

ARTIGO

Comer, pintar e escrever no Japão de Roland Barthes

Manger, peindre et écrire dans le Japon de Roland Barthes

Laura Taddei Brandini 

Alexandre Sawaguchi 

Universidade Estadual de Londrina. Londrina, PR, Brasil

E-mails: laura@uel.br; alexandresawaguchi@gmail.com

RESUMO: Os estudos da obra do escritor francês Roland Barthes têm, nos últimos anos, reconhecido a relevância de seus escritos sobre o Japão para todo o seu pensamento sobre a escrita literária. O presente artigo explora uma relação pouco estudada, a saber, a proximidade entre os atos de comer e de escrever, a partir da análise de uma seção do *Império dos Signos* (1970), “A Água e o floco”, passando pela mesma relação com a pintura de Arcimboldo. Saborear um prato de *washoku*, pintar um retrato ao estilo do pintor italiano e escrever um Texto, para Barthes, parecem movimentos oriundos dos mesmos gestos: seleção, combinação, transformação, resignificação.

PALAVRAS-CHAVE: Roland Barthes; Comida; Pintura; Escrita.

RÉSUMÉ: Les études de l'œuvre de l'écrivain français Roland Barthes reconnaissent, les dernières années, le rôle essentiel de ses écrits sur le Japon pour toute sa pensée sur l'écriture littéraire. Cet article plonge dans une relation peu étudiée, à savoir, la proximité entre les actes de manger et d'écrire, à partir de l'analyse d'une section de *L'Empire des signes* (1970), « L'Eau et le flocon », tout en passant par le même rapport avec la peinture d'Arcimboldo. Goûter un plat de *washoku*, peindre un portrait dans le même style du peintre italien et écrire un Texte, pour Barthes, semblent être des mouvements issus des mêmes gestes : sélection, combinatoire, transformation, résignification.

MOTS-CLÉS: Roland Barthes; Nourriture; Peinture; Écriture.

Contribuições de autoria

LTB: Conceptualização, Planejamento, Escrita – análise; AS: Conceptualização, Planejamento, Escrita – análise, revisão e edição.

COMO CITAR

BRANDINI, Laura Taddei;
SAWAGUCHI, Alexandre.
Comer, pintar e escrever no Japão de Roland Barthes. *Revista da Anpoll*, v. 55, e1961, 2024. doi: <https://doi.org/10.18309/ranpoll.v55.1961>



1 Introdução

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 se pode ler em texto que publicamos anteriormente, “A escritura barthesiana na página em branco japonesa”, que integra o livro *Barthes 100: ideias e reflexões* (2017), o escritor 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, configurou-se 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 (Brandini, 2017).

Durante o tempo em que vivenciou o Japão, Barthes se lançou às sinuosas ruas de Tóquio movido pelo 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, seduzido e estimulado pelo estranhamento ocasionado por um certo grau de acaso que recobria os acontecimentos, Barthes se permitiu ser levado para o mais próximo possível desses signos responsáveis por colocarem-no em uma espécie de crise dos sentidos. Situações similares a um choque que “[...] em termos de linguagem, lugar, cultura, costume – marcaram profundamente Barthes [...]” (Brandini, 2017, p. 165), incentivando-o à escritura¹ 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 enquanto texto literário, pois antes disso havia publicado apenas coletâneas de artigos e textos institucionais voltados ao âmbito acadêmico, como: *O grau zero da escritura* (1953), *Michelet* (1954), *Sobre Racine* (1960), *Sistema da moda* (1967) e *S/Z* (1970), 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 onde Barthes trama temas variados com a sensibilidade, o desejo e a reflexão, movidos pelo prazer que toma conta de seu corpo e de sua mente frente a determinados elementos da paisagem e da cultura japonesas.

¹ Tendo em vista as possibilidades de tradução do termo francês *écriture*, neste artigo, quando nos referimos ao processo utilizado por Barthes para dar vida às suas experiências no Japão, optamos por “escritura” ao invés de “escrita”. Pois, para ele, a *écriture*/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.

A que se deveria a especificidade desse texto que Éric Marty e Leyla Perrone-Moisés distinguem, dentre as escritas de Barthes até 1970, no caso de Marty, ou dentro de todos os textos barthesianos, como Perrone-Moisés avalia? O próprio escritor afasta a hipótese de relação causal com a realidade japonesa, como se lê nas primeiras páginas do *Império dos signos*: “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, 2007, p. 8).

Mesmo não sendo debitário do Oriente enquanto uma ideia culturalmente construída diversa e oposta ao Ocidente, o fato é que somente a experiência da viagem ao Japão possibilitou a escrita singular que rege a concepção do *Império dos signos*. Neste artigo, procuraremos explicitar como a experiência cotidiana com a culinária japonesa transformou comida em pintura e em escritura, constituindo partes saborosas desse colorido texto-Japão barthesiano.

2 O Método da Escrita Japão

O método que Barthes emprega na escritura do *Império dos signos* consiste na reorganização e recombinação dos significantes e de seus significados dando-lhes interpretações particulares, desligando-os de definições correspondentes a qualquer natureza consensualmente cristalizada pela sociedade nipônica. Dito 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, processo esse que ele mesmo descreve:

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. É esse sistema que chamarei de: Japão. (Barthes, 2007, p. 7)

Logo, o escritor constrói um Japão desenhado com fragmentos do cotidiano, coletados cirurgicamente, a fim de elaborar um sistema de signos. O mundo que o escritor projeta em seu império é um lugar desejado, sonhado, vivenciado e criado artesanal e primorosamente por meio de sua escrita, aproximando em uma mesma superfície elementos de naturezas distantes. Em outras palavras, pode-se pensar em uma escrita que apresenta impressões de fatos percebidos em forma de flashes, caracterizando-se como uma composição feita de mapas da cidade de Tóquio, rascunhos, anotações esparsas, fotografias, cartões postais e outros objetos. Porém, a presença desses elementos não é meramente ilustrativa, 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 acompanha, uma vez que possuem sentidos abertos que se dispõem à criação de outros caminhos de significação dentro do texto.

3 Comer, pintar e escrever

A vivência cotidiana dos hábitos e rituais alimentares japoneses constitui-se como uma fonte de elementos para a escritura de algumas partes do *Império dos signos*, lançando mão da metodologia acima explicitada. Em “A água e o floco”, por exemplo, a comida, dentro dessas viagens ao Japão, torna-se fragmento que adquire sentidos ao manejo, tal qual um lápis, uma caneta, uma pluma. Barthes faz da comida japonesa um canal para escrever, para experimentar a literatura, a linguagem como um conjunto de signos flutuantes, tal qual os flocos ou pedaços de alimento em meio ao líquido. Ou seja, para ele, os sentidos colhidos dos signos se caracterizam como manifestações que se realizam no mais íntimo do leitor, e por esse motivo, são particulares a cada experiência.

Nessa parte do *Império dos signos*, “A água e o floco”, Barthes se volta para uma bandeja constituída pela reunião de comidas variadas em sua superfície, geralmente, em tons avermelhados de preto ou de 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, 2007, p. 19). A comida, assim disposta, apresenta um leque de signos de naturezas diversas que são aproximados uns dos outros em um espaço comum, construindo, dessa forma, o corpo de uma linguagem.

Cabe dizer que o *washoku* faz 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, mas está sempre em acordo com a época em que é preparada, trazendo consigo um recorte da manifestação da natureza naquele momento. Nesse arranjo variável, existem apenas três alimentos que são realmente insubstituíveis: o arroz, o peixe e a soja, a base desse preparo, e podem ser utilizados de várias formas. Sobre o *washoku*, Thibault Clesse, em sua tese de doutorado intitulada “La diététique japonaise repart contre l’obésité?” [A alimentação japonesa barreira contra a obesidade?] (2016), salienta que essa tradicional iguaria reúne um importante conjunto de saberes culinários relacionados com a preparação e o consumo da comida, destacando que há “[...] três parâmetros fundamentais que determinam o *washoku*: o respeito pela alimentação, a importância social das refeições e a busca por uma alimentação saudável”² (Clesse, 2016, p. 51). Nesse sentido, os fragmentos que dão estrutura ao prato podem ser movimentados conforme a época do ano e a experiência da mão que o prepara, em atenção às diretrizes apresentadas por Clesse. Portanto, de modo geral, a bandeja é um signo vazio, pois não possui um conteúdo ou significado exatos, sendo alterável de acordo com a interpretação de cada sujeito que coloca no espaço os alimentos da estação.

² [...] 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. As traduções de textos em língua estrangeira são de nossa responsabilidade.

Barthes nota a abundância de traços, cores, formas, texturas, sabores e contrastes que perpassam a crueza e o cozido dos alimentos, dando a essa construção um caráter indefinido e, por conseguinte, plural, porque aberto. Além disso, o escritor indica que “[...] essas bandejas realizam a definição da pintura [...]” (Barthes, 2007, 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, com o pincel, escolher as cores a fim de elaborar sua própria obra ao degustá-las. Logo, ao coletar e agrupar esses fragmentos de comida, pode-se ter a chance de criar sentidos a partir das sensações despertadas 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, 2007, p. 20)

A relação entre a comida e a pintura também é tratada por Barthes em “Arcimboldo ou Retórico e Mágico”, que integra a coletânea *O óbvio e o obtuso* (1982), onde o escritor demonstra como os signos alimentares poderiam oferecer inúmeros sentidos quando pintados sob o propósito de representarem partes do corpo humano. Nesse texto, Barthes resgata os trabalhos do pintor italiano Giuseppe Arcimboldo (1526-1593), famoso por produzir obras que retratam pessoas por meio da combinação de alimentos. Consequentemente, Barthes analisa as pinturas de Arcimboldo buscando salientar as metáforas criadas por meio da utilização de legumes, cujo objetivo é significar partes do rosto pois, como o autor salienta, “Sua pintura tem um fundo linguístico, sua imaginação é propriamente poética: não cria signos, mas os combina, os permuta, os desvia – exatamente o que faz o operário da língua” (BARTHES, 1990, p. 118). Percebe-se, então, a eficiência que existe na relação que cada hortaliça mantém com o rosto do retratado, sendo possível a caracterização da boca, de olhos, do 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 alimentos têm seus significados expandidos pelo pintor, recebendo 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 ressignificação interminável. O significante não é escondido, ou tampouco cortado para ser encaixado ao que se deseja, pois, quando se refere às obras do pintor italiano, Barthes coloca em relevo que “Também diante de uma cabeça composta de Arcimboldo, tem-se uma vaga impressão de que ela está *escrita*. (Barthes, 1990, p. 122). Mais adiante, acrescenta: “A cabeça é composta de unidades lexicográficas vindas de um dicionário, porém de um dicionário de imagens” (Barthes, 1990, p. 122).

Nota-se que essa linguagem pictural-escrita e também metafórica é convincente, visto que o público recebe e absorve essas substituições: a concha se transforma em orelha, os figos, em lábios, mesmo que fique evidente cada parte em sua particularidade, independentemente do conjunto. O propósito para o artista é desconstruir objetos familiares para a criação de novos, retirando-os de seu contexto habitual e colocando-os em um outro que lhes é estranho. São elementos simples da alimentação cotidiana: uma laranja, uma cebola, um tomate, uma

abóbora, uma ameixa. E ao serem reunidos, oferecem ao olhar a possibilidade de interpretações até então inusitadas. Reforçando esse sentido, Barthes aproxima novamente o pintor da figura do escritor:

Como “poeta”, isto é, fabricante, operário da linguagem, a verve de Arcimboldo é contínua: os sinônimos são lançados sem cessar sobre a tela. Continuamente, Arcimboldo emprega formas diferentes para dizer a mesma coisa. Quer dizer: nariz? Sua reserva de sinônimos põe à sua disposição um ramo, uma pera, uma abóbora, uma espiga, um cálice de flor, um peixe, um pernil de coelho, uma carcaça de frango. (Barthes, 1990, p. 126)

Desse modo, Barthes reflete sobre a interrelação entre os objetos e as opções infinitas 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 o mesmo que Barthes destaca no *washoku*: a possibilidade de 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, 2007, p. 19-20).

O jogo, na concepção barthesiana, compreende o deslocamento, o desvio das regras da língua ou de quaisquer outras diretrizes impostas. Leyla Perrone-Moisés, em “Lição de casa”, posfácio da edição brasileira de *Aula* (1997), Aula Inaugural de Barthes no Collège de France ministrada em 1977, aponta que “jogar com as palavras (trapeçando 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 languageiras (função política-utópica)” (Perrone-Moisés, 1997, p. 83). É um modo de reposicionar os signos, pensando-os a partir de uma abertura para além dos padrões vigentes, tirando um significante de um lugar e colocando em outro, inesperado, 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 do poder que a habita, jogando com os signos, deslocando-os de seus lugares e sentidos costumeiros, tornando-os inesperados como um retrato composto por frutas e legumes.

Barthes já havia dito, no início de *O Império dos signos*, que o Japão o havia iluminado com clarões de luzes, como um *satori* que tomou conta de seu corpo, colocando-o em estado de escritura, o qual ele definiu 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 *hashis*, começa a ser desmembrada, desmanchando-se e tomando uma expressão outra. O escritor caracteriza a bandeja pela 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, 2007, p. 20). Os sentidos ganham tons independentes,

fundamentados na vivência de cada indivíduo que, ao coletar os signos de sua preferência, constrói uma linguagem particular desse *washoku* provado. Nas palavras de Perrone-Moisés, 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).

Assim, na bandeja, o punhado de arroz, os legumes 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, como na pintura, onde as tintas são selecionadas e lançadas na tela através de gestos interessados em construir uma determinada imagem. Para Barthes, tais movimentos, para saborear o *washoku* e para pintar – o escritor era também aquarelista amador – são os mesmos empregados para ler e gozar de uma leitura, 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, 2004, p. 62). Percebemos, portanto, como Barthes assume que todo texto pode provocar guinadas de percepção e possibilita ao leitor, como na bandeja japonesa, sentir 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 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 prato de arroz, ainda se mantém possível enxergar que os montinhos presos nos *hashis* 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, 2007, p. 21).

Ainda tratando da relação entre a “água e o floco” na culinária japonesa, ao lembrar a sopa de pasta de soja, ou *missoshiru*, Barthes a descreve como um caldo ralo, com vestígios sólidos de alguns legumes e lascas de peixes dentro dessa solução que ele qualifica como “marinha”, em que tem destaque

a leveza do caldo, fluido como água, a poeira de soja ou de feijões que nele se desloca, a raridade dos dois ou três sólidos (talo de erva, filamento de legume, parcela de peixe) que dividem, flutuando, essa pequena quantidade de água, dão a ideia de uma densidade clara, de uma nutritividade sem gordura, de um elixir reconfortante de pureza [...] (2007, p. 22).

Nesse líquido, percebe-se que os elementos sólidos, mesmo que ínfimos, como os que constituem a “poeira de soja ou de feijões”, deslocam-se de um lado para o outro, boiando dentro desse espaço claro, porém denso o suficiente para deixá-los em suspensão. Isto é, a sopa, aos olhos de Barthes, é o lugar que acomoda certos signos sem, todavia, prendê-los,

colocando-os em uma condição de movimento dentro do próprio espaço. Pode-se pensá-la como um local onde os significantes nunca param, movimentam-se constantemente em direções não definidas e particulares ao modo como o sujeito mistura a sua sopa, girando as peças, confrontando-as, jogando com elas. Logo, a inexistência de um elemento pegajoso e aderente dentro dessa mistura é o que, para o escritor, confere sua fluidez e leveza dentro da fórmula “transparente” que permite que se identifique nela a presença de outros signos. Dito de forma distinta, 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, encontram-se 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, 2007, p. 22). E esse ato de combinação de inesperados é o que leva ao “tremor do significante: são estes os caracteres elementares da escritura, estabelecida sobre uma espécie de vacilação da linguagem [...]” (Barthes, 2007, 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, 2007, p. 22)

O fato de Barthes considerar a comida observada no *washoku* como matéria para realizar sua *escritura* está aliado às suas considerações acerca de sua própria noção de texto. O Texto barthesiano, grafado com letra maiúscula para marcar sua compreensão longe do senso comum, segundo Perrone-Moisés (2012), quer significar aquilo que transita sob perspectivas que se encontram no “infinito da linguagem: sem saber, sem razão, sem inteligência” (Perrone-Moisés, 2012, p. 70). Então, para além de seus usos acadêmicos ou científicos, 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* (2004), 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, 2004a, 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 da bandeja. Essa noção pode

também ser metaforicamente pensada como a estrutura de uma cebola ou de uma massa folhada, pois como indicou Pino (2017), é um trabalho que se faz através de camadas e mais camadas, por sobreposição, como acontece na comida japonesa, pouco manipulada e aberta para ser enxergada através de suas inúmeras camadas de alimentos que compõem toda a feitura.

4 Considerações finais

O *washoku*, pelas lentes de Barthes em *O Império dos signos*, é 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. 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, o trecho acima 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 prato único 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, tal qual o Texto barthesiano.

REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. Arcimboldo ou Retórico e Mágico. In: *O óbvio e o obtuso*. Tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. p. 117-134.
- BARTHES, Roland. *Aula*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1997.
- BARTHES, Roland. A Morte do Autor. In: *O rumor da língua*. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 57-64.
- BARTHES, Roland. Texto (teoria do). In: *Roland Barthes Inéditos vol. 1 – teorias*. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004a. p. 261-289.
- BARTHES, Roland. *O Império dos Signos*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- 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.
- CALVET, Louis-Jean. *Roland Barthes: uma biografia*. Tradução de Maria Angela Villela da Costa. São Paulo: Siciliano, 1993.
- CLESSE, Thibault. La diététique japonaise rempart contre l'obésité? Tese (Doutorado em Farmácia Hospitalar) da Faculdade de Ciências Farmacêuticas da Universidade de Lorraine. Nancy, França, 2016. Disponível em: <https://hal.univ-lorraine.fr/hal-01731970/document>. Acesso em: 13/04/2024.
- MARTY, Éric. *Roland Barthes: O ofício de escrever*. Tradução Daniela Cerdeira. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Roland Barthes, o saber com sabor*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto, Crítica, Escritura*. São Paulo: Ática, 1993.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. A cozinha do sentido. In: *Com Roland Barthes*. São Paulo: Martins Fontes, 2012. p. 100-107.
- PINO, Claudia Amigo. O Sal das Palavras: a gastrosofia da linguagem de Roland Barthes. In: CONTANI, Miguel Luiz; GUERRA, Maria José. (org.). *Barthes 100 anos: ideias e reflexões*. Londrina: Eduel, 2017. p. 87-102.

Agradecimentos

Este artigo é fruto de pesquisas financiadas pela CAPES, na modalidade de bolsa de mestrado, e pelo CNPq, como bolsa de produtividade em pesquisa, a quem os autores agradecem.