

Vazio e semioclasmo. Roland Barthes no Japão

Luís Quintais

Universidade de Coimbra

Resumo: O ensaio parte da relação cultural e linguística que Roland Barthes foi desenvolvendo e aprofundando com o Japão e sua cultura, para propor uma análise dos efeitos que esse contacto desencadeou na obra do autor francês, em particular na obra *O Império dos Signos* (1970), a ponto de o próprio Japão se ter convertido em *prazer do texto*.

Palavras-chave: Japão; Roland Barthes; semioclastia; *O Império dos Signos*; prazer do texto; fruição

Résumé: L'essai part de la relation culturelle et linguistique que Roland Barthes a développé et approfondi avec le Japon et sa culture, afin de proposer une analyse des effets de ce contact dans le travail de l'auteur français, en particulier dans *L'Empire des Signes* (1970), au point que le Japon lui-même est devenu *le plaisir du texte*.

Mots-clé: Japon; Roland Barthes; sémioclastie; *L'Empire des Signes*; plaisir du texte; jouissance

Em 1966 Roland Barthes fazia a sua primeira visita ao Japão. Em Maio desse ano parte para Tóquio a convite de Maurice Pinguet, director do Instituto Franco-Japonês, onde dará um seminário sobre a “A análise estrutural da narrativa”. A Pinguet, Barthes terá revelado por correspondência ser o Japão um dos poucos países que lhe interessava conhecer. Segundo o seu anfitrião, durante a visita era manifesto o seu entusiasmo por tudo o que o rodeava, sendo esse entusiasmo governado por aquilo que lhe parecia ilegível na cultura japonesa.

Não conhecendo a língua, o seu interesse ia para a opacidade que parecia estar por todo o lado. Para Barthes, viver num país onde se desconhece a língua, e fazê-lo fora dos circuitos turísticos, era uma aventura particularmente audaciosa. Barthes descreve-a como perigosa, muito perigosa, e de forma particularmente sagaz diz-nos que se tivesse de imaginar um Robinson Crusoe do seu tempo, não o deslocaria para uma ilha deserta, mas para uma cidade de doze milhões de habitantes onde Crusoe não fosse capaz de decifrar nem fala nem escrita; esta seria, segundo Barthes, “*a forma moderna do mito*” (1982: 118).

Tóquio representaria, afinal, a cidade onde essa sensibilidade mítica se poderia cumprir ainda, a cidade onde tal sensibilidade parecia desapossada do sentido ideológico que a semiologia tomara como alvo. Em rigor, o Japão de Barthes, de que Tóquio foi emblema, seria uma “contra-mitologia”, aquilo que ele virá a descrever como “uma espécie de felicidade dos signos” onde as forças luciferinas da modernidade conviviam com uma estase onde “o luxo semântico” do Japão feudal se manteria incólume, isto é, não domiciliado pela sociedade de consumo (1982: 155). De outro modo ainda, Barthes via no Japão a possibilidade de habitar um mundo onde a sua qualidade de “amador”, e não de “consumidor”, se pudesse expressar sem reservas. O Japão era assim um problema de habitação ou um problema de civilização, pois os anos sessenta do século XX constituíam já um tempo onde o consumidor tinha destronado o amador, onde o divórcio entre o fazer e o consumir se tinha alicerçado sem falhas naquilo a que correspondia o ocidente.

Segundo o seu biógrafo Louis-Jean Calvet (1994: 153), entre 1966 e 1967 Barthes irá ao Japão por três vezes, e essas viagens virão a constituir um precioso conjunto de materiais a partir dos quais irá escrever o seu livro. Após essas viagens decisivas, Barthes viverá em estado de nostalgia pelo Japão, sublinhando sempre a intensidade, a civilidade e a cortesia em que se desdobraria a vida japonesa. O país da sua fantasia, como nos diz ainda o seu biógrafo, descoberto talvez demasiado tarde, quando Barthes já tinha mais de cinquenta anos. Após essas visitas, recusar-se-ia sempre a regressar, respondendo aos convites que lhe endereçavam que o Japão era demasiado longe.

Em *L’Empire des Signes* (1970) confrontamo-nos com o percurso fragmentário dessa declinação encantada e nostálgica. Barthes encontrava, finalmente, uma sociedade de amadores, ou onde esta era ainda uma possibilidade não aviltada pelas declinações do

consumo. Uma sociedade onde a sensualidade do fazer, a sua materialidade, se expressava de inúmeras formas numa policromia que ia do *haiku* ao *bunraku*, passando inevitavelmente pela cozinha (*sukiyaki*, *sachimi*, *tempura*), onde as qualidades estéticas e rituais dos alimentos e da sua manipulação constituíam um dos modos mais significativos do fazer japonês. Uma sociedade onde o pueril e o entretenimento eram modulados de acordo com uma gestualidade densa, onde a escrita parecia estar em todo o lado com as suas figurações hábeis e ilegíveis. Assim é, por exemplo, o *Pachinko* esse jogo muito popular que não cessaria de interpelar Barthes. Descreve a mão do jogador como a de um artista para quem o grafismo revela o “acidente controlado”:

O Pachinko reproduz em suma, na ordem mecânica, o princípio mesmo da pintura *alla prima*, que quer que o traço seja feito de um único movimento, de uma vez por todas, e que por causa da qualidade do papel e da tinta, ele jamais possa ser corrigido; do mesmo modo a esfera lançada não pode ser desviada (seria uma grosseria indigna abanar o aparelho, como fazem os nossos batoteiros ocidentais): o seu caminho é pré-determinado pelo gesto rápido do lançamento (1970: 41).

Nesse transporte permanente entre a escrita e a gestualidade de que se compõe o tecido da vida, o livro é uma meditação não tanto sobre o Japão, como sobre o Japão como texto, o Japão como escrita, ou de outro modo ainda, o Japão como *prazer do texto*. Se o desejo foi, para Barthes, um elemento axial da escrita e do seu entendimento do que é a escrita, o Japão seria a escrita tornada prazer, um sistema de signos que fazia reverberar intensamente uma qualidade sublimada de desejo erótico, aquilo a que podemos chamar *jouissance*, para usar a palavra francesa que melhor lhe cabe. Aliás, a escrita como prazer é um dos tópicos fundamentais do universo barthesiano, como se sabe. O corpo conflui com o texto, e as ideias são um precipitado de escrita, e a escrita é, poderá ser, puro gozo. Se *Le Plaisir du Texte* (1973) é um dos títulos que evoca a importância deste aspecto de uma maneira muito clara, nunca será demais fazer referência a algumas das entradas desse notável exercício autobiográfico que é *Roland Barthes por Roland Barthes* (1975), onde se escreve a dado momento sobre as ideias que estas são uma forma de gozo: “o que é uma ideia para ele senão *um enrubescer de prazer?*”, interroga-se (Barthes 1976: 125; itálicos do autor).

E este erotismo das ideias que é o erotismo da linguagem e da escrita, esta visceralidade, que faz dos signos uma deriva do corpo, permanece como um dos traços distintivos e uma das pulsões mais recorrentes de Barthes. Escreve ele num dos fragmentos de *Roland Barthes por Roland Barthes*:

Turbação, ferida, angústia, júbilo: o corpo, de alto a baixo, empolgado, *inundado de Natureza*, e tudo isto, todavia, *como se tomasse de empréstimo uma citação*. No sentido amoroso, na loucura amorosa, quando quero falar volto a encontrar: o Livro, a Doxa, a Estupidez. Emaranhado do corpo e da Linguagem: qual deles principia? (1976: 111; itálicos do autor)

Através do Japão, Barthes virá a definir uma das modalidades mais memoráveis desta *jouissance*, como se o erótico e o estético se sublimassem nesse Japão tornado “império dos signos”. Para usar palavras que lhe são próximas, nesse Japão que seria também emaranhado de linguagem e corpo, tornado objecto sensual a partir do qual poderia partir para uma abstracção, território que iria do gesto, como expressão do corpo, para a ideia. “Gestos da ideia”, dirá Mallarmé citado por Barthes (1976: 120). Gestos da ideia que poderia, talvez, ainda salvar o projecto semiológico, acrescentaria, porque esse império dos signos haveria de constituir um *corpus* que fosse um corpo, isto é, que a dramatizasse, a ela, à ciência, e que a subtraísse à indiferença. Uma ciência subtil e irónica, uma verdadeira gaia ciência seria ainda possível. O eco desta experiência de viagem e escrita estará presente de modo, mais implícito que explícito, em *Roland Barthes por Roland Barthes*, quando escreve:

Pensar sempre sem Nietzsche: somos científicos por falta de subtileza. – Imagino, pelo contrário, por utopia, uma ciência dramática e subtil, voltada para a inversão carnavalesca da proposição aristotélica e que se atreveria a pensar, pelo menos num fulgor: só há ciência da diferença. (1976: 194)

Essa ciência da diferença seria constituída por fragmentos, tal como em *Die fröhliche Wissenschaft*, e essa vocação pelo fragmento percorrerá toda a escrita de Barthes. Escrever por fragmentos seria distribuir pedras, como num jardim Zen, proceder por fulgurações. A aproximação do fragmento a essa disciplina de intensidades que o Zen traduz é assumida por Barthes:

O Zen pertence ao budismo torin, método da abertura abrupta, separada, rompida (o kien é, no extremo oposto, o método de acesso gradual). O fragmento (tal como o haiku) é torin; implica um desfrute imediato: é um fantasma de discurso, um bocejo de desejo. Sob a forma de pensamento-frase, o gérmen do fragmento surge-nos em qualquer local: no café, no comboio, ao falar com um amigo (surge lateralmente em relação ao que ele diz ou àquilo que eu digo); puxamos então do bloco, não para apontar um “pensamento” mas algo semelhante a um carimbo, o que outrora se chamaria um “verso”. (1976: 114)

O fragmento é o resultado de uma aproximação à contingência, ao acidente tornado significativo, em suma, ao acaso e à sua dimensão quase oracular. A paixão pelo fragmento denuncia uma outra. A paixão pela etnologia, ou pela “tentação etnológica” que Barthes irá fazer remontar a Michelet (1976: 101), descrevendo-a como uma das figurações do desejo. Numa entrevista a *Le Magazine Littéraire* publicada em Fevereiro de 1975, e conduzida por Jean-Jacques Brochier, Barthes dirá:

Sempre vivi muito bem durante as estadias que fiz no Japão; tive sempre, se me é permitido dizê-lo, uma vida de etnólogo, mas sem a má fé do etnólogo ocidental que vai vigiar as atitudes estrangeiras. Tive mesmo, aí, comportamentos contrários ao meu carácter, energias que não teria aqui: vagabundagens, à noite, numa cidade imensa, a maior do mundo, completamente desconhecida, cuja língua eu ignorava por completo. E sempre me senti inteiramente à vontade. Às quatro horas da manhã, em bairros absolutamente perdidos, eu era sempre feliz. [...] No que diz respeito às coisas que me interessavam no Japão – é por isso que falo de etnólogo –, estava sempre à espera de todas as informações que podia receber, e dava importância a todas. Se me falavam de um lugar que me podia interessar, mesmo que fosse vagamente, não descansava antes de o ter encontrado. É a atitude do etnólogo: a exploração impulsionada pelo desejo. (1982: 226)

A tentação etnológica denuncia também uma sensibilidade particular ao quotidiano. O Japão de *L'Empire des Signes*, publicado pela Skira na belíssima colecção “Les sentiers de la création” em 1970, é um livro que mantém uma afinidade particular pelo quotidiano e pelas suas práticas, afinidade essa que encontramos também em Michel de Certeau em *L'Invention du Quotidien* (1980), texto publicado no ano da morte de Barthes. Este interesse pelas práticas comuns de todos os dias, pautadas porém por uma estranheza, por uma diferença, é encarado como uma “libertação” por Barthes:

O Japão libertou-me muito no plano da escrita fornecendo-me oportunidades para assuntos muito quotidianos que são, contrariamente, aos das *Mitologias*, assuntos felizes. (1982: 225)

Mas o esteta não poderia deixar de ser receptivo àquilo que configuraria, no âmbito dessa quotidianidade, um conhecimento sensível do comum cujo transporte estaria sempre sujeito a uma caução ritual. O Japão como texto era, afinal, uma *semiosis*, isto é, “uma encenação do simbólico, não do conteúdo, mas dos desvios, dos regressos, em resumo, das fruições do simbólico” (Barthes 1982: 234). O Japão como texto, o Japão como literatura, o Japão que parece rejeitar de um modo feliz, com uma leveza contagiante, a *mathesis* e a *mimesis*, para se refugiar nesse território de fragmentos que seriam o seu “universo em migalhas” (Barthes 1976: 112), era esse o Japão que lhe interessava. Distribuição de signos em círculo através dos quais, livremente, aquele que escreve se dispersa, para depois se interrogar: “no centro, o quê?” (1976: 112). Ou então, e por detrás o quê? Barthes hesita, parece mostrar-se sensível a essa virtualização do real que o signo promove. Diz-nos que “é provável” – incerto, pois – “que a sociedade resista à *semiosis*, a um mundo que seria aceite como um mundo de signos, isto é, sem nada atrás” (Barthes 1982: 234). Sem nada atrás. Sem nada no centro. Talvez mesmo sem centro, ou onde o centro fosse tão-só o vazio. Como a cidade de Tóquio, onde o centro coincide com o vazio.

Tóquio seria uma cidade pautada por aquilo que Barthes descreve como um paradoxo. Por um lado, teria um centro, e a importância dos centros urbanos como lugares de convergência, orientação e socialidade é reconhecida por Barthes. Mas por outro, esse centro seria vazio:

A cidade de que falo (Tóquio) oferece este paradoxo precioso: possui um centro, mas este centro é vazio. A cidade gravita ao redor de um local que é ao mesmo tempo proibido e indiferente, uma residência escondida entre a folhagem, protegida por fossos, habitada por um imperador que nunca é visto, o que é dizer, literalmente, por alguém que ninguém conhece. Diariamente, nos seus percursos rápidos, energéticos, semelhantes a trajetórias de balas, os táxis evitam este círculo, cujo cume baixo, a forma visível do invisível, esconde o sagrado “nada”. Uma das duas mais poderosas cidades da modernidade é assim construída à volta de um anel opaco de muros, cursos de água, telhados, e árvores cujo centro não é mais do que uma noção fugaz, subsistindo aqui, não para irradiar poder, mas para dar a todo o movimento urbano o suporte do seu vazio central, forçando o tráfico a deter-se

perpetuamente. Desta forma, é-nos dito, o sistema do imaginário espalha-se circularmente, por hesitações e regressos do tamanho de um tema vazio. (1970: 46)

Tóquio permanece como a cidade-texto que à analogia responde com o *vazio*. Dir-se-ia que a cultura japonesa faz opor ao “demónio da analogia” a negatividade do vazio ou *mu* (無). Profundamente avesso à analogia, Barthes escreve, numa entrada de *Roland Barthes por Roland Barthes* intitulada, justamente, “O demónio da analogia”, o seguinte:

O alvo da sanha de Saussure é o *arbitrário* (do signo). O dele, é a *analogia*. As artes “analógicas” (cinema, fotografia), os métodos analógicos (a crítica universitária, por exemplo), são desacreditados. Porquê? Porque a analogia implica um efeito de Natureza: erige o “natural” em fonte de verdade; e o que aumenta a maldição da analogia é o facto de ser irreprimível [...]: mal uma forma é apercebida, forçosamente se assemelha a alguma coisa: a humanidade parece estar condenada à Analogia – ou seja, ao fim e ao cabo, à Natureza. [...] § (O touro vê tudo vermelho quando o seu logro lhe salta aos olhos; os dois vermelhos coincidem, o da cólera e o da capa: o touro fica em plena analogia, isto é, em pleno *imaginário*. Quando resisto à analogia, estou efectivamente a resistir ao imaginário, ou seja, à coalescência do signo, à similitude do significante e do significado, ao homeomorfismo das imagens, ao Espelho, ao logro cativante. Todas as explicações científicas que recorrem à analogia – e são aos magotes – participam do logro e constituem o imaginário da Ciência.) (1976: 52-53)

A resistência à analogia é, aliás, em Barthes um tema político que atravessa o seu percurso de maneira insistente. Ele di-lo também numa entrevista em 1975 incluída em *O Grão da Voz*:

O mundo social, conformista, apoia sempre a ideia que ele tem da natureza sobre o facto das coisas se assemelharem: produz-se assim uma ideia simultaneamente artificial e repressiva da natureza a que chama o “natural”, o senso comum julga sempre “natural” o que se assemelha. A partir da analogia, cheguei portanto muito facilmente a esse tema do “natural”, do que “passa por natural aos olhos da maior parte”. E é um tema muito antigo na minha obra, pois já é ele que alimenta as *Mitologias*, que se apresentam como uma denúncia do “é evidente”. É também um tema brechtiano: “sob a regra descubram o abuso”. Sob o natural, descubram a história, descubram o que não é natural, descubram os abusos. (1982: 205)

O Japão é, para Barthes, o lugar onde o pensamento analógico se suspende. A cultura japonesa resiste ao imaginário, e isso acontece dada a importância da negatividade que a

percorre. O vazio, pois. Mas que vazio é este? Barthes em *L'Empire des Signes* contempla insistentemente este vazio, pondera-o, nomeia-o. Ele é o território da escrita por excelência. Ou de outro modo, a escrita será porventura um processo, uma via, para o *satori*, isto é, ela é aquilo que, fazendo vacilar o conhecimento e as fontes da subjectividade, nos conduz à pura negatividade, ao colapso da analogia e do sentido (o sentido como expressão da homologia implícita e explícita entre os seres e as coisas). Uma manifestação da negatividade a partir do qual se escrevem jardins, gestos, casas, arranjos florais, rostos, violência, dir-nos-á Barthes (1970: 10).

A escrita em *staccato*. Escrever por fragmentos é tomar essa via Zen a partir da qual a diferença se manifesta. Barthes, tal como Benjamin de outro modo, faz da escrita iluminação breve, disruptiva. Pensar num fulgor, ou ainda, ponderar uma hipótese inquietante através da subtileza do fragmento: “só há ciência da diferença” (1976: 194). Ou de outro modo, talvez mais radical, a ciência, habitante da analogia, não pode aceder à diferença de que a escrita é corpo e imagem.

O confronto com a alteridade radical que o Japão lhe propiciou, era, afinal, a descoberta do que poderá situar-se-á num território de experiência e pensamento que dispensa a tradução, o sentido, a interpretação. O fazer deslocar a topologia do sujeito, mergulhar no intraduzível, a glosar *L'Empire des Signes* (1970: 11). Derrotar a analogia através de um confronto com a diferença é um dos elementos desse sistema a que Barthes chama Japão (*idem*: 7). Essa irreduzível diferença está na língua, tópos a partir do qual se contempla o vazio:

Assim, em japonês, a proliferação de sufixos funcionais e a complexidade das enclíticas supõe que o sujeito avance enunciação adentro através de precauções, repetições, atrasos e insistências cujo volume final (não podemos falar mais de uma simples linha de palavras) faz precisamente do sujeito um grande envelope vazio da palavra, e não esse núcleo denso que é suposto dirigir as nossas frases, do exterior e do alto, de tal modo que aquilo que nos aparece como um excesso de subjectividade (o japonês, dizemos, enuncia impressões, e não constatações) é muito mais uma maneira de diluição, de hemorragia do sujeito numa língua parcelada, fragmentada, difractada até ao vazio. (1970: 12)

O japonês é uma língua inconcebível para nós ocidentais. Como conceber verbos sem sujeito, sem atributo, mas, porém, transitivos? Como realizar um acto de conhecimento sem

sujeito que conhece e também sem objecto conhecido, interroga-se Barthes? (*idem: ibidem*) A imersão neste universo linguístico poderá representar, para nós, ocidentais, uma revelação abrupta dos limites da nossa língua, da contingência que a percorre, mesmo num plano a que poderíamos chamar de estrutural.

O confronto com a diferença faz colapsar modalidades de pensamento que tomamos como universais, isto é, como expressão de uma ontologia profunda, de um vínculo analógico e natural. Barthes não é, nesse sentido, o antropólogo agónico, movido por uma ideia salvacionista de cultura *à la* Lévi-Strauss – esse Lévi-Strauss encantado com o Japão, mas incapaz de se furta à analogia, mesmo quando se acerca dessa diferença que é diluição da subjectividade (ver, *e.g.*, 2012: 62-64) –, mas o antropólogo que se acerca dos limites da língua e da cultura próprias e se desembaraça do sentido, dispondo-se à “vertigem” dessa anomalia, dessa diferença que percorre a língua e a cultura alheias. No Japão, os significantes transbordariam de tal maneira que a troca dos signos se afigurava uma experiência de uma riqueza e subtileza extremas, e dir-se-ia que essa experiência saía enaltecida pela opacidade da língua. O prazer do texto encontrava no Japão o seu país. “Um puro projecto erótico – ainda que subtilmente discreto”, escreverá Barthes, acrescentando ainda:

Não é voz (através da qual nós identificamos os “direitos” da pessoa) que comunica (comunicar o quê? a nossa alma – forçosamente bela – a nossa sinceridade? o nosso prestígio?), é todo o corpo (os olhos, o sorriso, o cabelo, o gesto, a roupa) que estabelece convosco uma espécie de tagarelice de cujo perfeito domínio de códigos subtrai todo o carácter regressivo, infantil. Marcar um encontro (por gestos, desenhos, nomes próprios) leva sem dúvida uma hora, mas durante essa hora, para uma mensagem que se anularia num instante se ela fosse falada (simultaneamente essencial e insignificante), é todo o corpo do outro que foi conhecido, saboreado, recebido e que desdobrou (sem autêntico fito) a sua própria narrativa, o seu próprio texto. (1970: 18)

Esta vontade de se perder, de mergulhar no gozo puro do momento, onde toda a subjectividade se desfaz, se dilui, é um dos aspectos obsessivamente trabalhados por Barthes em *L’Empire*. Tudo aponta para esse vazio que o budismo Zen enaltece como a pura forma. “A Forma é Vazia diz – e rediz – uma palavra budista”, escreve Barthes (*idem*: 88).

É nesse vazio sem significação – que atravessaria todo o quotidiano japonês – que Barthes vê uma possibilidade de ruptura com os regimes sógnicos comuns. Sensível à hipótese antropológica que nos diz que atravessar uma fronteira cultural é operar uma ruptura em nós que nos lance, pela desorientação e pela deriva, numa investigação da diferença, Barthes parece, porém, destituir-se da pretensão universalizante que a antropologia moderna consagrou. Ou seja, se ele recebe da antropologia uma intuição pela diferença, liberta-se, porém, do compromisso com a significação, sendo esta, para ele, uma das acepções da analogia, essa figura pouco móvel, sensível, encantada, isto é, incapaz de fazer justiça ao vórtice de significantes do seu Japão.

L'Empire des Signes é o advento da *desconstrução*, no sentido em que esta é uma “semioclastia”. Tratar-se-ia de “fender” o discurso ocidental, de radicalizar a disjunção significante-significado. Para Barthes, esse Japão contra-mitológico seria, afinal, o espaço por excelência de um exacerbamento niilista em que ele queria participar activamente:

É preciso, no nosso Ocidente, na nossa cultura, na nossa língua e nas nossas linguagens, empreender uma luta de morte, uma luta histórica com o significado. É esta a questão que domina esta conversa. Poder-se-ia intitular: “A destruição do Ocidente”, numa perspectiva niilista, no sentido quase nietzscheano do termo, enquanto fase essencial, indispensável, inevitável do combate, de advento de uma “nova maneira de sentir”, de uma “nova maneira de pensar”. (1982: 88)

Barthes faz assim convergir o vazio do budismo Zen com o niilismo nietzscheano. Essa convergência é explicitada quando, por exemplo, adiante nos diz:

Reparamos que, entre nós, o fechamento é sempre avançado como uma maldição: praticamos ainda uma mitologia romântica, alpestre, do vasto, do aberto, do total, do grande fôlego. Mas o contra-fechamento, não é forçosamente a abertura, é muito mais seguramente a isenção do centro. Foi precisamente o que eu pensei aprender no Japão: o habitat, tal como a casa japonesa, é suportável, delicioso mesmo, se se conseguir esvaziá-lo, desmobilá-lo, descentrá-lo, desorientá-lo, desoriginá-lo. Este vazio, a que eu chamei mais acima “niilismo” (referindo-me a Nietzsche), é ao mesmo tempo necessário e transitório; é, a meu ver, a postulação actual do combate ideológico na nossa sociedade: é demasiado tarde para guardar o texto como um feitiço, à maneira dos clássicos e dos românticos; é *já demasiado tarde* para cortar esse feitiço com a faca do saber castrador, como o fazem os cientistas, os positivistas e por vezes os marxistas; é *ainda demasiado cedo* para cortar o corte, riscar o saber, sem que isso apareça, em relação ao que se chama o real político, como uma segunda castração, uma

castração da castração. Nós estamos nesse ponto, precisamente de viver no inabitável, como dizia Brecht, e você imagina que nele não se pode suspeitar de uma falha da esperança e da confiança revolucionária: *Assim vai o mundo e não vai bem*. (*idem*: 89; itálicos na ed. consultada)

Se descontarmos o carácter manifestamente datado de algumas das observações que aqui colhemos (afinal estamos à distância de quase cinco décadas desde a publicação de *L'Empire* e da entrevista citada), e se contornarmos o difícil tópico que se prende com os cruzamentos implícitos entre as filosofias ocidentais e orientais, ou mesmo a fluidez conceptual que o niilismo detém no pensamento de Nietzsche, uma coisa nos surge como decisiva para compreender Barthes e o seu fascínio pelo Japão: *L'Empire des Signes* é sobretudo uma afirmação decisiva da complexidade da linguagem, da sua infinita proliferação e da urgência em a compreendermos, nas suas manifestações materiais e visuais (de que a escrita é, sem dúvida, no contexto barthesiano a mais decisiva), como um precipitado de experiências somáticas (de onde se destaca uma certa afirmação da sensualidade ou da experiência erótica como vias a partir das quais se acede à cultura naquilo que esta tem de *particular*). Barthes faz do seu sensualismo um particularismo do intraduzível. E faz desse particularismo do intraduzível, dessa instabilidade sígnica, uma hipótese libertária que a desconstrução gramatológica haveria de querer assumir.

Em *L'Empire* confrontamo-nos, tão-só, com dois aspectos: a reiteração semioclástica que pretende instabilizar os signos e as mitologias ocidentais com a diferença radical que percorre o Japão como “sistema” (um Japão mental, poderíamos, não sem algum grau de traição aos termos barthesianos, dizer), ou seja, a afirmação do Japão como uma contra-mitologia; e a constatação de que toda a tradução radica, afinal, numa violência exercida sobre o particular em nome da analogia. Barthes mostra-nos *a impropriedade e a violência da tradução*, ou seja, desse movimento que vai da ausência de familiaridade para a familiaridade do texto e da cultura. A tradução abastece-se na progressiva familiaridade dos termos – longa imersão na língua e na cultura, hábito, tédio, evidência. Barthes poderia certamente subscrever as palavras de um mestre budista citado por Gregory Bateson: “Acostumar-se a qualquer coisa é uma coisa terrível” (Bateson 2000: 511). A cultura japonesa representaria uma possibilidade de ruptura com o trânsito de significados que a

tradução, expressão do hábito e da presunção de inteligibilidade, presume. Este trânsito condenaria, no limite, uma cultura a uma severa *distorção* dos seus termos.

Em grande medida, Barthes assume aqui alguns dos ensinamentos da gramatologia via Jacques Derrida (1967). Não haverá universo cultural mais gramatológico do que o Japão, parece querer dizer-nos Barthes. O confronto com o império dos signos expande aquilo que convencionámos tomar como escrita. Os limites da escrita alfabética, por exemplo, tornam-se aí visíveis. A cultura japonesa revela-nos os limites da nossa concepção restritiva da escrita, já que todo o traço, toda a gestualidade, todas as articulações espaciais que são comuns no Japão se tendem a tornar, para nós, ocidentais, tributárias de uma representação da fala, isto é, da palavra oral/auditiva. A cultura japonesa opõe-se ao logocentrismo e à fonetização. Ela expande consideravelmente a noção de escrita. *L'Empire* é também o testemunho da expansão do que é a escrita, e de como essa expansão vigorosa do que pode ser a escrita (ela está por todo o lado, parece querer dizer-nos Barthes) coloca sérios problemas de tradução a um observador exterior.

E se é certo que *L'Empire* é o menos orientalizante dos textos que podemos encontrar sobre o Japão (afinal Barthes não procura descrever ou identificar qualquer essência ou fundamento da cultura japonesa por oposição às culturas ocidentais, confrontando-nos apenas com o carácter móvel de alguns dos seus significantes), podemos, porém, acrescentar igualmente que se trata de um antídoto eficaz às pretensões logocêntricas e fonocêntricas desse ocidente normativo ou hegemónico que se faz apoiar na tradução ou na sua possibilidade como um universal antropológico incontestável.

Bibliografia

Barthes, Roland (1970), *L'Empire des Signes*, Paris, Genève, Skira.

Barthes, Roland (1973), *Le Plaisir du Texte*, Paris, Seuil.

Barthes, Roland (1976 [1975]), *Roland Barthes por Roland Barthes*, Lisboa, Edições 70.

Barthes, Roland (1982 [1981]), *O Grão da Voz*, Lisboa, Edições 70.

Bateson, Gregory (2000 [1972]), *Steps to an Ecology of Mind*, Chicago & Londres, The University of Chicago Press.

Calvet, Louis-Jean (1994 [1990]), *Roland Barthes: A Biography*, Oxford, Polity Press.

de Certeau, Michel (1980), *L'Invention du Quotidien, 1: Arts de faire & 2: habiter, cuisiner*, Paris, Gallimard.

Derrida, Jacques (1967) *De la Grammatologie*, Paris, Les Éditions de Minuit.

Lévi-Strauss, Claude (2012 [2011]), *A Outra Face da Lua: Escritos sobre o Japão*, Lisboa, Círculo de Leitores.

Luís Quintais é Poeta, antropólogo e Professor Auxiliar na Universidade de Coimbra, onde lecciona cursos sobre culturas visuais, literatura e antropologia, antropologia médica e antropologia cognitiva. Tem desenvolvido investigação sobre guerra e memória traumática com ex-combatentes das guerras coloniais portuguesas, e também no arquivo da psiquiatria forense portuguesa. Publicou mais de uma dezena de livros de poesia, desde *A Imprecisa Melancolia*, de 1995, até *A Noite Imóvel*, de 2017, tendo reunido em 2015 a sua obra de 20 anos num único volume, *Arrancar Penas a Um Canto de Cisne: Poesia 2015-1995*. Enquanto poeta, foi distinguido com vários prémios, como o Prémio Aula de Poesia de Barcelona, o do PEN Clube Português, o Prémio Fundação Luís Miguel Nava, o Prémio Fundação Inês de Castro, o Prémio António Ramos Rosa e o Grande Prémio de Poesia APE.