du haïku comme la pierre de touche d'une certaine qualité d'événement : « l'incident », où ce n'est pas l'événement en soi qui compte, mais le fait même qu'il y ait de l'événement. Projeté sur « la page de la vie », le haïku, comme incident, est ce « pli léger », cette « poussière », lu rapidement « dans l'écriture vive de la rue », et non plus une violence.

de os pensamentos vazarem por uma abertura que se forma através do corte, da dobra daquilo que é contínuo alcançando e irrigando, assim, espaços outros. Sheringham também explica que esse espaço cotidiano do haikai, encontra-se para Barthes como uma “[...] possibilidade de um novo começo, de uma nova forma de encarar nossa própria participação no ‘contínuo descontínuo’ da experiência cotidiana [...]”²⁵ (SHERINGHAM, 2002, p. 157). Em outras palavras, é uma forma de ressignificar os aspectos da vida cotidiana, atribuindo-lhes significados diferentes do convencional nessa viagem que cada sujeito percorre em variados lugares e momentos de sua existência.

Curiosamente, como Sica indica em seu livro, o haikai vem a ser a própria escrita do viajante, que caminha observando e coletando em seu caderno a efemeridade da natureza. Para além disso, o haikai tem como propósito expressar em poucas palavras a beleza passageira de um acaso sem que nenhuma das palavras escolhidas feche-o em uma significação. Pois, “‘dizer’ abertamente uma emoção ou um sentimento equivale a anular seu verdadeiro *páthos*, significa sacrificar sua essência impalpável que só uma linguagem igualmente impalpável pode tentar exprimir”. (SICA, 2017, p. 30). Por esse motivo, “o prazer de completar a poesia é deixado ao leitor: o *haiku* é um veículo que permite uma série de emoções e sensações que o poeta não pode nem quer, de modo algum, guiar. (SICA, 2017, p. 32). Então, como deixa claro Barthes: “O haikai nunca descreve: sua arte é contradescritiva [...]” (BARTHES, 2016, p. 101), e continua ao salientar: “[...] quantos leitores ocidentais não sonharam em passear pela vida com um caderninho na mão, anotando aqui e ali algumas ‘impressões’ cuja brevidade garantiria a perfeição [...]”. (BARTHES, 2016, p. 90).

Assim sendo, Sica explica que a escrita dos haicais e de outras manifestações artística japonesas tem como essência o Zen Budista, onde percebe-se em suas construções a presença constante do vazio, daquilo que não foi expresso em tela. Nessa estética japonesa, o que mais importa é o que pode ser retirado das entrelinhas, dos espaços vagos, por essa razão um haikai é capaz de levar o leitor para o pensamento de um novo haikai. Pois o vazio concede passagem para novas linguagens, não acorrentando o seu movimento. Para Leonard Koren em *Wabi-Sabi: for Artists, Designers, Poets & Philosophers* [Wabi-Sabi: para Artistas, Designers, Poetas e Filósofos] (1994), tal estética vem a ser conhecida como Wabi-Sabi e quer dizer o seguinte: “Wabi-sabi é a beleza das coisas imperfeitas, impermanentes e incompletas. É a beleza das coisas modestas e humildes. É uma beleza das coisas não

²⁵ la possibilité d'un nouveau départ, d'une façon neuve d'envisager notre propre participation au « continu discontinu » de l'expérience de tous les jours.

convencionais.”²⁶ (KOREN, 1994, p. 7). E como bem recorda Panet, “Barthes valoriza assim o inacabado, o incompleto, o embrião de um desenvolvimento futuro, instigando um trabalho imaginário por parte do leitor. *O Império dos Signos* é este livro infinito, o ponto de partida de uma nova vitalidade literária.”²⁷ (PANET, 2010, p. 29). Pode-se pensar tanto nas palavras de Koren quanto nas de Panet para perceber *O Império* barthesiano, não como algo inacabado ou imperfeito, mas como um conjunto de “pratinhos” textuais postos em uma bandeja japonesa. Consequentemente, o leitor, ao passear os olhos pelas páginas dessa obra, pode ser fisgado por um elemento ou outro desse cenário construído por Barthes, gerando, nesse ritmo, um novo texto a ser degustado.

Mesmo sabendo que, para as reflexões barthesianas sobre literatura, a presença da figura do autor em sua obra possa se configurar como uma ameaça a pluralização de possíveis sentidos, seria interessante salientar a forte admiração de Barthes pela estética Zen. Samoyault aponta que Barthes havia se apaixonado pelo Japão e sua cultura, e após suas viagens para o arquipélago asiático, pôs-se a estudar cada vez mais o zen budista, bem como sua estética, alma da escrita dos haicais. No entanto, como a autora mesma afirma: “Pouco importa que Barthes tenha ou não compreendido os conceitos de zen e suas ressonâncias íntimas no Japão que ele descobre. O que importa é compreender como o Japão o ajuda moralmente, afetivamente, a assumir suas posições críticas.” (SAMOYULT, 2021, p. 416).

De outra forma, nessa sutil relação apresentada aqui, é interessante perceber como as reflexões barthesianas representadas através da comida são tão próximas da construção dos poemas haicais. Com isso, talvez não se caracterizaria como uma posição inapropriada entender *O Império dos signos* como uma forma de “haicai”, pois apresenta a brevidade dos movimentos do cotidiano japonês apreendido por Barthes e transformado em um livro através de sua sensibilidade. Assim sendo, não apenas na comida japonesa, mas em todo o Japão visitado por ele, percebe-se um leitor que recolhe em suas fichas os efeitos da luz satori em sua mente. Ao ler suas próprias palavras verifica-se o seguinte: “O que digo aqui do haicai poderia ser dito também de tudo o que *advém* quando se viaja nesse país que aqui chamamos de Japão.” (BARTHES, 2016, p. 106). E, por conseguinte, ao deslizar por essa trilha composta por signos vazios, nesse espaço neutro e por isso plural, ele pôde enxergá-los de uma forma outra, fora de um círculo de definições fixas e ressignificando-os ao passo em que

²⁶ Wabi-sabi is a beauty of things imperfect, impermanent, and incomplet. It is a beauty of things modest and humble. It is a beauty of things unconventional.

²⁷ Ainsi, Barthes valorise l'inachevé, l'inabouti, embryon d'un développement futur, suscitant un travail de l'imaginaire de la part du lecteur. L'Empire des signes est ce livre infini, point de départ d'une nouvelle vitalité littéraire.

se nutre desse saboroso prato de comida encontrado nas camadas do cotidiano.

REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, Rodrigo da Costa. “Roland Barthes, Escritor”. *Mosaicum*. Bahia, n. 16, p. 46-62, jul./dez. 2012. Disponível em: <https://revistamosaicum.org/index.php/mosaicum/article/view/173/403> Acesso em: 02 jul. 2021.
- BARTHES, Roland. “A Atividade Estruturalista”. In: *Crítica e Verdade*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 49 - 56.
- _____. “A mensagem publicitária”. In: *A Aventura Semiológica*. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- _____. “A Morte do Autor”. In: *O rumor da língua*. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004a, p. 57 - 64.
- _____. “Arcimboldo ou Retórico e Mágico”. In: *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990, p. 117 - 134.
- _____. *Aula*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1997.
- _____. “As saídas do texto”. In: Barthes, Roland. *O Rumor da Língua*. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988, p. 249 - 259.
- _____. *Como viver junto*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2013.
- _____. “Cozinha dos Sentidos”. In: *A Aventura Semiológica*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 177 - 179.
- _____. “Cozinha ornamental”. In: *Mitologias*. Tradução de Rita Buongermino. Rio de Janeiro: Difel, 2009a, p. 130 - 132.
- _____. *Elementos de Semiologia*. São Paulo: Cultrix, 2003.
- _____. “Da Obra ao Texto”. In: *O rumor da língua*. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004b, p. 65 - 75.
- _____. “Entrevista (a conversation with Roland Barthes)”. In: *O grão da voz*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004c, p. 177 - 208.
- _____. “Japão: Arte de viver, arte dos signos”. In: *Inéditos: Imagem e moda*. Tradução de Ivone C. Benedetti. v. 3. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 122 - 134.
- _____. *Michelet*. Traduzido por Richard Howard. Los Angeles: Universidade da Califórnia, 1987.
- _____. *Mitologias*. Tradução de Rita Buongermino, Pedro de Souza e Rejane Janowitz. Rio de Janeiro: Difel, 2009b.
- _____. “O bife e a batata frita”. In: *Mitologias*. Tradução de Rita Buongermino, Pedro de Souza e Rejane Janowitz. Rio de Janeiro: Difel, 2009c, p. 79 - 81.
- _____. *O grau zero da escrita*. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- _____. *O Império dos Signos*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2016.
- _____. *O Neutro*. Tradução de Ivone Castilho Benedette. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- _____. “O vinho e o leite”. In: *Mitologias*. Tradução de Rita Buongermino, Pedro de Souza e Rejane Janowitz. Rio de Janeiro: Difel, 2009d, p. 75 - 78.

- _____. *O Prazer do Texto*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- _____. “Pour une psycho-sociologie de l'alimentation contemporaine”. In: *Annales. Economies, sociétés, civilisations*. 16^e année, N. 5, 1961. pp. 977 - 986. Disponível em https://www.persee.fr/doc/ahess_0395-2649_1961_num_16_5_420772 Acesso em: 28 abr. 2020.
- _____. “Prazer/Escrita/Leitura”. In: *O grão da voz*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004d, p. 219 - 243.
- _____. “Respostas: Entrevista com Jean Thibaudeau”. In: *Inéditos*, vol. 4: Política. Tradução de Ivone Castilho. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 112 - 155.
- _____. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.
- _____. “Sobre ‘S/Z’ e ‘O Império dos signos’”. In: *O grão da voz*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004e, p. 96 - 122.
- _____. “Texto (teoria do)”. In: *Roland Barthes Inéditos vol. 1 – teorias*. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004f, p. 261 - 289.
- _____. “Vinte palavras-chave para Roland Barthes”. In: *O grão da voz*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004g, p. 291-330.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. Tradução de Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BRANDINI, Laura Taddei. “A escritura barthesiana na página em branco japonesa”. In: CONTANI, Miguel Luiz; GUERRA, Maria José. (Org.). *Barthes 100: ideias e reflexões*. Londrina: Eduel, 2017, p. 159 - 172.
- _____. “Barthes Comparatista”. In: PINO, Cláudia Amigo; BRANDINI, Laura Taddei; BARBOSA, Márcio Venício et al. (Org.) *Novamente Roland Barthes*. Natal: Editora IFRN, 2018. Disponível em: <http://memoria.ifrn.edu.br/handle/1044/1660> Acesso em: 20 de jan. 2020, p. 64 - 79.
- BRITO, Sílvia Barbalho. “Roland Barthes vai à cozinha”. In: PINO, Cláudia Amigo; BRANDINI, Laura Taddei; BARBOSA, Márcio Venício et al. (Orgs.) *Novamente Roland Barthes*. Natal: Editora IFRN, 2018. Disponível em: <http://memoria.ifrn.edu.br/handle/1044/1660> Acesso em: 20 de jan. 2020, p. 64 - 79.
- BUENO, Marcos. “‘A arte de escrever, com a palavra o Escritor’, as vivências dos escritores literários em relação ao seu trabalho: Uma abordagem psicodinâmica”. 2012. 366 f. Tese (Doutorado em Psicologia) - Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Psicologia, Pontifícia Universidade Católica - PUC Goiás. Disponível em: <http://tede2.pucgoias.edu.br:8080/handle/tede/1753> Acesso em: 16 dez. 2021.
- CALVET, Louis-Jeans. *Roland Barthes: uma biografia*. Tradução de Maria Angela Villela da Costa. São Paulo: Siciliano, 1993.
- CAMPOS, Jéssica Cristina. SOUZA, Luciana Coutinho Paglirini. “Meandros do mito sob a lente de Barthes: o político como foco”. In: Comunicação e Política do *PENSACOM BRASIL*. São Paulo: SESC - SP, 2018, p. 1-12. Disponível em: <https://portalintercom.org.br/anais/pensacom2018/textos/jessica-cristina-de-campos.pdf> Acesso em: 06 jul. 2020.
- CARMO, Liana Costa. “*Revista Elle Brasil*: da mídia impressa à transmídiação”. 2016. 330 f.

Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2016. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/19639> Acesso em: 16 jun. 2020.

CHAUÍ, Marilena. *O que é ideologia?*. São Paulo: Brasiliense, 2008.

CLESSE, Thibault. “La diététique japonaise rempart contre l’obésité?” 2016. 117 f. Tese (Doutorado em Farmácia Hospitalar, da Faculdade de Farmácia) Universidade de Lorraine. Nancy - FR. 2016. Disponível em: <https://hal.univ-lorraine.fr/hal-01731970/document> Acesso em: 24 dez. 2020.

DERRIDA, Jaques. “A estrutura, o signo e o discurso no jogo das ciências humanas”. In. DERRIDA, Jaques. *A escritura e a diferença*. Tradução de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 1995, p. 227-249.

DEVELEY, Alice. “Non, les frites ne sont pas belges”. *Le Figaro*, Paris, 1 de out. 2019, p. [1]. Disponível em: <https://www.lefigaro.fr/langue-francaise/actu-des-mots/2018/08/01/37002-20180801ARTFIG00017-non-les-frites-ne-sont-pas-belges.php> Acesso em: 10 jun. 2020.

ELIADE, Mircea. *Mito e Realidade*. Tradução de Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 1972.

ENTHOVEN, Raphael; MARTY, Éric; TAKIZAWA, Meiko. “Les Empire des signes”. In: ENTHOVEN, Raphael. *Barthes avec Igor et Grichka Bogdanov, Antoine Compagnon, Éric Marty, Tiphane Samoyault, Meiko Takizawa e Marie-Jeanne Zenetti*. Paris: Fayard, 2010, p. 97-124.

FONTANARI, Rodrigo. “A concepção de vazio em Roland Barthes”. *ALEA*. Rio de Janeiro, vol. 20, n. 3, p. 37 - 53, set./dez. 2018. Disponível em <https://www.scielo.br/j/alea/a/JgHYS3cptvTNJmGPg4zrcXt/?lang=pt> Acesso em: 02 jul. 2021.

FUNDAÇÃO JAPÃO. *Dicionário Básico Japonês-Português*. São Paulo: Aliança cultural Brasil-Japão, 2002.

FURIHATA, Toshio. *O fascínio da cultura japonesa: um olhar brasileiro sobre a cultura japonesa*. São Paulo: Cepar, 2008.

GIARD, Luce. “Cozinhar”. In. CERTEAU, Michel de; GIARD, Luce; MAYOL, Pierre. *A Invenção do Cotidiano: Morar, cozinhar*. Tradução de Ephrain F. Alves e Lúcia Mathilde Endlich Orth. Petrópolis – RJ: Vozes, 2013. P. 211 - 331.

GYATSO, Geshe Kelsang. *Budismo Moderno, O caminho de compaixão e sabedoria*. São Paulo: Tharpa Brasil, 2016.

GOURAUD, Nicolas René. “Os franceses e seus clichês: uma crônica goianiense”. *Revista UFG: Goiás*, jul. 2011, v. 13, n. 10, p. 62 - 67. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/revistaufg/article/view/48359/23697> Acesso em: 29 jun. 2020.

ISHIGUE, Naomichi. *The History and Culture of Japanese Food*. New York: Routledge, 2011.

JACOB, Michelle. “O sabor em Roland Barthes: Literatura e Alimentação”. In: MARQUES, Alfredo Henrique Oliveira. (Org.). *Barthes (Im)Pensado*. Natal: Editora IFRN. 2016. Disponível em: <http://memoria.ifrn.edu.br/handle/1044/974> Acesso em: 21 de jan. 2020, p. 40 - 59.

KOREN, Leonard. *Wabi-Sabi: for Artists, Designers, Poets & Philosophers*. Califórnia-USA: Stone Bridge Press, 1994.

- MACHADO, Álvaro Manuel; PAGEAUX, Daniel-Henri. *Da Literatura Comparada à Teoria da Literatura*. Lisboa: Edição 70, 1988.
- MACIEL, Maria Eunice. “Identidade Cultural e Alimentação”. In: CANESQUI, Ana Maria; GARCIA, Rosa Wanda Diez (orgs.) *Antropologia e nutrição: um diálogo possível*. Rio de Janeiro: FIOCRUZ, 2005, p. 49 - 55.
- MALLAC, Guy de; EBERDACH, Margaret. *Barthes: Iniciação e Debate*. Tradução de Heloysa de Lima Duarte. São Paulo: Editora USP, 1977.
- MARQUES, Alfredo Henrique Oliveira. “Da Fala ao Texto”. In: MARQUES, Alfredo Henrique Oliveira. (Org.). *Barthes (Im)Pensado*. Natal: Editora IFRN. 2016. Disponível em: <http://memoria.ifrn.edu.br/handle/1044/974> Acesso em: 19 dez. 2020 p. 06 - 13.
- MARTY, Éric. *Roland Barthes O ofício de escrever*. Tradução Daniela Cerdeira. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.
- MONTANARI, Massimo. *Comida como cultura*. Tradução de Letícia Martins de Andrade. São Paulo: Editora Senac, 2008.
- NASCIMENTO, Evandro. “A Literatura à Demanda do Outro”. DERRIDA, Jacques. *Essa Estranha Instituição Chamada Literatura*. Tradução de Marileide Dias Esqueda. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014, p. 7 - 41.
- OLIVEIRA, Alice Bicalho. “Ensaio sobre corpo e grafia: figura, grão e gesto em Roland Barthes”. 2009. 117 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras) Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2009. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/ECAP-7SGKWM> Acesso em: 06 jul. 2021.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. “A cozinha do sentido”. In: PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Com Roland Barthes*. São Paulo: Martins Fontes, 2012, p. 100 - 107.
- _____. “Lição de casa”. In: BARTHES, Roland. *Aula*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1997, p. 49 - 89.
- _____. *Roland Barthes, o saber com sabor*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- _____. *Texto, Crítica, Escritura*. São Paulo: Ática, 1993.
- _____. “Roland Barthes, o infiel”. In: PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Com Roland Barthes*. São Paulo: Martins Fontes, 2012, p. 23 - 27.
- PETITIER, Paule. “Michelet e a História-Ressureição”. Tradução de Pablo Simpson. *Olho d'Água*. São José do Rio Preto, v. 5, n. 2, p. 63-78, jul-dez, 2013. Disponível em: <http://www.olhodagua.ibilce.unesp.br/index.php/Olhodagua/article/view/222> Acesso em: 02 jun. 2021.
- PICHERY, Marie-Claude. “Reconnaissance officielle en France du vin comme produit culturel Enjeux pour les professionnels dans la mondialisation”. In: ASRLF-Association de Science Régionale De Langue Française, 2013. França. Disponível em: http://www.asrldf2013.org/IMG/pdf/C_-_MC_Pichery_Reconnaissance_officielle_en_France_du_vin_comme_produit_culturel.pdf Acesso em: 20 Jul. 2020.
- PINO, Cláudia Amigo. “Do saber à aventura: a semiologia nos seminários de Roland Barthes”. *Manuscritica: Revista de crítica genética*. Campinas-SP, n. 35. 14 dez. 2018, p. 78-89. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/manuscritica/article/view/177907/164923> Acesso em: 26 out. 2021.
- _____. “O Sal das Palavras: a gastrosofia da linguagem de Roland Barthes”. In: CONTANI,

- Miguel Luiz; GUERRA, Maria José. (orgs.). *Barthes 100 anos: ideias e reflexões*. Londrina: Eduel, 2017, p. 87 - 102.
- PANET, Florian. "L'Empire des signes de Roland Barthes: essai de reencontre". 2010, 78 f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Representações) – Departamento de Letras Modernas. Universidade Stendhal – Grenoble 3, 2010. Disponível em: <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00496308/document> Acesso em 25 out. 2021.
- POLLAN, Michael. *Cooked: A natural History of Transformation*. New York: Pinguin, 2014.
- SANTOS, Luciano Felipe. "Paul Aussaresses: um general francês na ditadura brasileira (um estudo de caso)". 2014. 161 f. Dissertação (Mestrado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas Departamento de História, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-16012015-185607/publico/2014_LucianoFelipeDosSantos_VCorr.pdf Acesso em: 22 jul. 2020.
- SAMOYAULT, Tiphaine. *A Intertextualidade*. Tradução de Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo&Rothschild, 2008.
- _____. *Roland Barthes: biografia*. Tradução de Sandra Nitrini; Regina Salgado Campos. São Paulo: Editora 34, 2021.
- _____. "As Línguas Estrangeiras de Roland Barthes". In: CONTANI, Miguel Luiz; GUERRA, Maria José. (Org.). *Barthes 100: ideias e reflexões*. Londrina: Eduel, 2017. p. 103 - 120.
- SAUSURRE, Ferdinand. *Curso de Linguística Geral*. Tradução de Antônio Chelini, José Paulo Paes, Izidoro Blikstein. (Org.). Charles Ball, Albert Sechehae. São Paulo: Cultrix, 2006.
- SHERINGHAM, Michael. "Ce qui tombe comme une feuille sur le tapis da le vie: Barthes et le quotidien". In. MACÉ, Marielle; GEFEN, Alexandre. *Barthes, au lieu du roman*. Paris: Desjonquerès, 2002, p. 135 - 158.
- SICA, Giorgio. *O Vazio e a Beleza - De Van Gogh a Rilke: Como o Ocidente encontrou o Japão*. Tradução de Letizia Zini, Valéria Vicenti. Campinas - SP: Editora Unicamp, 2017.
- VARLEY, Paul. *Japanese Culture*. Ed.4. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2000.
- VOLKER, Camila Bylaardt "Golpes de Escrita traçados de Roland Barthes e Henri Michaux sobre o Oriente". *Criação e Crítica*. São Paulo, n. 14, p. 13 - 26, jun. 2015. Disponível em <https://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/90545> Acesso em 04 jul. 2021.