

ROLAND BARTHES E O RUMOR DA LÍNGUA NO ORIENTE

ROLAND BARTHES AND THE RUSTLE OF LANGUAGE IN THE ORIENT

Laura Taddei Brandini*
laura_brandini@yahoo.fr

A proposta deste artigo é examinar um aspecto pouco estudado da obra do escritor francês Roland Barthes, a saber, suas relações com o Oriente, do ponto de vista de suas reflexões sobre a linguagem literária oriundas de suas experiências nos países do Magrebe, no Japão e na China. Para tal, examinaremos as noções de incidente e de signo vazio, criadas, respetivamente, com base em suas experiências no Marrocos e no Japão, para, em seguida, privilegiarmos as reflexões de Barthes incitadas pela China, país para onde viajou posteriormente. Do confronto entre duas concepções diferentes de Oriente, uma cunhada a partir de suas experiências no Marrocos e no Japão e a outra, a partir da China, emerge uma reflexão sobre a essência da linguagem, sob a forma do “rumor da língua”.

Palavras-chave: Roland Barthes. Oriente. China. Linguagem.

The purpose of this article is to examine an unexplored aspect of the work of the French writer Roland Barthes: his relationship with the Orient, from the point of view of his thoughts about literary language based on his experiences in Maghreb countries, as well as in Japan and China. In order to do so, we will study the notions of incident and empty sign, created, respectively, from his experiences in Morocco and Japan, and then we will focus on Barthes' considerations on China, the country to which he traveled later. From the confrontation between two different concepts of the Orient, one coined from his experiences in Morocco and in Japan, and the other from China, emerges a reflection on the essence of language, in the form of the “rustle of language”.

Keywords: Roland Barthes. Orient. China. Language.

•

1. Introdução

As muitas viagens feitas pelo escritor francês Roland Barthes ao Oriente renderam-lhe reflexões decisivas para a sua obra, que lhe permitiram revê-la e reconfigurá-la à luz de noções que antes existiam de forma difusa em seus ensaios e artigos, como as ideias de poder da linguagem, concebido como uma imposição, e de prática da escritura, a escrita

* Departamento de Letras Estrangeiras Modernas/ Centro de Letras e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Londrina, Londrina, Brasil. ORCID: 0000-0001-9041-8723.

literária. Em entrevista concedida a Nadine Dormoy Savage para a revista estadunidense *The French Review* em fevereiro de 1979, quando questionado sobre seu interesse pelas culturas orientais, Barthes responde¹:

O Oriente funciona, então, como o Outro desse pensamento [do pensamento ocidental], e precisamos (em todo o caso, é necessário em minha vida intelectual) de um tipo de pulsação entre o mesmo e o outro. O que posso perceber do pensamento oriental, por meio de reflexos bem longínquos, me permite respirar. (2002, p. 742)

A metáfora da respiração me permite, por minha vez, enxergar no contraponto com o distinto, o diferente, o Outro, uma lufada de ar fresco capaz de arejar as ideias e fazer com que noções, conceitos, até mesmo princípios assentados na poeira da tradição ocidental sejam revistos. Muitos anos antes, nos idos de 1963, respondendo a um questionário para a revista *Tel Quel* intitulado “Literatura e significação”, ao explicar sua compreensão da literatura, Barthes afirmava :

Mas também, cada vez que não se fecha a descrição, cada vez que se escreve de um modo suficientemente ambíguo para deixar fugir o sentido, cada vez que se faz *como se o mundo significasse*, sem entretanto dizer o quê, então a escritura liberta uma pergunta, ela sacode o que existe, sem entretanto nunca pré-formar o que ainda não existe, ela dá sopro ao mundo: em suma, a literatura não permite andar, mas permite respirar. (1970, p. 172)

Antes do pensamento oriental, a literatura já permitia a Barthes respirar, nessa definição lapidar que conclui a citação: ao “deixar fugir o sentido”, ou libertá-lo, a literatura “sacode o que existe”, ou seja, movimenta ideias, deslocando-as de seus lugares habituais. A literatura “dá sopro ao mundo”, confere-lhe novo fôlego, oferece a possibilidade de respirar outros ares, papel que será atribuído ao Oriente dezasseis anos mais tarde.

E que ares seriam esses ? Ou o que trariam esses bons ventos oriundos das terras do sol nascente ao pensamento barthesiano ? Antes de mais nada, uma reflexão sobre a matéria-prima da literatura, a linguagem. Neste artigo privilegiarei a compreensão da linguagem presente nas experiências de Barthes na China, sem deixar de lado aspectos importantes de suas reflexões fundamentadas em suas estadias no Japão e nos países do Magrebe, anteriores à viagem ao então país de Mao Tsé-tung e que foram preparatórias para as reflexões que ali desenvolve.

2. Os Orientes barthesianos

Quando Barthes faz sua primeira e única viagem à China, em 1974, o Oriente, para ele, já possuía uma identidade, ou seja, ao Oriente o escritor atribuía um conjunto de ideias, noções e até mesmo conceitos recortados de suas experiências de viagens anteriores e de suas leituras, amalgamadas por suas reflexões. A China, portanto, criava a expectativa de ser parte desse Oriente, então já tão amado por Barthes.

¹ Todas as traduções são de minha responsabilidade salvo as referidas na bibliografia, onde constam os nomes dos tradutores.

Essa compreensão da existência de um ‘certo Oriente’ barthesiano construído anteriormente à viagem à China se coaduna com o que Edward Said define como orientalismo. Em sua obra de mesmo título, o intelectual palestino descreve como discursos ocidentais, registrados em documentos coloniais principalmente ingleses e franceses, criaram uma imagem do Oriente que ele nomeia Orientalismo. Nas palavras de Said,

(...) Falar do Orientalismo, portanto, é falar principalmente, embora não exclusivamente, de um empreendimento cultural britânico e francês, um projeto cujas dimensões incluem áreas tão díspares como a própria imaginação, toda a Índia e o Levante, os textos bíblicos e as terras bíblicas, o comércio de especiarias, os exércitos coloniais e uma longa tradição de administradores, um formidável corpo de eruditos, inúmeros “especialistas” e “auxiliares” orientais, um professorado oriental, um arranjo complexo de ideias “orientais” (o despotismo oriental, o esplendor oriental, a crueldade, a sensualidade), muitas seitas, filosofias e sabedorias orientais domesticadas para o uso europeu local – a lista pode se estender mais ou menos indefinidamente. (2015, p. 30)

Como a leitura crítica que Said desenvolve em seu livro demonstra, o Orientalismo tem fronteiras mais vastas do que as que hoje delimitam o Oriente. Vai além do continente asiático e do Oriente Médio, pois compreende textos, imagens, pessoas, ideias. Trata-se de uma forma enviesada de apreensão do estrangeiro por meio do que se escreve e diz dele, sem nenhuma preocupação com o diálogo, sem que haja espaço para o Outro se dizer, dizer quem é. Uma construção, em suma, calcada em objetivos coloniais que são, em parte, reconhecíveis até o momento presente.

Um dos muitos méritos da reflexão seminal de Said reside na possibilidade de utilização de seu conceito, nos termos descritos acima, como uma ferramenta a partir da qual se pode repensar os modos como os escritores se apropriam de territórios culturais através de construções próprias, nutridas por idealizações fecundas para o desenvolvimento de suas ideias. Nesse sentido, parece-me possível reunir diversas experiências de Barthes em viagens pelo Oriente, Oriente Médio e até mesmo por países do Magrebe onde ele experimentou vivências semelhantes, em um mosaico formador de uma certa ideia de Oriente que pautou suas expectativas com relação à China.

O Oriente de Barthes era, então, composto pelas lembranças relativas a viagem à Grécia, no verão de 1938, ainda quando era estudante na Sorbonne, junto de seus colegas integrantes do Grupo de Teatro Antigo da Sorbonne; por sua estadia de um ano no Egito (1949–1950), como professor visitante da Universidade de Alexandria, quando conheceu Algirdas Greimas, por intermédio de quem leu Saussure; até mesmo por suas viagens turísticas ao Marrocos e à Tunísia ao longo da década de 1960 e de 1970, além do ano em que residiu em Rabat, como professor visitante na Universidade Mohamed V, entre 1968 e 1969 (Boulaâbi & Coste, 2015); enfim, por suas três temporadas no Japão, em 1966, 1967 e 1967–1968.

Dessas experiências em meio a culturas estrangeiras, certamente as mais marcantes são as vivenciadas no Marrocos e no Japão; a partir do primeiro, escreveu *Incidentes* entre 1968 e 1969, publicado postumamente, em 1987; tendo por base o segundo, publicou *O Império dos signos* em 1970. Afirmo que são as mais marcantes não somente porque geraram livros, mas porque proporcionaram a Barthes o espaço e as experiências

necessários para o desenvolvimento de noções importantes: a de *incidente* e a de *signo vazio*.

Embora cunhada em 1964, ou seja, alguns anos antes do momento de escritura dos fragmentos que constituem *Incidentes*, a partir da leitura dos manuscritos de um jovem aspirante a escritor, François Braunschweig (Barthes, 2004b), a noção de incidente não é definida no livro que a tem por título, mas praticada, ao contrário do que se esperaria de um teórico e em consonância com o gesto de um escritor. A noção teve várias definições nos anos que se seguiram, até ao último curso de Barthes no Collège de France, sobre *A Preparação do Romance I e II* (2005b,c). Em seu prefácio a *Aziyadé*, de Pierre Loti, republicado nos *Novos Ensaios Críticos*, apêndice da nova edição do *Grau Zero da Escritura*, em 1971, Barthes define o incidente como segue:

O que é contado [em *Aziyadé*] não é uma aventura, são *incidentes*: é preciso tomar a palavra num sentido tão tênue, tão pudico quanto possível. O incidente já muito mais fraco do que o acidente (mas talvez também mais inquietante) é simplesmente *aquilo que cai suavemente*, como uma folha, sobre o tapete da vida; é a dobra leve, fugaz, acrescentada ao tecido dos dias; é o que *mal pode* ser notado: uma espécie de grau zero da notação, apenas o que é necessário para poder escrever *alguma coisa*. (2004c, pp. 208–209, grifos do autor)

Da prática dos incidentes marroquinos, Barthes chega a essa definição, que reaparece sempre que ele trata do Magrebe e dos Orientes; o lirismo d’ “*aquilo que cai suavemente*, como uma folha, sobre o tapete da vida” evoca o elogio à frugalidade que ele faz quando lê o livro de Loti sobre a Turquia, e quando está no Marrocos, no Japão e na China. O estrangeiro Barthes estranha tudo nesses espaços estrangeiros e os gestos mais banais, ao serem escritos, adquirem o status de textos. Estes, por sua brevidade e fugacidade, mimetizam com a linguagem a leveza desses pequenos acontecimentos que, muito delicadamente, desviam o curso normal da vida. Em *Incidentes*, por exemplo, lemos:

Um venerável Hadj de barba curta e grisalha bem cuidada, mãos idem, artisticamente arrumado numa *djellaba* de finíssimo tecido extremamente branco, bebe um leite branquíssimo.

Entretanto, isto: uma mancha, um ligeiro traço de fezes, como as necessidades de um pombo, sobre o seu capuz imaculado. (2004a, p. 15)

O “tapete da vida”, o *continuum*, composto pela série de elementos caracterizados pela pureza do branco que toca a barba, a roupa e o leite bebido pelo personagem é, contudo, interrompido pela pequena mancha do capuz. Eis aí o incidente, um imprevisto, uma delicada ruptura na continuidade da linguagem que é suficiente para transformá-la em texto, nessa modalidade tão cara a Barthes, sobretudo quando ele está no Oriente.

A noção de incidente é teorizada e, mais uma vez, praticada no *Império dos Signos*, o livro escrito tendo o Japão como pretexto. Maurice Pinguet, que foi diretor do Instituto Francês de Tóquio entre 1963 e 1968 e recebeu Barthes em suas estadias no país, reflete sobre a escrita da experiência feliz que foi para o escritor conhecer o Japão, colocando em seu centro o que caracteriza o incidente: “Sempre fracassamos ao falar do que

amamos? Talvez sim, a menos que se evoque o simples detalhe, tacitamente ligado ao fervor do momento. Pois é ao detalhe errático, fosco e contingente que se ligam por metonímia o desejo, a felicidade, a emoção, o amor e a lembrança.” (Pinguet 1982, p. 758). O escritor, portanto, se inscreve por meio dos incidentes em seu texto e projeta no Japão um espaço ideal de escrita, como Pinguet resume: “Também entendemos que o Japão de Barthes não é somente um objeto de saber, mas, como a Itália de Stendhal, o lugar sonhado de uma outra vida, o país de uma felicidade possível” (*idem*, p. 759).

No *Império dos Signos*, além de observar e escrever os incidentes que o tocaram, o escritor reflete sobre o signo vazio, a propósito do haikai, que “não quer dizer nada” (Barthes 2007, p. 91). No trecho abaixo, Barthes coloca em relevo o interesse desse “nada”:

(...) e é por essa dupla condição que [o haikai] parece ofertado ao sentido de modo particularmente disponível, prestativo, como um hospedeiro polido que nos permite instalarmo-nos à vontade em sua casa, com nossas manias, nossos valores, nossos símbolos ; a “ausência” do haikai (como se diz tanto de um espírito irreal quanto de um proprietário que viajou) solicita o suborno, o arrombamento, em uma palavra, a maior cobiça, a do sentido. (*ibidem*)

Barthes identifica em diversos aspectos da cultura japonesa esse vazio de sentido, oriundo dos interstícios encontrados no aerado do tempurá, nos grandes e caprichados pacotes que comportam pequenos presentes, nos espaços vazios da arquitetura dos imóveis, na arte da ikebana, até mesmo no centro da cidade, vazio. A esse respeito, Pinguet pondera, imputando um valor moral ao signo vazio:

Esta franqueza no jogo das formas vai de par com a isenção do sentido, que podemos encontrar tanto no vazio central de Tóquio, quanto no haikai, na arte do pacote e nos koan e mondo do zen. Múltiplos, onipresentes, ágeis, os signos circulam em todas as veias da vida japonesa sem nunca serem fixados por um sentido substancial. (Pinguet 1982, p. 762)

Com esses signos vazios, Barthes constrói um país-texto estrangeiro em que o sentido está isento e que, portanto, oferece-se gentilmente ao leitor que pode escrever ou inscrever nele os sentidos que quiser. Em outras palavras, interstícios, os espaços vazios que o Japão lhe sugere são convites à escritura, de onde nasceu o próprio *Império dos Signos*. Lugares, pois, de incidentes provocativos de emoções ou de contemplação, ambos de espaços abertos para a escritura, foram o Marrocos e o Japão e era o que Barthes esperava da China, sua última experiência inédita de viagem para um ‘país oriental’.

3. O Outro Oriente: a China

A viagem se dá entre 11 de abril e 4 de maio de 1974 no âmbito da visita ao país da comitiva da revista *Tel Quel* que, desde 1972, se declarava maoísta. Junto de Philippe Sollers, Julia Kristeva e Marcelin Pleynet, editores da revista, e de François Wahl, editor da Seuil, que publicou quase todos os seus livros, Barthes faz uma viagem inteiramente guiada pela agência governamental Luxingshe. Naquela época, só se podia viajar pelo país mediante autorização especial e sob a tutela da agência. Os guias eram também os

tradutores e vigias do grupo, não os deixando a sós em nenhum momento e não permitindo desvios da programação. Barthes chega até mesmo a reclamar, em anotações manuscritas que não foram publicadas, que não podia nem mesmo ir ao banheiro sozinho.

A intensa programação de visitas pode ser conferida na leitura dos *Cadernos da Viagem à China*, diário que Barthes escreve durante a viagem e que é publicado postumamente, em 2009. Neles vemos que a comitiva vai a fábricas, escolas, sítios históricos e arqueológicos, museus, uma universidade, acontecimentos esportivos e artísticos, mas não vai a um campo de reeducação para intelectuais, as ditas Escolas do 7 de maio, visita solicitada pelo grupo, sem sucesso.² Em todos os lugares os viajantes são recebidos com deferência e com basicamente os mesmos discursos: o elogio da Revolução Cultural de Mao Tsé-Tung, apoiado em inúmeros dados comparativos da realidade antes e depois da Revolução. Esses discursos fixos são chamados por Barthes de *blocos*, ou seja, pedaços de linguagem cristalizados por uma *doxa* política, combinados segundo o talento do enunciador de maneira a construir um muro discursivo que acaba por separar o escritor e o grupo da verdadeira realidade chinesa, ou, em todo o caso, de uma realidade que não seria feita inteiramente de estereótipos.

A barreira da linguagem não se restringe, portanto, à incompreensão do idioma falado e escrito, como acontece no Japão. Na China, a separação entre os visitantes e a realidade do país é de outra ordem, muito mais impermeável, porque discursiva: como a viagem toda é tutelada, não se tem liberdade para visitar o que suscita curiosidade, não se pode alterar a programação. Além disso, a comitiva tem acesso a trens, teatros e cinemas por entradas especiais, que a separam dos chineses; durante os entreatos das peças teatrais, o grupo é confinado num salão separado dos demais espectadores. A respeito, Barthes anota, em 18 de abril, sobre o trem que os leva de Xangai para Nanquim :

Estação. Passamos por uma entrada especial, vazia. Atrás das vidraças, multidões apinhadas. Sempre acompanhados por nossos cinco. Último vagão, quase vazio. Limpo, confortável. Flores diante de cada janela. Corredor central. Capas brancas. Quase sozinhos, exceto no fundo dois ou três militares. (2012, p. 71)

A insistência do escritor sobre o adjetivo “vazio”/“vazia” que caracteriza os espaços por onde passa e que são ocupados pela comitiva francesa contrasta com o que é visto “Atrás das vidraças”, a multidão de chineses, a verdadeira China. A viagem “solitária” também proíbe qualquer discurso: quando todo contato é interdito – menos com os blocos do discurso político –, só resta o silêncio. Bem no início da viagem, apenas dois dias depois de aterrissar em Pequim, Barthes já antevê como será a estadia no país e anota em seu diário : “Sinto que não poderei esclarecê-los [os chineses] em nada – mas apenas nos

² Anne Herschberg-Pierrot, em “L’écriture des *Carnets du voyage en Chine*”, reconhece como um gênero narrativo os relatos de viagem pela China nas décadas de 1950, 1960 e 1970, no qual se enquadra o percurso da comitiva de *Tel Quel*: “As narrativas de viagem pela China popular nos anos de 1950 e depois, nos anos pós-1968, foram múltiplas. Formam um subgênero bastante codificado da narrativa de viagem de intelectuais (no caso, franceses) em países comunistas, da URSS a Cuba e à China popular, de que François Hourmant retrçou as expectativas e os clichês (Hourmant 1980). Simon Leys, por sua vez, revelou os estereótipos das viagens à China popular (Leys 1974, 1998). Os percursos são sempre os mesmos, balizados por visitas a fábricas, canteiros navais, operações com acupuntura, espetáculos de balé, espetáculos de crianças.” (Herschberg-Pierrot 2017, p. 583).

esclarecer a partir deles. Portanto, o que se há de escrever não é *E então, China ?*, mas *E então, França ?*” (2012, p. 9, grifos do autor). Ou seja, isolado dos chineses e do resto do país, como se estivesse viajando dentro de uma bolha, Barthes não poderá conhecê-los e, num movimento inverso, só lhe restará se voltar para si mesmo e repensar a China por contraste : contraste com o que lhe pertence – seu país, sua cultura, a francesa – e com o seu Oriente, notadamente com o Japão. As constantes comparações da China com a França e com o Japão se revelam o único meio de reflexão sobre aquele país. Anne Herschberg-Pierrot, em texto dedicado aos *Cadernos à viagem à China*, observa:

Ao longo dos *Cadernos*, Barthes anota seu mal-estar progressivo nesta viagem organizada de forma bastante limitadora [...]. Isto se traduz por notas cinestésicas de náuseas e enxaquecas que ele interpreta como a convulsão desse modo de vida, nos antípodas da arte de viver experimentada no Japão. (2017, p. 588).

A autora relaciona a crise da escrita e o tédio e os problemas de saúde que Barthes vivencia na China, o que pode ser comprovado pelas notas de 18 de abril, primeiramente no trem de Xangai para Nanquim: “Todas estas anotações comprovarão decerto o malogro de minha escrita neste país (em comparação com o Japão). Na verdade, não encontro nada para anotar, enumerar, classificar.” (Barthes 2012, p. 72). Nesse mesmo dia, chegando ao destino, Barthes cria uma outra comparação, não mais com o Japão, mas com a França, estabelecendo uma relação de correspondência, como se vê nesta passagem, por exemplo: “[...] De micro-ônibus para o hotel, através de longas avenidas orladas de plátanos. Tudo isso é muito francês.” (*idem*, p. 73).

Quando de sua volta a Paris, todos os membros da comitiva francesa publicaram textos sobre a China: Sollers, Kristeva e Pleyne publicaram artigos em número especial da *Tel Quel*, “En Chine”, (no outono francês de 1974), Wahl escreveu quatro artigos para o jornal *Le Monde* (1974a, 1974b, 1974c, 1974d) e Barthes publicou apenas um pequeno artigo no mesmo jornal, “E então, a China?”, em 24 de maio de 1974 (Barthes 2005a). Esse texto desconcertou por sua neutralidade quando se esperava uma tomada de posição, como a de seus companheiros de viagem – os três editores da *Tel Quel* fizeram elogios, enquanto o editor da *Seuil* fez duras críticas ao regime de Mao Tsé-tung.

Barthes escolheu tratar da insipidez da China, das cores pálidas de seus campos, da platitude de sua geografia, de seu chá sem gosto, em suma, da ausência de epopeia, de narrativa, de discurso (exceto o político). No segundo parágrafo desse texto o escritor anuncia a expectativa que havia antes da viagem e a resposta chinesa:

Quem parte para a China vai munido de mil perguntas prementes e, ao que parece, naturais : como são vistas, ali, coisas como sexualidade, mulher, família, moral ? Coisas como ciências humanas, linguística, psiquiatria ? Sacudimos a árvore do saber para que a resposta caia e possamos voltar providos daquilo que é nosso principal alimento intelectual: um segredo decifrado. Mas nada cai. Em certo sentido, voltamos (afora a resposta política) com: *nada*. (Barthes 2005a, pp. 182–183, grifo do autor)

Diferentemente do Marrocos, onde descobriu os incidentes, ou do Japão, onde os admirou e encontrou o signo vazio, onde vislumbrou interstícios para escrever, na China

Barthes se deparou com um único signo, o político. Ao tentar auscultar os chineses, ele encontrou... “*nada*”, ou a insipidez, a placidez, a neutralidade absoluta. Não há interpretação – “É o fim da hermenêutica”, declara (*idem*, p. 183) –, portanto, não há leitura possível: a comitiva só teve acesso ao discurso – a um discurso – político, pois a linguagem chinesa, em seu sentido lato, menos associada a um idioma do que a outras formas de comunicação, como a artística, a vestimentar, a dos hábitos cotidianos, até mesmo a do olhar, foi cuidadosamente escamoteada, varrida para debaixo do tapete enquanto as visitas estavam lá. A linguagem chinesa, em todos os sentidos, não se abria a uma interpretação, mas convergia para a constante neutralidade.

Na China, Barthes não reencontra o incidente ou o signo vazio, prenhe de sentidos em devir. Ele não reencontra, portanto, o Oriente, tal como conhecia e de que tinha se apropriado ou, para pensar com Edward Said (2015), um Oriente inventado pelo escritor a partir de determinadas experiências sensoriais, sexuais e intelectuais fecundas. Na China, ele encontra o Outro novamente, o Outro do Outro, um Oriente distinto daquilo que, para ele, já se havia consolidado como Outro idealizado. No momento da viagem à China, Barthes tinha em mente o reencontro com um Outro paradoxalmente familiar, como era o Outro marroquino ou japonês, com o qual ele já convivia havia anos, em seu imaginário. A China era o Outro daquele Oriente fecundo, pleno de descobertas e que suscitava a escrita, que gerou *Incidentes* e *O Império dos Signos*.

Uma tal frustração de expectativas poderia conduzir o escritor a repensar sua concepção de Oriente fundamentada em suas experiências japonesas e magrebina. Contudo, ela apenas contribui para reforçar o caráter ideal que elas adquirem na obra barthesiana, como se percebe ao ler *A Preparação do Romance I e II* (2005b, c), as notas dos dois últimos anos de cursos que Barthes ministrou no Collège de France, de 1978 a 1980: nelas se lê um autor em busca de um método para escrever seu romance – que não será escrito, como ele mesmo reconhece ao final – e que recorre, como tábua de salvação, ao haikai japonês, uma forma de registro dos incidentes. Vejo nesse gesto a recuperação das experiências no Japão e no Marrocos sob a forma de um método de escrita literária, retomando as escritas bem-sucedidas das obras mencionadas. Diferentemente, a China era o Outro Oriente, estéril, repetitivo, que impedia a escrita, como o próprio escritor anota, em Nanquim, em 19 de abril: “[Nada do incidente, da dobra, nada do *haikai*. Nuance? Insípido? Nenhuma nuance?]/ Há oito dias, não vivo o desabrochar da escrita, o gozo da escrita. Seco, estéril]” (Barthes 2012, p. 92). Ou seja, como o próprio Barthes resume, ao chegar em Nanquim, no dia 18 de abril: “Racional, nada exótico, nada desfamiliarizante. Não estamos na Ásia, desde o início” (*idem*, p. 73).

Barthes esperava conhecer o Outro que lhe seria “estranhamente familiar”, para empregar o conceito freudiano de *unheimlich*³, isto é, um país diferente mas que guardaria pontos de contato com suas principais referências de Oriente, o Marrocos e o Japão. Contudo, tal expectativa é frustrada, e não somente quando Barthes pensa em sua escrita, mas também do ponto de vista de quem é o Estrangeiro: na China, os cinco integrantes da comitiva são olhados com avidez, até mesmo seguidos pelos chineses nas cidadezinhas

³ “Das Unheimliche” (1919), traduzido para o francês por Marie Bonaparte et Mme E. Marty como “L’inquiétante étrangeté” (Freud 1933).

que visitam, em alguns sítios históricos, no zoológico. Naquela época, muitos chineses nunca haviam visto ocidentais e os viajantes se tornam objeto de curiosidade em várias ocasiões. Quando da visita ao Pagode do Grande Ganso Selvagem, ao sul de Sian, Barthes resume seu sentimento ao ser reduzido a um objeto de observação, ao ser o Outro: “[Como eles olham intensamente! Intensidade de curiosidade fascinante, incrível, no olhar. É que esse olhar se dirige não à nossa pessoa, nem mesmo ao corpo como eros, mas abstrata e essencialmente à espécie: sou despojado de meu corpo em prol de meu germe]” (2012, p. 146). A surpresa do escritor é patente, explicitada pelo ponto de exclamação e pelos adjetivos empregados para caracterizar o olhar que despe, esvazia de cultura, perscruta a própria essência, interrogando-a. Ao invés de encontrar no Outro um elemento que incite uma reflexão teórica, como as noções de incidente e de vazio, Barthes é induzido a se ver em sua condição elementar, o mais próximo possível de sua origem.

4. A China de Barthes e de Antonioni

Nas anotações que compõem os *Cadernos da Viagem à China*, o escritor, muitas vezes, alude ao documentário de Michelangelo Antonioni sobre esse país, *Chung Kuo, Cina*, rodado para o canal de televisão italiano RAI, em 1972. Foi esse documentário de três horas e meia de duração que o incitou a fazer a viagem, como ele mesmo afirma em seu texto dedicado ao cineasta, “Caro Antonioni...”. Escrito para a outorga de um prêmio a Antonioni, em Bolonha, em 28 de janeiro de 1980, e publicado em maio do mesmo ano na revista *Cahiers du Cinéma*, trata-se de uma homenagem ao cineasta, onde Barthes distingue três virtudes do artista para caracterizar Antonioni, a saber: a vigilância, a sabedoria e a fragilidade. A primeira é compreendida por Barthes como o desejo do artista de acompanhar as mudanças de seu tempo, deslocando seus objetos e reflexões. A sabedoria do artista não é concebida como um conjunto de conhecimentos, mas, para Barthes, ela se revela na busca pelo sentido sutil, mais importante do que o realismo, que fixa o sentido e o impõe; ao contrário, a sutileza que compõe o sentido acaba por suspendê-lo. Nos dizeres de Barthes, “Essa dialética dá a seus filmes (vou usar de novo a mesma palavra) uma grande sutileza: sua arte consiste em sempre deixar o caminho do sentido aberto e como que indeciso, por escrúpulo” (2005d, p. 243). Tal compreensão se aproxima da noção de interstício, que resulta no signo vazio, apreendida no Japão: o espaço vazio entre os sentidos que permite sua efração, sua corrupção, sua aeração, sua respiração, essencial a Barthes, como vimos no início deste artigo. Ainda a respeito de Antonioni, Barthes escreve:

Penso em Matisse desenhando uma oliveira, de sua cama, e, ao cabo de certo tempo, observando os vazios existentes entre os galhos, para descobrir que, com essa nova visão, escapava à imagem habitual do objeto desenhado, ao clichê “oliveira”. Matisse descobria assim o princípio da arte oriental, que quer sempre pintar o vazio, ou melhor, que capta o objeto figurável no momento raro em que o pleno de sua identidade cai bruscamente num novo espaço, o do Interstício. De certa maneira, sua arte também é uma arte do Interstício (...), portanto, de certa maneira também, sua arte tem alguma relação com o Oriente. (2005d, p. 245)

A sabedoria que caracteriza o artista, e caracteriza Antonioni nesse texto, portanto, é uma sabedoria oriental, capaz de burlar a imposição do sentido. A “pintura do vazio” ou, em outros termos, a captação do vacilo do sentido o liberta, faz dele “Indireto”, no termo de Barthes (2005d, p. 246), e por isso, verdadeiro em sua pluralidade, uma vez que liberto de toda *doxa* ou imposição.

A terceira virtude do artista decorre da sabedoria a fragilidade habita a recusa em exercer o poder que emana do sentido objetivo, único, imposto pelo realismo. Ela é ilustrada por Barthes pelo gesto contemplativo, pelo olhar demorado que se opõe ao poder, pois “O poder, seja qual for, por ser violência, nunca olha; se olhasse um minuto a mais (um minuto demais), perderia sua essência de poder” (2005d, p. 247). Nesse sentido, Antonioni é um artista por também ser frágil, pois sua arte é olhar, “a câmera é um olho”, como escreve Barthes, que olha com vagar:

Por um lado, olha demoradamente coisas que a convenção política (os camponeses chineses) ou a convenção narrativa (os tempos mortos de uma aventura) não lhe pediriam que olhasse. Por outro lado, seu herói privilegiado é aquele que olha (fotógrafo ou repórter). Isso é perigoso, pois olhar por mais tempo do que o solicitado (insisto nesse suplemento de intensidade) desarranja todas as ordens estabelecidas, sejam elas quais forem, uma vez que, normalmente, o próprio tempo do olhar é controlado pela sociedade. (2005d, pp. 247–248)

A fragilidade do artista se encontra em sua posição de recusa de toda *doxa*, na leveza – e nunca na falta de densidade ou de intensidade – dos constantes deslocamentos de seu desejo e dos sentidos suspensos, na fragilidade de ousar contemplar o inesperado.

Em *Chung Kuo, Cina* (1972), como rapidamente mencionado por Barthes, Antonioni “olha demoradamente” os camponeses chineses. O documentário, filmado a convite do governo chinês durante cinco semanas em Pequim, Xangai, Nanquim, bem como em comunidades agrícolas, não contém entrevistas e mostra poucas conversas entre os chineses, sem tradução. Somente a voz *off* do cineasta situa, brevemente, o espectador. Trata-se de um longo e demorado olhar sobre a China, mais precisamente, sobre os chineses, os protagonistas. Nas grandes cidades, apenas o cineasta, com seu olho-câmara, olha os chineses que, tímidos, na maioria desviam o olhar, rindo. Contudo, nas pequenas cidades do interior e nas comunidades agrícolas, esse ponto de vista se inverte. Numa cena de cinco minutos, em uma vila perto das montanhas, Antonioni e sua equipe filmam longamente as pessoas, cujas reações se mostram inesperadas. De acordo com a voz *off*, elas nunca haviam visto ocidentais, o que faz com que todas as pessoas retribuam o olhar-câmara com um olhar curioso, analítico, surpreso, “atônito”, no termo do cineasta. Algumas, assustadas, procuram se esconder. Outras, correm. A maioria fica agrupada, encostada nos muros das casas, como se estivesse acuada, a olhar os ocidentais, como Barthes, dois anos mais tarde, foi olhado. Os chineses procuravam decifrar Antonioni e sua equipe, seus equipamentos, suas roupas, seu corpo, procurando, com o olhar intenso, chegar até a seu germe.

Do mesmo modo, se Barthes não consegue decifrar os chineses, estes o desnudam e o reduzem a sua essência. Eis tudo ao que a comitiva francesa pode ter acesso na China: a um caráter essencial do ser e, portanto, partilhado por todos, como a essência humana; a o que se vê de longe, como os cortes de cabelo e as vestimentas, reproduzidos por

Barthes em seus *Cadernos*, sempre iguais; aos chineses praticando Tai chi chuan em grupos, nos parques; às multidões nas praças, nos teatros, nas estações de trem. Diante da particularização impossível, só é facultado a Barthes ter acesso ao coletivo; em termos de linguagem, a um som indecodificável, a um rumor.

Um ano depois dessa viagem, em 1975, Barthes escreve um pequeno artigo inspirado em suas experiências no Oriente, “O Rumor da Língua”, que o escritor define assim: “O rumor é o barulho daquilo que está funcionando bem. Segue-se o paradoxo: o rumor denota um barulho limite, um barulho impossível, o barulho daquilo que, funcionando com perfeição, não tem barulho: o tênue, o camuflado, o fremente são recebidos como sinais de uma anulação sonora” (2004d, p. 94). Em outras palavras, o rumor é um som que não tem significação outra senão a de que algo está em funcionamento. Sem nota destoante, não pode ser desmembrado, é uma pequena sinfonia em que não se pode distinguir cada instrumento, mas que só existe em sua pluralidade sonora. Essa ideia é desenvolvida mais adiante, quando Barthes exemplifica o rumor através do som que ouviu nas casas de jogos Pachinko, no Japão:

Quando os japoneses de hoje se entregam em massa ao jogo das máquinas caça-níqueis (chamadas lá de *Pachinko*), em grandes *halls*, estes se enchem de um enorme rumor de bolinhas, e este rumor significa que alguma coisa, coletivamente, funciona: o prazer (enigmático por outras razões) de jogar, de fazer o corpo agir com exatidão. Porque o rumor (...) implica uma comunidade de corpos: nos ruídos do prazer que “funciona”, nenhuma voz se eleva, conduz ou se afasta, nenhuma voz se constitui; o rumor é o próprio ruído do gozo plural – mas de nenhum modo maciço (a massa, pelo contrário, tem uma só voz, terrivelmente forte). (2004d, pp. 94–95, grifo do autor)

O rumor só existe, portanto, coletivamente, porém, sem ser uníssono. Barthes se pergunta, em seguida, se a língua, e não somente as máquinas, pode produzir rumor, procurando nela a possibilidade de realizar “um gozo que seria próprio à sua matéria” (*idem*, p. 95), para empregar os termos barthesianos. Liberta do sentido, a língua que rumoreja produz esse som que lhe é intrínseco, que significa somente que ela está em funcionamento, autorreferindo-se, autorratificando-se. Em suma, Barthes escreve:

E da mesma forma que, atribuído à máquina, o rumor não é mais que o ruído de uma ausência de ruído, referido à língua, ele seria esse sentido que faz ouvir, uma isenção de sentido, ou – é a mesma coisa – esse não-sentido que faria ouvir ao longe um sentido agora liberto de todas as agressões de que o signo, formado na « triste e selvagem história dos homens », é a caixa de Pandora. (*idem*, pp. 95–96)

O rumor liberta a língua dos sentidos e permite àquele que ouve fruir da língua em sua materialidade essencial, livre de imposições, livre de violência. Ora, como não pensar na China de Barthes, o país do rumor das pessoas, nunca individualizadas, sempre tratadas como “os chineses” pelo regime e assim apresentadas aos viajantes; o rumor da moda, homens e mulheres trajando roupas iguais, os homens sempre com um mesmo corte de cabelos e as mulheres, de tranças ou com os cabelos repartidos em duas maria-chiquinhas; até mesmo o rumor criado pela repetição dos discursos políticos.

5. Conclusão

Ao final de seu texto sobre Antonioni, Barthes se refere à China:

Noutra noite, ao assistir ao filme de Antonioni sobre a China, experimentei de repente, na virada de uma sequência, o rumor da língua: numa rua de aldeia, algumas crianças, encostadas a um muro, lêem em voz alta, cada um para si, todos juntos, um livro diferente; aquilo rumorava da melhor maneira, como uma máquina que funcionasse bem; o sentido era para mim duplamente impenetrável, por desconhecimento do chinês e pelo emaranhamento dessas leituras simultâneas; mas eu ouvia, numa espécie de percepção alucinada, tão intensamente recebia ela toda a sutileza da cena, eu ouvia a música, o sopro, a tensão, a aplicação, enfim, algo como uma *meta*. (2004a, p. 96, grifo do autor)

Barthes cita *Chung Kuo, Cina*, ao qual assistiu novamente na volta da viagem. A cena das crianças chinesas da vila camponesa de Ta Zai Tuan lendo dura um pouco mais de um minuto e é claramente descrita pelo escritor: no pátio da escola, tão miserável que parece em ruínas, crianças leem em voz alta textos escritos em cadernos diferentes, em tempos diferentes. Algumas olham para a câmara, envergonhadas, outras apenas lançam um olhar e continuam a leitura, a maioria está concentrada na tarefa.

Essa cena dá a exata medida do estremeamento do sentido, ou do sentido que perde seu chão, não desaparece por completo, mas hesita, vacila, manca, faz-se inesperado, causa uma dobrinha no sentido da vida, torna-se, então, um incidente. Com isso, provoca o gozo que instiga, atíça por meio da linguagem, como Barthes escreve, ao final do ensaio “O Rumor da língua”: “E eu, é o estremecer do sentido que interrogo escutando o rumor da língua (...)” (2004d, p. 97). Rumor esse que conduz à linguagem em seu estado mais primário, mais concreto, mais próximo de sua essência, de seu germe, de sua origem, que conduz ao sol nascente da linguagem, que Barthes encontrou nesse Oriente, a China, tão diferente do que até então ele concebia como Oriente.

Referências

- Antonioni, M. (Dir.). (1972). *Chung Kuo, Cina* [Documentário]. Roma: RAI.
- Barthes, R. (1970). Literatura e significação. In *id.*, *Crítica e verdade* (Trad. Leyla Perrone-Moisés) (pp.165–184). São Paulo: Perspectiva.
- Barthes, R. (2002). Rencontre avec Roland Barthes. In É. Morty (Ed.), *Œuvres complètes* (vol. 5, pp. 735–743). Paris: Seuil.
- Barthes, R. (2004a). *Incidentes* (M. Laranjeira, Trad.). São Paulo: Martins Fontes.
- Barthes, R. (2004b). F.B. In *id.*, *O Rumor da língua* (Trad. Mario Laranjeira) (pp.282–297). São Paulo: Martins Fontes. (2.^a ed.)
- Barthes, R. (2004c). Pierre Loti: “Aziyadé”. In *id.*, *O Grau zero da escrita* seguido de *Novos Ensaos críticos* (M. Laranjeira, Trad.) (pp.205–225). São Paulo: Martins Fontes. (2.^a ed.)
- Barthes, R. (2004d). O Rumor da língua. In *id.*, *O Rumor da língua* (M. Laranjeira, Trad.) (pp.93–97). São Paulo: Martins Fontes. (2.^a ed.)
- Barthes, R. (2005a). E então, a China? In L. Perrone-Moisés (Org.), *Inéditos, volume 4: Política* (I. C. Benedetti, Trad.) (pp.182–190). São Paulo: Martins Fontes.

- Barthes, R. (2005b). *A Preparação do romance I – Da vida à obra. Notas de cursos e seminários no Collège de France, 1978–1979* (L. Perrone-Moisés, Trad.). São Paulo: Martins Fontes.
- Barthes, R. (2005c). *A Preparação do romance II – A Obra como vontade. Notas de curso no Collège de France, 1979–1980* (L. Perrone-Moisés, Trad.). São Paulo: Martins Fontes.
- Barthes, R. (2005d). Caro Antonioni... In L. Perrone-Moisés (Org.), *Inéditos, volume 3: Imagem e Moda* (Trad. Ivone Castilho Benedetti) (pp.240–249). São Paulo: Martins Fontes.
- Barthes, R. (2007). *O Império dos signos* (L. Perrone-Moisés, Trad.). São Paulo: WMF Martins Fontes.
- Barthes, R. (2012). *Cadernos da viagem à China* (I. C. Benedetti, Trad.). São Paulo: WMF Martins Fontes.
- Boulaâbi, R., & Coste, C. (2015). Barthes et le monde arabe: un malentendu ? *Revue Roland Barthes*, 2. Consultado em http://www.roland-barthes.org/article_coste_boulaabi.html
- Freud, S. (1933). L'inquiétante étrangeté. (Trad. M. Bonaparte & E. Marty). In *id.*, *Essais de psychanalyse appliquée* (pp.163–211). Paris: Gallimard.
- Herschberg-Pierrot, A. (2017). L'écriture des *Carnets du voyage en Chine*. In J-P. Bertrand (Dir.), *Roland Barthes: Continuités* (pp. 579–606). Paris: Christian Bourgois Éditeur.
- Pinguet, M. (1982). Le texte Japon. *Critique*, 38(425), 758–766.
- Said, E. (2015). *Orientalismo. O Oriente como invenção do Ocidente*. (R. Eichenberg, Trad.). São Paulo: Companhia das Letras.
- En Chine (1974). *Tel Quel*, 59. Paris: Tel Quel.
- Wahl, F. (1974a, junho 15). La Chine sans utopie. I. Pi Lin Pi Kong. *Le Monde*, pp. 1 e 7.
- Wahl, F. (1974b, junho 17). La Chine sans utopie. II. Tien An Men ou de l'explication avec le modèle soviétique. *Le Monde*, p. 4.
- Wahl, F. (1974c, junho 18). La Chine sans utopie. III. Staline, ou l'ennemi principal, c'est le révisionnisme. *Le Monde*, p. 6.
- Wahl, F. (1974d, junho 19). La Chine sans utopie. IV. Révolution culturelle ou occidentalisation? *Le Monde*, p. 8.

[recebido em 21 de setembro de 2019 e aceite para publicação em 10 de novembro de 2020]