

# BARTHES

## (IM)PENSADO

**ALFREDO HENRIQUE OLIVEIRA MARQUES**  
(Organizador)



ALFREDO HENRIQUE OLIVEIRA MARQUES  
(Organizador)

# BARTHES (IM)PENSADO



**IFRN**  
*Editora* .....

Natal, 2016

Presidente da República Michel Temer  
Ministro da Educação José Mendonça Bezerra Filho  
Secretária de Educação Profissional e Tecnológica Eline Neves Braga Nascimento

**Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia  
do Rio Grande do Norte**

Reitor Wyllys Abel Farkatt Tabosa  
Pró-Reitor de Pesquisa e Inovação Marcio Adriano de Azevedo  
Coordenador da Editora do IFRN Darlyne Fontes Virginio

Conselho Editorial André Luiz Calado de Araújo  
Dante Henrique Moura  
Jerônimo Pereira dos Santos  
José Yvan Pereira Leite  
Maria da Conceição de Almeida  
Samir Cristino de Souza  
Valdenildo Pedro da Silva

Todos os direitos reservados

**FICHA CATALOGRÁFICA**

Catálogo da publicação na fonte  
Seção de Processamento Técnico da Biblioteca do IFRN – *Campus* Avançado Lajes  
Bibliotecária: Bruna Lais Campos do Nascimento CRB15/554

M357b Marques, Alfredo Henrique Oliveira.  
Barthes (im)pensado / Alfredo Henrique Oliveira Marques (Organizador).  
– Natal:  
Editora do IFRN, 2016.  
101 p. : il.

ISBN: 978-85-8333-247-3

1. Filosofia 2. Literatura Comparada. 3. Roland Barthes – 1915-1980.  
4. Semiologia. 5. Semiótica. I Título.

CDU 81'22

**PROJETO GRÁFICO, DIAGRAMAÇÃO  
E CAPA**

Charles Bamam Medeiros de Souza

**REVISÃO LINGUÍSTICA**

Maria Clara Lemos

**CONTATOS**

Editora do IFRN  
Rua Dr. Nilo Bezerra Ramalho, 1692, Tirol.  
CEP: 59015-300  
Natal-RN. Fone: (84) 4005-0763  
E-mail: editora@ifrn.edu.br

Edição eletrônica: E-books IFRN  
Prefixo editorial: 8333  
Disponível para download em:  
<http://memoria.ifrn.edu.br>

# Sumário



## **DA FALA AO TEXTO 5**

*Alfredo Henrique Oliveira Marques*

## **ROLAND BARTHES: A COZINHA DO SENTIDO, A PINTURA E O LUGAR DO IMPENSADO 13**

*Ilza Matias de Sousa*

## **O SABOR EM ROLAND BARTHES: LITERATURA E ALIMENTAÇÃO 39**

*Michelle Jacob*

## **A COZINHA DO SENTIDO E O ENTRE-LUGAR: INTERSTÍCIOS ENTRE OS ESCRITORES-CRÍTICOS ROLAND BARTHES E SILVIANO SANTIAGO 59**

*Sílvia Barbalho Brito*

## **BARTHES E O AMOR OBSCENO 77**

*Pablo Capistrano*

## **AUTORAS E AUTORES 97**

Creio que é uma vontade comum  
de todos que aqui escreveram  
dedicar este livro aos infinitos e conjurados indigentes  
que durante séculos  
viveram sem jamais serem notados.  
Impensados.

# DA FALA AO TEXTO



*Alfredo Henrique Oliveira Marques*

Nos dias 10, 11 e 12 de novembro de 2015, o Auditório Principal do IFRN – *Campus* Canguaretama tornou-se um espaço festivo para celebrar os cem anos de nascimento de um pensador aparentemente (só aparentemente) distante para integrar as reflexões provenientes de uma instituição técnica e científica. Instigamos os presentes com falas, imagens e agitações fermentadas pela fruição do pensar. Inúmeras formas de linguagem para investigar os signos, as formas e os conteúdos do discurso, com o fim de revistar o pensamento de Roland Barthes, provocando nele fissuras ainda não pensadas. Os amigos barthesianos convidados estimularam as conversas – com estudantes do Ensino Médio Técnico Integrado, do Ensino Superior, da Pós-graduação e mais alguns externos ao *Campus* – sobre a vida e o texto desse pensador singular. Sim, modificamos a sentença corriqueira “vida e obra” em consonância com o próprio Barthes e com nossa proposta. Aqui, a “obra” deu

lugar ao “texto”: a primeira delimita, demarca, é possível esgotá-la, detê-la “na mão”; o segundo vive pulsante na linguagem, é infinito de sentidos (BARTHES, 2004). No caminho aberto pelo pensador francês, tomamos o texto como o lugar da potência de significação. O texto é, em consórcio com nosso celebrado, indefinível e não possível de ser esgotado por uma instância eterna e doadora de sentido, ou, quem sabe, descoberto no meio da natureza. O texto de Barthes é uma carta que nos convida a explorar a dinâmica história da linguagem e do pensamento.

Durante os três dias de celebração, encontros e acenos suscitaram desejos, apetites e pintaram grafismos sob a proteção do auditório. A “aparente” distância, citada acima, revelou seu disfarce: Barthes estava ali em mil faces. Este livro propaga as inquietações e os apontamentos despertados pela nossa comunidade no interior do Rio Grande do Norte e destina-se aos leitores que buscam visitar e revisitar um Barthes (im)pensado. São reverberações, frutos dos pensamentos germinados nas apresentações realizadas durante o “Centenário Roland Barthes”.

Durante a organização do evento, algumas pessoas me perguntaram sobre a pertinência da celebração. O fato é que, antes de questionarem sobre o que Barthes teria a nos falar, outros (mais honestos) perguntaram “quem é Barthes?” Questões convocam mais questões: um dos mais populares (em reconhecimento e em polêmicas) pensadores contemporâneos encontra hoje dificuldades de ser ouvido/lido? Descobrimos, durante o evento, uma razão afirmativa que diz não à nossa pergunta. Aqueles que pouco sabiam sobre seus textos viram-se envolvidos por elementos do

cotidiano e auscultaram desde Barthes uma nova significação para pensar a retórica, o mito, o amor, a pintura e a cozinha. Era visível o que pode provocar o pensamento entre aqueles que julgam conhecer e os que se encontram fora de uma tradição. Por isso, talvez não seja arbitrário dizer que Barthes é o pensador da ressignificação do cotidiano. Para ele, os objetos encontram uma significação não essencial e não natural, e sim uma dinâmica convidativa entre história, linguagem e pensamento. Fomos tocados por vozes e imagens barthesianas que esboçavam algo que ainda vinha se anunciando sobre o homenageado, sobre nossa cultura, sobre nós mesmos. Entrecortadas por afetos, elas introduziram, no meio acadêmico, a sensibilidade de Roland Barthes, promovendo (re)leituras que estimulam o novo.

Barthes afirmava que a crítica disserta sobre o texto do prazer. Desejamos aqui sair dessa instância crítica, nos posicionando como leitores que escrevem. Nós nos colocamos destituídos desse poder, não pretendemos “dominar” o conteúdo barthesiano: somos por eles (seus textos) convocados para falar da nossa fruição junto ao pensador francês. As falas, retomadas após as inquietações do evento, compõem textos. Da linguagem para a fala, da fala para o texto. Do espaço da oralidade, trazemos para a escrita nossos pensamentos: “a fala como instrumento ou expressão do pensamento; a escritura como transliteração da fala” (BARTHES, 1987, p. 44). Entretanto, não desejamos articular uma característica atrelada ao registro. Os textos aqui estão em aberto, em processo de feitura. São lampejos do instante, que pretendem, no próximo momento, refletir outros brilhos.

Celebramos o homem que falava sobre si na terceira pessoa, discorria sobre a própria vida como um personagem de um romance (BARTHES, 2003). Por isso, não traremos certezas sobre um sujeito incerto (BARTHES, 2013). Ficaremos por aqui com vibrações e intensidades criadoras. Pensamentos em constante elaboração, como sugerem alguns dos textos deste livro, em constante processo de feitura e cozinhar.

Nosso primeiro texto propõe um desafio: Ilza Matias de Sousa estabelece relações imprevistas sobre a cozinha do sentido barthesiana, apresentando um caminho completamente diferente em um espaço marginal, que é a pintura. Neste livro, Ilza abre nossa conversa não só pela inauguração de pensamento – que pode surpreender a crítica universitária atual, que vê a cozinha do sentido como um sistema de símbolos e de representações sociais –, mas também pela afloração afetiva: todos os autores reunidos neste livro foram tocados, em algum momento de suas vidas e de suas formações intelectuais, pela Professora Ilza. Ela fez emergir em nós um viés barthesiano, que experimentamos na partilha de instantes-arte.

Diminuindo a distância entre escrita e fala ao trazer no seu texto a carga dêitica da oralidade, Michelle Jacob nos transportou para a tarde de 10 de novembro de 2015. A abertura do evento foi o primeiro contato de muitos dos presentes com Roland Barthes, uma primeira impressão pensada por meio do gozo da linguagem, por meio da literatura de Marcel Proust e de Brillat-Savarin, temperada pelo saber-sabor, um banquete nutritivo de ideias sobre a alimentação, sobre o alimento para além de sua função.

Sílvia Brito ministrou no evento um minicurso sobre a cozinha do sentido, dispondo de um cardápio de filmes para ativar a imaginação e o estômago. Neste livro, o cinema deu lugar à literatura do escritor brasileiro Silviano Santiago. Barthes e Silviano sob o olhar de Sílvia partilham ideias, estabelecem uma conexão entre França e Brasil e desmontam a rigidez entre definições como “crítico” e “escritor”, trazendo uma investigação sobre as potências da cozinha do sentido: uma constante reelaboração que desmonta o processo pelo qual um signo se impregna de um sentido canônico, rompendo com o estabelecido e promovendo a abertura para a singularidade.

Fragmentos de literatura, filosofia, história e antropologia são espalhados no texto de Pablo Capistrano, que traz à frente não só a ousadia do pensamento barthesiano na sua época, mas toda a inspiração que este promove até hoje no leitor. Este é convidado para uma viagem pelo amor no mundo ocidental, para dispor o olhar (e o corpo) em trânsito, para visitar a obscenidade do discurso amoroso, o desconcerto das cenas que colocam esse discurso na margem da cultura burguesa do século XIX. Com as perspectivas temporais e históricas de Pablo como guia, junto a Barthes e desconfiando dele, temos um passeio desconcertante nas cenas de anunciação do sujeito amoroso, na “dessublimação” do amor.

Que estas fruições atinjam seu olhar, leitor. E que você compartilhe conosco das instigantes discussões.

Um agradecimento especial à querida “Equipe Barthesiana”: Maria Eugênia, Maria Clara, Cleverton Bezerra, Genilson Pontes, Guilbertt Belo, Maria Isabel, Jordevá

Lucas, Ketyllem Costa, Lara Pereira, Matheus Augusto e Sarah Ribeiro, por tão amorosamente cuidarem dos trabalhos de organização a eles confiados. Trabalho competente e criativo! Também agradeço aos meus orientandos Emanuelle Medeiros, Higor Menezes e Narthesson Oliveira, pela intensa presença durante o evento e dedicação às questões filosóficas.

Um abraço caloroso em Ilza Matias, Michelle Jacob, Sílvia Brito e Pablo Capistrano, que nos agradeceram com os momentos de ressignificação e intensidades aqui presentes. Mais abraços em Euza Raquel e Jorge Lima, amigos de IFRN, que dividiram comigo a mesa-redonda durante o evento. Realizamos falas sobre o nascimento do leitor e a arte de escrever (pontos pensados desde os conceitos de literatura e retórica desenvolvidos por Barthes), sobre a possibilidade de pensar a Educação Tecnológica a partir do pensamento barthesiano e sobre como se dá o processo de formação do mito e das mitologias na cultura e como podemos pensar em uma desmitologização dos nossos mitos cotidianos, respectivamente.

Agradeço aos gestores do IFRN – *Campus Canguaretama*, Valdelúcio Ribeiro, Flávio Ferreira e Isaac Melo, pelo incentivo total e participação na realização do evento. Ao amigo Márcio Marreiro, coordenador de pesquisa e inovação do *Campus*, por sempre fazer questão de doar dignidade às conversas e por incentivar a publicação deste livro. Aos colegas professores e servidores, especialmente Fabiana Melo e Alan Matos, que colaboraram com o evento. E, principalmente, aos amáveis estudantes, professores e servidores que trouxeram suas ideias e energias, público

atencioso e ativo nas discussões em circulação: muito obrigado.

Quanto à publicação deste livro, agradeço à equipe da Pró-reitoria de Pesquisa e Inovação do IFRN e à equipe da Editora do IFRN, ao amigo Márcio Azevedo, à amiga Darlyne Virginio e à cuidadosa Maria Clara Lucena de Lemos. Permanece a imensa satisfação de possibilitar um espaço acadêmico para visitar imagens, linguagens e signos, dimensões poéticas, míticas e filosóficas.

Por fim, sou grato a você, leitor. Depois da partilha de nossos textos, você poderá se ver em um labirinto ao se perguntar: o que queria Barthes ao investigar tão insistentemente o suposto “óbvio” (os objetos já dotados de sentido)? O que ele queria ao mostrar como a linguagem-objeto pode constituir semiologicamente um signo e, por fim, colocar em fuga o caráter histórico e contingente da linguagem, que em risco de não ser um projeto ao novo, pode se tornar uma metalinguagem do real, um mito, uma eternidade?

Certamente, os caminhos percorridos aqui, revisões e ensaios de um Barthes não perscrutado, irão agenciar a linguagem com o intuito de denunciar as estruturas representativas e, por vezes, estereotipadas que ela é capaz de produzir na pintura, na cozinha, na literatura, na língua, na obscenidade e na cena do amor; bem como tentarão desnudá-la de todo sentido e forma para explorar o que a linguagem ainda anuncia e guarda: o novo.

Vamos celebrar o pensamento vivo de Roland Barthes!

## REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. *Aula: aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França*, pronunciada dia 7 de janeiro de 1977. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2013.

\_\_\_\_\_. *O prazer do texto*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1987.

\_\_\_\_\_. *O rumor da língua*. 2. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2004.

\_\_\_\_\_. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

# ROLAND BARTHES: A COZINHA DO SENTIDO, A PINTURA E O LUGAR DO IMPENSADO



*Ilza Matias de Sousa*

Há, em meio à produção barthesiana, o desejo da escritura numa construção de corpos, signos e linguagem. É essa afirmação quase um truísmo, já que a monumentalidade de sua obra é consignada pela crítica e por seus vários estudiosos como tal, martelada toda hora nos textos que se escrevem em torno do papel de estruturalista, semiólogo ou semioticista, num imaginário leilão, inserido no mercado de valores, com fins de pagar o preço do saber. Mas, é justo no não saber e no impensado que se coloca o investimento desta obra ao estabelecer relações com a literatura, as encenações romanescas, a pintura e a inusitada cozinha do sentido (BARTHES, 1987), seja para suspender efeitos dialéticos, racionalizantes, seja mediante temas plurais,

para colocar em crise o que o autor francês chama de “as três arrogâncias”: a da doxa, ou do consenso, a da ciência e a do militante (BARTHES, 1995, p. 236).

Por isso, Barthes desloca-se tanto de uma disposição das coisas, enquanto reificação, como de uma noção de arquitetura discursiva entendida como majestática e instrumental, buscando o texto do gozo e da ilegibilidade. Diz literalmente hostilizar a analogia e a pseudonatureza da tradição aristotélica da representação, afirmando que no âmbito do signo “não existe relação de semelhança entre o significante e o significado” (1995, p. 232), vendo o pensamento das artes, em face disso, agitar-se numa dissociação infinita. A cozinha do sentido faz, aí, sua inscrição. E nesta não implica valor de ganho, ao contrário: ocorre o valor do gozo, do dispêndio e da perda que constituirão partes de um trabalho do excedente, de um trabalho excedente da língua, dos signos. Ele descobre nesse lugar um fundo de linguagem, de gozo, de fruição.

Trazendo da psicanálise lacaniana<sup>1</sup> a questão do imagi-

---

1 De acordo com seu biógrafo Louis-Jean Calvet, Barthes, na década de 1970, procurara Lacan, mas este se negou a tratá-lo em análise (1992, p. 174). Em 1974, foram designados para uma delegação, na China, do Tel Quel, Barthes, Kristeva, Wahl, Sarduy e Lacan. Este último, no último momento, “se excusa por razões obscuras” (CALVET, 1992, p. 240). Na ocasião da aula inaugural no Collège de France, enquanto Deleuze e Foucault estão entre os presentes, Lacan não. Informa Calvet que, na década de 60, Barthes era mais famoso que Lacan, Foucault e Althusser. Diz ainda o biógrafo que, em 1968, já havia se esgotado em Barthes “el deseo de sistemas” (1992, p. 199), isso o levaria a afirmar que superara o estruturalismo, Lacan, Nietzsche e Kristeva. Remetemos a esses aspectos que envolvem humores, rivalidades, articulações intelectuais e moralizantes e outras da ordem das mitologias dos autores para

nário, inclusive na instância do eu – o “eu é verdadeiramente pronome do imaginário” (1995, p. 240)<sup>2</sup>, Barthes se voltou para o valor de uso e, assim, pôde introduzir a literatura, as artes e a cozinha do sentido num conjunto de práticas da materialidade e no jogo da mão e do “pincel”, indo da busca da escritura ilegível ao desenho, ao grafismo e à caligrafia. Isso corresponde à destruição da relação entre as letras e o logos, revertendo-se em algo como instaurar, na acepção grega, a expressão do *diabolos*, repercutindo “en letras inciertas y despojadas de sentido” (CALVET, 1992, p. 235).

As escrituras inusitadas e a negação da escritura logocêntrica fazem derrapar a determinação dos laços destas com o social e o capitalismo, desencadear o dissenso, a diáfora, a luta contra a renúncia ao gozo (CARRILO CURY, 1991, p. 95). Ou, como diria Lacan, do ponto de vista da psicanálise (LACAN *apud* CARRILO CURRY, 1991, p. 95, grifo do autor): “Assim cada objeto leva em si mesmo algo de mais-valia, assim o objeto mais-de-gozar é o que permite

---

situarmo-nos na produção barthesiana, naquilo a que o seu pensamento remete ou sugere, estabelecido por Barthes mesmo em fases, conforme nos diz Calvet: “El deseo de escribir mitología social, semiología, textualidad, moralidad” (1992, p. 247). Antes, Calvet já observara: “[...] veremos que las obras posteriores siguen por un camino completamente diferente...” (1992, p. 199).

2 Em *O grão da voz*, Barthes expõe para o interlocutor, Jean-Jacques Brochier, do Magazine Littéraire, o seu pensamento do imaginário: “Eu quis criar uma espécie de tecido de todos estes pronomes para escrever um livro que é, efetivamente, o livro do imaginário, mas de um imaginário que tenta desfazer-se, no sentido em que se desfaz um tecido, de desfiar-se, através das estruturas mentais que já não são apenas as do imaginário, sem que por isso seja estrutura da verdade” (1995, p. 240).

o isolamento da função do objeto *a*, ou objeto perdido.

Nesse momento, Barthes assume vínculos com o pensamento psicanalítico, articulando-se com a exorbitância que perfura o princípio de mais-valia marxista na escritura e nas artes. E, no lugar da renúncia ao gozo, anexa como traço suplementar “a mais-valia mais-de-gozar”. Embora ele venha a acenar para o engodo do imaginário e da própria cena da linguagem, preocupa-se em divisar as instâncias do saber como a mais-valia e a do não saber, a mais-valia mais-de-gozar, sempre em tensão: “Sim, é preciso afirmar, face a um não saber, o saber do texto: o ‘saber simbólico’” (BARTHES, 1995, p. 265). Isso dá à sua constituição de escritor uma posição de exterioridade em relação aos sistemas canônicos, atingindo bifurcações entre o pensamento do sistema e o pensamento larvar, chegando muitas vezes ao paradoxo ao se declarar um “sujeito incierto”, quando tomava posse da Cátedra de Sémiologie Littéraire, no Collège de France, segundo seu biógrafo Louis-Jean Calvet (1992, p. 259).

Assim, para Barthes, o gozo “é o sistema da leitura, ou de enunciação, através do qual o sujeito em vez de consistir, se perde, sente essa experiência de dispêndio que é, propriamente falando, o gozo” (1995, p. 230). Esse posicionamento opera, afinal, a dissociação entre o sujeito intelectual e o sujeito das encenações romanescas: o primeiro como aquele que se dirige a locais institucionais e científicos do saber; o segundo como o que é conduzido a sentir “o sabor guloso da linguagem” (BARTHES, 1995, p. 206), dirigindo-se a locais inesperados como a cozinha, desviando-se do “discurso construído” como logos.

Mas veremos que ambos os sujeitos se encontram no meio do caminho, desencadeando polêmicas, enquanto são impelidos por relações de singularidades e de forças diversas, na direção das redes da significância barthesianas, as quais interrompem as linearidades lançando-os num jogo de *mise-en-abîme*:

Interesso-me senão pelo significante, pelo menos pelo que se chama significância; a significância é um regime de sentidos, é certo, mas que nunca se fecha em um significado, e em que o sujeito quando escuta, fala, escreve, e mesmo ao nível do seu texto interior, vai sempre de significante em significante, através do sentido, sem nunca o encerrar (BARTHES, 1995, p. 253).

No intervalo aí instaurado pela busca por alcançarem diferentes instâncias dos saberes, o sujeito dogmático fixa-se e o sujeito incerto prossegue mantendo a circulação flutuante, no âmbito do desejável. Este se inscreve como sujeito do gozo da linguagem, minando os registros de identificação, liberando sua vontade de excesso. E, nesse dispêndio, faz “dançar” as consistências que o cercam, arriscando-se à dissipação e à perda, o que o colocaria numa excêntrica cartografia contendo esboços de um problema vital alimentar, acionando uma máquina de disseminação de que os signos seriam os grãos nos seus processos de hibridização.

O sujeito incerto traça o desenho de estranhas variedades de alimentos a serem servidos nas mesas opulentas, ou

para serem extraviados em ceias dos mortos ou a produzirem efeitos terríveis de linguagem nos festins antropofágicos, descortinando o imaginário social que nessas práticas se desvelam. Pinta na sua errância os fragmentos de cenas de civilização ocidental, desde a maçã enganadora no paraíso de Adão e Eva, o banquete grego à santa ceia cristã (com novos recheios), até a contemporaneidade, com a cozinha popular da comida de rua para os passantes apressados.

O fato é que em Barthes reacende-se também o hedonismo, que abala o sistema cristão do alimento adventício. Trata-se nele de uma revitalização tal do prazer e do gozo levado aos cafés, restaurantes, lugares públicos de exibição de dândis, transformando-se em compulsivos, “comaniacos”, uma comunidade de comaniacos. Pode Barthes, nesse estado de estesia, então, enunciar com muito humor que a imagem social se torna comparável a uma batata quando frita. Uma matéria saturada, quente, proliferante, global, inorgânica, que fascina e envia o desejo e o gozo para essa inorganicidade sem sabor.

O problema do prazer e do gozo deixa seus rastros na cozinha como escritura, de onde surge a recomendação barthesiana: “o semiólogo, como o linguista, deve entrar na cozinha do sentido” atento não aos conteúdos, e sim à sua feitura (1987, p. 150). Ter-se-ia em conta nessa tarefa da cozinha a de cozinhar (CUNHA, 1982, p. 224), por extensão, esconder, ocultar, meter na cozinha. Pôr sobre a cozinha-escritura camadas de sentido, forjando-se uma espécie de superfície que aloja inscrições da língua do prazer ou de fruição, com deliciosas evocações, abrigando aquilo que ali conduz ao impensado, ao potencial de combinações

imprevistas, de fazeres e de transformações, o que não se dá sem que se violente suas funções, regras, hábito e convenções. Sem que arraste aqueles que transitam nesse espaço para a dissipação, em situações impensáveis. Na paisagem anamórfica que se descortina no espaço da cozinha, o inquietante trabalho do cozinheiro leva-nos a extrair enunciados insuspeitos como o de que a *cozinha é pintura*.

Segundo Calvet, na década de 1970, Barthes passa a se interessar pela pintura e particularmente pelo grafismo. O pintor se exerce nele, voltando-se para essas práticas, “tomar cores y pintar, trazar” (1992, p. 235):

Así, en la collección que posee Romarc Sulger-Büel o en las exposiciones que pudieron verse de sus obras (en vida del autor en 1976, 1977, y las póstumas de 1980 y 1981) se encuentran pasteles, acuarelas, tintas, pero no óleos: Barthes ha pintado en dos dimensiones, lo cual no disminuye nada el interés de esa obra (CALVET, 1992, p. 236)<sup>3</sup>.

Configura-se na cozinha como pintura uma espacialidade improvável, mas possível de se desafiar, perturbando os gêneros textuais, as suas representações simbólicas associadas ao modelo antropológico e de civilização. Barthes criva de questionamentos a cozinha pragmática francesa e a cozinha orna-

---

3 Tradução minha: “Assim, na coleção que possui Romarc Sulger-Büel ou nas exposições onde foram vistas suas obras (em vida do autor, em 1976, 1977, e nas póstumas de 1980 e 1981) encontram-se pastéis, aquarelas, tintas, mas não óleos: Barthes pintou em duas dimensões, o que não diminui em nada o interesse por essa obra”.

mental, essa comparável a uma linguagem retórica, aos usos beletristas da poesia e da literatura, ou da pintura acadêmica, por exemplo. Com efeito, Barthes mostra que essa cena/ceia em *Mitologias* surge “gloriosa” na fotografia enquanto vitrine dessa prática de ornamentos na revista *Elle*:

A revista *Elle* (verdadeiro tesouro mitológico) apresenta-nos quase todas as semanas uma bela fotografia a cores de um prato elaborado: perdizes douradas ponteadas de cerejas, “quente-e-frio” de frango rosado, empadão de lagostins rodeado de carapaças vermelhas, “charlote” cremosa enfeitada com desenhos de frutas secas, bolos multicoloridos etc. [...]. É que aqui, como em toda a arte pequeno-burguesa, a tendência irreprimível para o verismo é contrariada, ou equilibrada, por um dos imperativos constantes do jornalismo doméstico: aquilo que o *Express* chama gloriosamente *ter ideias*. A cozinha da *Elle* é, desta mesma forma uma cozinha de “ideias”. [...] O suporte desta cozinha ornamental é, efetivamente, uma economia totalmente mítica (BARTHES, 1993, p. 77; 79, grifos do autor).

Ele refere-se também bem-humorado, mas “cítrico” à cozinha funcional francesa, marcada pela simbólica nacional expressa no bife sanguinolento acompanhado por batatas fritas, como se evocasse uma cena da tauromaquia:

Tal como o vinho, o bife é, na França, um elemento de base, mais nacionalizado do que socializado, está presente em todos os cenários da vida alimentar:

chato, debruado de gordura e em forma de sola de sapato nos restaurantes baratos; espesso e suculento nos restaurantes especializados; cúbico, o coração úmido, sob uma fina crosta carbonizada, na cozinha de primeira; participa de todos os ritmos, desde a confortável refeição burguesa ao lanche boêmio do celibatário; é uma alimentação simultaneamente rápida e densa, que realiza a mais perfeita união entre a economia e a eficácia, a mitologia e a plasticidade do seu consumo (BARTHES, 1993, p. 55).

Em *Como viver junto* (2003), Barthes, citando Brillat-Savarin (*Physiologie du goût*), reproduz a curiosa taxinomia dos alimentos conotantes, de sentido ligado à conotação, que teria a forma do significado de expressão ideológica. Tal taxinomia leva Barthes a criar uma espécie de semiologia dos alimentos, dentro do espectro simbólico da “francidade”, agrupada pelo gastrônomo da psicologia do gosto em três séries. Achamos conveniente trazer a descrição da primeira série:

*Renda presumida: 5000 francos (mediocridade)*

*Uma grossa fatia de vitela salpicada de toucinho e cozida no próprio molho;  
Um peru de granja recheado de castanhas;  
Pombos gordos de criação, temperados e cozidos com toucinho;*

*Ovos nevados;*

*Um prato de chucrute (Sar-kraut) espetado de salsichas e coroado com toucinho defumado de Estrasburgo.*

*Expressão: “Puxal está com boa cara. Vamos lá, é preciso fazer as honras!...”* (BARTHES, 2003, p. 206, grifos do autor).

Percebemos um humor que aproxima essa taxinomiada derrisória da classificação borgiana supostamente encontrada numa enciclopédia chinesa e que provocou o riso incontido de Foucault: “Este texto de Borges fez-me rir durante muito tempo, não sem um verdadeiro mal-estar difícil de vencer” (1967, p. 05). A derrisão consiste também num traço das cabeças de cozinheiro na cozinha barthesiana, onde o sentido é o acontecimento dessa anarquia coroada num espaço que deixa de ser funcional para despertar sensações, incongruências e afetos pintados pela palheta de Barthes. Ou sonhados por ele para fazer dispersar as tendências naturalistas na cozinha do sentido.

A semiologia dos alimentos barthesiana marca-se pelo timbre que acompanha a percepção “bizarra” dos cardápios. É divertido saber como se alimentavam os comunistas franceses: “– Comunistas franceses # 1970. Meio-dia: omelete com cogumelos, salada, queijo de cabra. Noite: batatas temperadas com alho ou arroz integral, castanhas assadas. Rusticidade, francidade, semivegetarismo, culto da macrobiótica” (BARTHES, 2003, p. 209), privilegiando o reino da necessidade e da “purificação” do organismo.

O livro *Le neutre* (O neutro) trata de outra questão, relacionada ao desejo ou à falta dele na cozinha do sentido, a saber, a anorexia<sup>4</sup>: “Je vais dire où commence l’arrogan-

---

4 Tradução minha: “Direi onde começa a arrogância: quando se

ce: quando on oblige quelqu'un qui n'a pas faim à manger” (BARTHES, 2002, p. 195). Forçar a comer é, para ele, uma espécie de tortura, intimidação. Ter apetite ou faltar apetite não exclui a dimensão da cozinha, já que nesta se procura ultrapassar as dicotomias bem e mal, apetite e inapetência, paixões positivas e paixões negativas.

Rasurar, ocultar, para, em seguida, desvelar o rosto do cozinheiro, é o que faria Barthes ao utilizar as cabeças compostas de frutas, legumes, caças e instrumentos das cozinhas das pinturas de Arcimboldo (1527-1593), conforme Calvet, uma das grandes influências do semiólogo francês:



Figura 1 – O cozinheiro. FONTE: Giuseppe Arcimboldo, 1570.  
Disponível em: <<http://www.giuseppe-arcimboldo.org/209116/The-Cook-2-large.jpg>>.

---

obriga alguém que não tem fome a comer”.



Figura 2 – Vegetais numa tigela ou O jardineiro. FONTE: Giuseppe Arcimboldo, 1590.

Disponível em: <<http://www.giuseppe-arcimboldo.org/36018/Vegetables-In-A-Bowl-Or-The-Gardener-large.jpg>>.

Em Arcimboldo e suas potências diabólicas, rupturas da unidade e da harmonia da pintura no seu tempo, o semiólogo ou semioticista francês vê a conjunção do valor de uso, do gozo, da fruição, com a atividade lúdica sublinhada com um quê de mágico e assustador que, no caso das cabeças de cozinheiro, provoca um humor surrealista, invadido pelo onírico e por algo de bufonaria. Coloca Barthes:

As cabeças compostas, que, durante vinte e cinco anos, [Arcimboldo] fabricou na corte dos imperadores da Alemanha, tinham, no fundo, uma função de jogos

de salão. [...] Com Arcimboldo, jogamos também, esse jogo que denominam “retrato chinês”: alguém sai da sala, e os outros decidem qual o personagem esse alguém deverá adivinhar, e quando volta o inquiridor, deve resolver o enigma pelo jogo paciente das metáforas e metonímias: Se fosse uma face, o que seria? – Um pêssego. – Se fosse uma gola? – Espigas de trigo maduro. – Se fosse um olho? – Uma cereja. – Adivinhei: é o Verão (BARTHES, 1990, p. 117).

Além desse estudo do maneirismo, Barthes interessou-se por outras vias pictóricas, sempre em busca da relação entre a cozinha (do sentido) e as linguagens singulares que encaminharia a composição daquela para o regime visual. Na pintura do séc. XX, Erté<sup>5</sup> e sua composição de grafismo sugeriram-lhe superfícies de inscrições marcando a horizontalidade da cozinha-escritura; Réquichot<sup>6</sup> lhe impressionou pela sua propensão à ilegibilidade, o que conduz à ideia da cifração do rébus e à concepção da pintura como pertencente à ordem nutritiva; e Twombly<sup>7</sup>

---

5 Erté, segundo Barthes, transforma a pintura em “uma cosmo-  
grafia alfabética” (BARTHES, 1990, p. 116).

6 Sobre Réquichot, diz Barthes: “Réquichot leva-nos a uma das origens míticas da pintura: metade da pintura pertence à ordem nutritiva (visceral). [...] Réquichot é *ainda* um pintor: come (ou não come), digere-se, vomita-se; seu desejo de pintura é a grande encenação de uma necessidade” (1990, p. 196, grifo do autor).

7 Barthes faz uma afirmação curiosa a respeito das escrituras de Twombly: “São restos de uma preguiça conseqüentemente, de extrema elegância; como se, da escritura, ato erótico desgastante, restasse o cansaço amoroso: essa roupa caída, atirada a um canto da folha” (1990, p. 144).

interessou-lhe pelo traço, seu desenho com pequenas figuras retalhadas, seu desapego ao significante, desencadeando a noção afirmativa, embora cruel, do retalhamento da carne. Sua escritura pictórica *gauche*. E o erotismo. Algo que Barthes traz para a cozinha do sentido como pintura, que é a parte do ato erótico do cozinheiro e o seu gauchismo criativo.

Dizendo-se “pintor de domingo” (CALVET, 1992, p. 234), Barthes surpreende com sua intensa atividade de pintura, grafismo e desenho copresentes na fantástica ou fantasmática cozinha do sentido, num entrelaçamento de planos e coberturas, em que poderíamos ressaltar a explosão sensualista. Um sensualismo ligado à materialidade em si, à volúpia da forma, da matéria heterogênea e agitada por mil sentidos.

A articulação do desejo e do sonho (maneirista/surrealista), na figuratividade grotesca das cabeças de cozinheiro de Arcimboldo, nos permitiu aventar por essa atração pelo maneirista. Igualmente, no pensamento barthesiano pictórico, se daria um debate intrínseco contra a razão clássica. O semiólogo, semioticista ou, ainda, sematógrafo francês observaria no maneirismo de Arcimboldo um trabalho de mais-valia-mais-de-gozar entre espelhos deformantes, pensando a cozinha do sentido correlacionada às anamorfofes. Uma cozinha/montagem/colagem barthesiana produzida a partir do estilhçamento dos jogos de espelhos, fora da lei ou da imposição do *nómos*.

No apurado livro de Gustav Hocke sobre o maneirismo, intitulado *Maneirismo: o mundo como labirinto* (1974), este faz as seguintes considerações: “Arcimboldo foi redescoberto, há pouco, sendo considerado como uma das figuras mais importantes da arte ‘pré-moderna’, nas galerias de pintura

da Europa contemporânea” (HOCKE, 1974, p. 236).

Foi esse momento com os surrealistas, com os quais Barthes manteve relações estreitas, que instaurou nele a necessidade de ruptura com os modelos do pensamento de sistemas, inclusive o estruturalismo, que sintomatizou o esgotamento ou o despedaçamento deles na sua produção posterior, o que pode ter dado lugar à concepção da produção de sentido em *locus* como a cozinha, articulada a um modo de produção de trabalho por subjetividades insurgentes e precursoras de novos caminhos e práticas, para além da racionalidade e da hierarquização dos saberes, do seu estaticismo, com a perda da percepção heterogênea. Avalia Calvet:

Al escribir sobre Arcimboldo, sobre esas cabezas compuestas de vegetables, de objetos, de animales, Barthes encuentra algunos de los *tics* que en sus *Mitologías* lo habían conducido a análisis atrevidos: en efecto, discierne un “fondo de lenguaje” en este pintor y da como ejemplo la ciruela que en *El otoño* representa el ojo (1992, p. 235, grifos do autor)<sup>8</sup>.

Prossegue o biógrafo, citando Barthes, que opera com os desdobramentos entre a ameixa e a papila ou pupila na pintura do olho (terrível) feita pelo pintor maneirista:

---

8 Tradução minha: “Ao escrever sobre Arcimboldo, sobre essas cabeças compostas de vegetais, de objetos, de animais, Barthes encontra alguns dos *tiques* que em suas *Mitologias* o haviam conduzido a análises atrevidas: com efeito, discerne um ‘fundo de linguagem’ neste pintor e dá como exemplo a ameixa que em *O outono* representa o olho”.

El ojo (terrible) está hecho de uma pequena ciruela. Em otras palabras (por lo menos en francés), la *prunelle* (la ciruela, la endrina) se convierte en la *prunelle* (la papila ocular). Por supuesto, lo malo está en que Arcimboldo era italiano y la precaución puesta entre paréntesis no puede hacer olvidar la realidad lingüística: en la lengua de Dante *prugnola* sólo designa la fruta y la pupila se llama *pupilla* (BARTHES *apud* CALVET, 1992, p. 235, grifos do autor)<sup>9</sup>.

Assim, a cozinha barthesiana pinta-se com traços da engenhosidade bizarra e assombrosa de Arcimboldo, com as cenas domésticas mais estranhas, obscuras, das cabeças de cozinheiro. O cozinheiro amplia com a fantasia seu espaço para concebê-lo como uma espécie de jardim das delícias, se incorporarmos aqui também o mundo “diabólico”, sedutor e espreitado pelo mal da pintura de Bosch, pois, conforme Hocke assegura: “Arcimboldo conhecia também os quadros de Bosch, que haviam sido adquiridos por Rodolfo II” (1974, p. 243).

---

9 Tradução minha: “O olho (terrível) é feito de uma pequena ameixa. Em outras palavras (pelo menos em francês), a *prunelle* [ou a íris dos olhos] (a ameixa, a de cor preta azulada) transforma-se na *prunelle* [na pupila ocular]. Certamente, o mal está no fato de que Arcimboldo era italiano e a precaução posta entre parêntesis não poderia fazê-lo esquecer a realidade lingüística: na língua de Dante, *prugnola* (ameixa) designa a fruta e a pupila se chama *pupilla*”.



Figura 3 – Tondal's Vision. FONTE: Hieronymus Bosch, 1520.  
Disponível em: <<http://www.hieronymus-bosch.org/105871/Tondal's-Vision-large.jpg>>.

Na arte de Arcimboldo, o cozinheiro é pintado igualmente como “uma soma de aparelhos” (HOCKE, 1974, p. 244). Vasos, panelas e até ferramentas. Metamorfoses e delírio transtornam paisagens antropomorfas. Tal transtorno não escapa da cozinha barthesiana, deslocando-a na direção do *nonsense*, num olhar vertiginoso.

Se o maneirismo se reconhecia como uma nova forma de subjetividade que escapa da legibilidade da pintura misturando anarquicamente natureza e cultura, em Barthes dir-se-ia que isso se aproxima das singularidades selvagens, no sentido foucaultiano, as quais não são assimiláveis pelas instituições, permanecendo de fora e suspensas sem deixarem-se integrar (FOUCAULT, 1980).

A cozinha do sentido barthesiana traz esse inassimilável, permanecendo esquiva e suspensa, apresentando-se como uma exterioridade irreduzível aos modelos linguísti-

cos e semióticos fundamentados no logocentrismo. Nesse sentido, a cozinha como pintura, em Barthes, atinge uma intensidade próxima àquela que Derrida veria em Artaud, em suas pinturas, seus desenhos, e a relação entre a escrita, a caligrafia e os grafismos, mostrando-se de maneira indomesticável. O filósofo descreverá a força inusitada, estranha ou estrangeira da “cena do subjétil”, remetendo à fala de Artaud que se refere ao que é “chamado de subjétil” (DERRIDA, 1998, p. 23) e o trai. Confessa com abjeção numa “carta a André Rolland de Renéville: Incluo nesta um desenho ruim em que isso que se chama o subjétil me traiu”, dando lugar ao intraduzível, à indiscernibilidade, entre o sujeito e o objeto, enlouquecido e enlouquecendo o subjétil. Reflete Derrida:

O subjétil: ele mesmo está entre dois lugares. Há para ele duas situações. Enquanto suporte de uma representação, é o sujeito tornado *jacente*, exposto, estendido, inerte, neutro (*aqui jaz*). No entanto, se ele não cai assim, se não o abandonamos a essa prescrição ou a essa dejeção, pode ainda interessar por si mesmo e não em virtude da representação, por força do *que* ele representa ou da representação que ele suporta. É então tratado de maneira diferente: como o que participa do impulso do lançar ou do arremessar, mas também, e por isso mesmo, como o que se tem de atravessar, transfixar, furar, para se ver livre da tela [*écran*], isto é, do suporte inerte da representação (DERRIDA, 1998, p. 45, grifos do autor).

Ao nosso ver, essa força de arremessamento, esse poder de furar ou perfurar as representações domiciliares, domesticadas da cozinha, sob os vernizes culturais, traz a cozinha barthesiana para o estado do enlouquecimento do subjétil. Não é um projeto de cozinha, mas a cozinha como projétil. Digamos, remonta à *khôra* e ao seu devir incontrolável, à aparição da multiplicidade, não submetida a nenhuma lei da verdade. Reportamo-nos à discussão de Derrida:

Sabe-se bem: o que Platão designa sob o nome de *khôra* parece desafiar, no Timeu, essa “lógica de não contradição dos filósofos” da qual fala Vernant, essa lógica “da binaridade”, do sim ou do não. Talvez ela dependesse dessa “outra lógica que não a lógica do logos”. A *khôra* não é nem “sensível”, nem “inteligível”; ela pertence a um “terceiro gênero” (*triton genos*, 48e, 52a) (DERRIDA, 1995, p. 09, grifos do autor).

A estranheiridade de *khôra*, localidade, lugar, espaçamento, nem isso ou aquilo, raciocínio híbrido ou bastardo, podendo ocupar o lugar disso ou daquilo, parece-nos falar também do escriptível, do pensamento do gozo, do descontínuo, do herético, do revolucionário em Barthes, e mesmo do desfalecimento do sujeito (jacente), assim como de uma determinada imagem da nutriz, ou da matriz.

A cozinha incluir-se-ia nesse terceiro gênero, traria suplementarmente a incorporação dessa subjetilidade, na qual misturam-se indiscernivelmente sujeito, objeto e biografemas. Enquanto tal, ela se liga à tradição da avó

paterna, Berthe de Lapalu, de acordo com Calvet, já que a avó materna, Noémi Binger, que era uma bonita parisiense, dedicava-se aos salões. Berthe, pertencente à família de nobres provincianos empobrecidos, brilha na cozinha (fazendo suas conservas) e na pastelaria da família.

Órfão de pai, Barthes, com sua mãe Henriette Binger, vive uma infância e uma juventude com privações, escassas condições financeiras, desassossegos, incertezas. Calvet assegura:

Sin embargo, en la misma época (1930), Roland vive en una estrechez que es casi miséria: “He tenido una infancia y una adolescencia pobres. Frecuentemente nos ocurría que no teníamos nada para comer. Por ejemplo había que ir durante tres días a comprar un poco de *patê de foie* o algunas patatas a un comercio de la calle de Seine” (BARTHES *apud* CALVET, 1992, p. 41)<sup>10</sup>.

Porém, a cozinha barthesiana não nasce de um projeto de fome. Sim, constitui-se num projétil que atinge o cerne do império dos signos: a viagem para o Japão<sup>11</sup>, onde tudo

---

10 Tradução minha: “Malgrado, na mesma época (1930), Roland vive numa escassez que é quase miséria: ‘Tive uma infância e adolescência pobres. Frecuentemente nos ocorria que não tínhamos nada para comer. Por exemplo, eu tinha que ir durante três dias comprar um pouco de *patê de foie* ou batatas num comércio da Rua de Seine’”.

11 Diz ele: “[...] é toda uma pequena odisseia da comida que vivemos pelo olhar: assistimos ao Crepúsculo da Cruieza” (BARTHES, 2007, p. 30).

faz parte da experiência visual, do descentramento e da perda da origem. Onde começa a cozinha, onde começa a pintura? Ele diz a respeito da comida japonesa:

Inteiramente visual (pensada, arrumada, manejada pela visão e até mesmo por uma visão de pintor, de grafista), a comida diz, assim, que ela não é profunda: a substância comestível é desprovida de âmago precioso, de força oculta, de segredo vital: nenhum prato japonês é provido de um *centro* (centro alimentar implicado entre nós pelo rito que consiste em ordenar a refeição, em cercar ou cobrir de molho as iguarias); tudo ali é ornamento de outro ornamento<sup>12</sup>: primeiro porque sobre a mesa, sobre a bandeja, a comida nunca é mais do que uma coleção de fragmentos, dos quais nenhum é privilegiado por uma ordem de ingestão: comer não é respeitar um cardápio (um itinerário de pratos), mas colher, com um toque ligeiros dos palitos, ora uma cor, ora outra, ao sabor de uma espécie de inspiração que aparece, em sua lentidão, como o acompanhamento desligado, indireto da conversa (que pode ser ela mesma, muito silenciosa) [...] (BARTHES, 2007, p. 32-33).

Sem deuses nos lares, a cozinha barthesiana e a transformação que a acompanha permitem-nos, ainda, pensar

---

12 Não se trata da comida ornamental da revista *Elle*, que consigna a retórica publicitária. O ornamento na cozinha japonesa relaciona-se à potência visual, ao grafismo e à escritura dos signos visuais, pictóricos.

na experiência teatral de Jarry<sup>13</sup> e a sua derrisória patafísica<sup>14</sup>. Experiência radical do dispêndio no que respeita ao trabalho do signo e à infinidade das linguagens possíveis. Todavia, segundo Michel Arrivé, “intervêm outras manipulações que, em lugar de consolidar o signo, ameaçam-no de destruição, de morte” (1975, p. 85), deslocando os limites do sentido. Pelo menos, o sentido não é aí uma urgência, considerando o problema da heterogeneidade e dos objetos heteróclitos.

É importante lembrar que, no limiar entre Eros e Tânatos, a cozinha do sentido dispõe de sua própria patafísica, que acarreta na transformação do alimento e dos instrumentos que ali incitam a embriaguez do cozinheiro, esse que – aparecendo na divisão platônica dos gêneros da *Métis* (FERRAZ, 1999), nome atribuído à divindade grega vinculada ao poder da astúcia, à vivacidade e à acuidade e que procederia de maneira oblíqua, nunca direta – aparecia ao lado do arqueiro, do estrategista, do pescador, do caçador, do político, ressurgindo no branco da tela barthesiana e marca o acesso à cozinha do sentido.

Nessa cozinha de Barthes, o guiamento, se acontece, é errático. Não há interioridade, sendo assim, as modificações de afeto – não de um “eu” controlador, mas do cozinheiro

---

13 Alfred Jarry, teatrólogo. Nasceu em Laval, 08 de setembro de 1873 e faleceu em Paris, 01 de novembro de 1907. Arrivé refere-se à peça *César-Antechrist* e ao texto *Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien* (1975, p. 79).

14 Patafísica é uma esdrúxula filosofia criada por Jarry, baseada na superação da Metafísica e na desconstrução do real em direção ao absurdo.

como um gênero de ator – lançam ao vertiginoso. O cozinheiro com o corpo abandonado à deriva dos sonhos se oferece à mão, ao olho, ao pincel, às tintas, aos cheiros, às matérias.

Poderíamos até afirmar que a cozinha do sentido e o impensado e a cozinha como pintura/escritura são formas suplementares do discurso amoroso barthesiano (BARTHES, 1997). Tanto trazem o sabor do pensamento do outro quanto a delicadeza/ato, gesto, num certo tom irônico. E de um jeito erótico, as delícias da boca, da língua e os prazeres do corpo. Nada há de arquétipo. Mas escândalo e provocação.

É a cozinha barthesiana nutritiva, com a poderosa energia que emite, na qual a morte também está presente afinal. Quem sabe a conceberíamos como a cozinha das mil e uma noites...

## REFERÊNCIAS

ARRIVÉ, Michel. Estruturação e destruição do signo em alguns textos de Jarry. In: GREIMAS, A. J (Org.). *Ensaio de semiótica poética*. Trad. Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix; Editora Universidade de São Paulo, 1975, p. 79-95.

BARTHES, Roland. *A aventura semiológica*. Trad. Maria de Sta. Cruz. Lisboa: Edições 70, 1987 (Coleção Signos, 45).

\_\_\_\_\_. *Como viver junto: simulações romanescas de alguns espaços cotidianos*. Texto estabelecido, anotado e apresentado por Claude Coste. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São

Paulo: Martins Fontes, 2003 (Coleção Roland Barthes).

\_\_\_\_\_. *Fragmentos de um discurso amoroso*. 14. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1997.

\_\_\_\_\_. *Le neutre: cours au Collège de France (1977-1978)*. Texte établi, annoté et présenté par Thomas Clerc. Paris: Éditions du Seuil, 2012 (Collection Traces Écrites).

\_\_\_\_\_. *Mitologias*. 9. ed. Trad. Rita Buongiorno e Pedro de Souza. Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil, 1993.

\_\_\_\_\_. *O grão da voz*. Trad. Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.

\_\_\_\_\_. *O império dos signos*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: WMF; Martins Fontes, 2007.

\_\_\_\_\_. *O óbvio e o obtuso: ensaios sobre fotografia, cinema, pintura, teatro e música*. Trad. Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

CALVET, Louis-Jean. *Roland Barthes: 1915-1980*. Trad. Alberto Luis Bixio. Barcelona: Editorial Gedisa, 1992.

CARRILO CURRY, Sylvania del. O preço do saber: mais valia mais de gozar. *Atas da III Jornada de Trabalhos e Cartéis Canto Freudiano*. Natal-RN, setembro de 1991.

CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário Etimológico Nova*

*Fronteira da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

DERRIDA, Jacques. *Enlouquecer o subjétil*. Pinturas, desenhos e recortes textuais de Lena Bergstein. Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Ateliê Editorial; Imprensa Oficial; Editora UNESP, 1998.

\_\_\_\_\_. *Khôra*. Trad. Nícia Adan Bonatti. Campinas-SP: Papyrus, 1995.

FERRAZ, Maria Cristina Franco. *Platão e as artimanhas do fingimento*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Trad. Antônio Ramos Rosa. Prefácios de Eduardo Lourenço e Vergílio Ferreira. Lisboa: Livraria Martins Fontes Editora, 1967.

\_\_\_\_\_. *Nietzsche, Freud e Marx: theatrum filosoficum*. Trad. Jorge Lima Barreto. Porto: Anagrama, 1980.

HOCKE, Gustav R. *Maneirismo: o mundo como labirinto*. Trad. Clemente Raphael Mahl. São Paulo: Perspectiva; Ed. da Universidade de São Paulo, 1974 (Debates, 92).

LACAN, Jacques. De um ao outro. In: CARRILO CURRY, Sylvania del. O preço do saber: mais valia mais de gozar. *Atas da III Jornada de Trabalhos e Cartéis Canto Freudiano*. Natal-RN, setembro de 1991.



# O SABOR EM ROLAND BARTHES: LITERATURA E ALIMENTAÇÃO



*Michelle Jacob*

Boa tarde. Gostaria de dizer que para mim é uma grande honra participar deste evento em comemoração ao centenário de nascimento de Roland Barthes, organizado pelos professores do IF de Canguaretama. Aproveito para parabenizar os envolvidos na ideia pela cuidadosa organização. Digo também que é uma honra ainda maior realizar a conferência de abertura deste evento: tanto pela admiração que guardo por este autor, como também pela tarefa de uma nutricionista de falar um pouco sobre, digamos, este amor em frente aos colegas filósofos, linguistas, semiólogos, educadores, enfim... Convite aceito. Penso que a nutricionista não foi convidada à toa. Sugiro, portanto, o tema: o sabor em RB.

Sabor, qualidade perceptível pelo sentido do paladar, sentido de segunda ordem, assim como o olfato e a audição,

frente ao império da visão. Sentidos que nunca tiveram lugar de destaque nas análises acadêmicas. O que há de sabor em RB, um pensador com um lugar por-vir em uma academia pautada no logos da razão?

RB por tantas vezes aproximou o ofício da linguagem com o da cozinha. Assim sendo, para abrir este evento que comemora seu centenário de nascimento, convido a todos para um jantar. O cardápio? Para a entrada, petiscos barthesianos que relacionam um autor a um fenômeno complexo: a alimentação; para os pratos principais, *Mitologias* (1999), bife com batatas fritas, vinho e leite, e a comida japonesa d'*O império dos signos* (2007b); e, finalmente, para a sobremesa, acepipes literários: como pensar o alimento para além de sua função? RB diria: por meio do gozo da linguagem, por meio da literatura.

## ENTRADA: UM AUTOR E UM FENÔMENO COMPLEXOS

Roland Barthes nasceu em 1915, em Cherbourg, na França, e faleceu em Paris, em 1980, devido a complicações de um atropelamento por uma *van* enquanto caminhava para casa. Ele é um dos intelectuais franceses da segunda metade do século XX mais lidos, citados, comentados e biografados ainda hoje.

Cem anos depois do seu nascimento, mesmo após tanta reflexão sobre sua obra e pensamento, ainda não consegue-se responder à questão: quem foi Roland Barthes? Um semiólogo? Crítico literário? Estruturalista? Ele mesmo,

consciente desse seu caráter complexo, tantas vezes mal visto em uma França cartesiana, comenta com tom de surpresa, em sua famosa *Aula* (2007a), sobre seu ingresso ao Collège de France, o mais alto patamar da educação nacional francesa: “Eu deveria começar por interrogar-me acerca das razões que levaram o Collège de France a receber um sujeito incerto, no qual cada atributo é, de certo modo, combatido por seu contrário” (BARTHES, 2007a, p. 3).

Quadro 1 – Trajetória intelectual de Roland Barthes

DÉCADA DE 1950	DÉCADA DE 1960	DÉCADA DE 1970	MARCO	DÉCADA DE 1980
Ensaísta literário ( <i>Grau zero da escritura</i> , 1953)  Autor de crônicas de jornais ( <i>Mitologias</i> , 1957)	Forte identificação com o estruturalismo. Orientador na École Pratique des Hautes Études en Sciences Sociales ( <i>Elementos de semiologia</i> , 1965; <i>Crítica e verdade</i> , 1966; <i>Sistemas da moda</i> , 1967)	Rompimento com estruturalismo ou o nascimento de um estrututuralismo barthesiano: teoria do texto ou teoria da escritura ( <i>Fragmentos do discurso amoroso</i> , 1977)	Aula inaugural: exposição de um projeto intelectual de vida. Ingresso no Collège de France ( <i>Aula</i> , 1977)  Cursos no Collège de France ( <i>Como viver junto</i> , 1977; <i>O neutro</i> , 1978; <i>A preparação do romance I e II</i> , 1980)	Morte

FONTE: Sistematizado pela autora. Adaptado de Perrone-Moisés (2012) e Motta (2011).

Barthes, em todo seu percurso, entremeado por uma trama de pertencimentos intelectuais, é o pensador do prazer da palavra. Lembra-nos, em toda sua obra, que

*sabor e saber* têm, em latim, a mesma etimologia. Mostra que a escritura encontra-se em todas as partes, que as palavras têm sabor: onde nos encontramos sob o impasse do desaprender, com os sentidos sacudidos e em frente ao vazio de fala. O sabor existe quando somos afetados, quando o encontro (e não apenas as passagens) se estabelece.

O trecho clássico de *Em Busca do Tempo Perdido* (2006), de Marcel Proust, é exemplar neste aspecto: é este prazer delicioso, sem noção de causa, que produz escritura (que para ele difere da escrita). O sabor do chá e das *madeleines* reconstroem o edifício da recordação em um dos trechos mais lidos e comentados da literatura universal.

Levei aos lábios uma colherada de chá onde deixara amolecer um pedaço de madalena. Mas no mesmo instante em que aquele gole, de envolta com as migalhas de bolo, tocou meu paladar, estremei, atento ao que se passava de extraordinário em mim. Invadira-me um prazer delicioso, isolado, sem noção de sua causa. [...] De onde me teria vindo aquela poderosa alegria? Senti que estava ligada ao gosto de chá e do bolo, mas que o ultrapassava infinitamente e não devia ser da mesma natureza. De onde vinha? Que significava? Onde apreendê-la? (PROUST, 2006, p. 71-72).

É essa linguagem que não se contenta com a felicidade dos signos, mas que parte em busca de uma aventura, que produz literatura: um sabor guloso da linguagem, uma arte que provoca respostas, mas não as dá. Uma arte que incomoda (BARTHES, 2004a).

Tomando o sabor também como um sentido, no aspecto fisiológico, chegamos ao tema da alimentação, uma constante em suas obras. Desde seus escritos de juventude, como *Mitologias* (1957), passando pelo ensaio *Por um psicossociologia da alimentação contemporânea* (1961), *O império dos signos* (1970), *O prazer do texto* (1973), *Roland Barthes por Roland Barthes* (1975), *Como viver juntos* (1977), bem como os pelos póstumos *Rumor da língua* (1984) e *A aventura semiológica* (1985), Roland Barthes foi um intelectual que levou às últimas instâncias o paralelo entre a escrita/leitura e a culinária.

Em *O rumor da língua*, por exemplo, escreve sobre “A fisiologia do gosto” de Brillat-Savarin e assevera: “a atenção que presta [Brillat-Savarin] à linguagem é pois meticulosa, como deve ser a arte do cozinheiro” (BARTHES, 2004b, p. 325-326). Brillat-Savarin é um escritor, *gourmand*, poliglota: “deseja as palavras, como deseja trufas, uma omelete de atum, uma caldeirada; como todo neologista, tem uma relação fetichista com a palavra só, isolada pela sua própria singularidade” (BARTHES, 2004b. p. 326).

E é isso que, para Roland Barthes, liga o escritor à cozinha, à escrita e à culinária. Para ele, “o escritor é uma cozinheira atarefada, que deve mexer constantemente as panelas da linguagem para que esta não grude” (PERRONE-MOISÉS, 2012, p. 106). E, completa: “é preciso ter coragem para entrar na ‘cozinha do sentido’” (BARTHES, 1993, p. 224). O prazer do texto, como o prazer da culinária, é uma prática, um domínio, uma arte de viver. Escritor e cozinheiro, como bons artífices,

produzem objetos de fruição, texto e alimento, construídos com prazer, que enchem, dão euforia, produzem sentido, afetam (BARTHES, 2008).

Sabendo que (1) RB compreende o fenômeno alimentar não apenas como uma coleção de produtos merecedores de estudos estatísticos e dietéticos, mas como um corpo de imagens, imbuídos de imaginação coletiva (BARTHES, 2006, p. 215) e (2) considerando a dificuldade de compreensão da vocação transdisciplinar deste objeto, seja no âmbito das Ciências da Alimentação e Nutrição, seja no âmbito das Ciências Sociais (POULAIN; PROENÇA, 2003), é que procederei ao estudo de alguns escritos deste autor que trazem a alimentação em seu corpo. Nessa intervenção, darei atenção a duas destas obras: *Mitologias* e *O império dos signos*. Ao final, tentarei responder uma questão: como tatear a complexidade do fenômeno alimentar, trazidas à tona também por estes textos, sob a perspectiva barthesiana?

## PRATOS PRINCIPAIS: DA MITOLOGIA FRANCESA AO IMPÉRIO DA ESCRITA

*Mitologias* (1999) consiste em uma coleção de textos produzidos por RB entre os anos de 1954-1956 para publicação em jornais, nos quais o autor faz uma análise dos mitos da sociedade francesa à época, sobretudo da pequeno-burguesa, com o intuito não de destruí-los, mas para reconhecer o lugar que têm na formação de todo seu discurso.

Em 2010, o jornal *Le monde* publicou uma matéria sobre uma edição ilustrada do livro, que à época seria

lançado. A matéria, entremeada com comentários de vários especialistas nos estudos de RB, traz um comentário que merece relevo na presente análise. Jacqueline Guitard, doutora em semiologia, envolvida na valorização dos fundos Roland Barthes depositados na Biblioteca Nacional Francesa, fala de *Nourritures barthésiennes* (alimentos barthesianos). Cita em *Mitologias* os capítulos “O vinho e o leite”, “O bife com batatas fritas” e “Cozinha ornamental”, e comenta que seus alunos, no processo de compreensão da complexidade do ato de comer na França (sobretudo nos usos feitos dessas mitologias para a venda de alimentos), engoliam esses escritos barthesianos com verdadeiro prazer (AUTOUR, 2010).

RB fala em mitos para compreender não sua gênese, mas os efeitos dele sob aqueles que os enunciam. As mitologias que se expressam sob formas de representações coletivas dotavam aquela cultura pequeno-burguesa de uma natureza universal e totalizadora, impedindo-a de observar suas próprias contradições. Nesse caso, na leitura de seu sistema de signos, muitas vezes, o processo de conotação torna-se mais forte do que o próprio signo em si, máxima indissociável do pensamento de RB (BARTHES, 1999).

Temos como exemplo o vinho. Substância que, para além de sua natureza, serve como alimento de conversão: “capaz de mudar as situações e os estados, e de extrair dos objetos seu contrário, de fazer, por exemplo, de um fraco um forte, de um silencioso um falastrão” (BARTHES, 1999, p. 42-43, tradução minha). O vinho funda, assim, uma moral coletiva francesa: aquele que dele ingere, ou seja, que não compartilha do mito, não tem medo de sua conversão; por

outro lado, aquele que não acredita no mito o faz sob a pena de se expor a graves problemas de integração. A sociedade designa como enfermo ou defeituoso qualquer um que não creia no vinho, mas aquele que realiza sua prática, sob suas regras, recebe um diploma de boa integração: “saber beber é uma técnica nacional que serve para qualificar o francês, para provar simultaneamente seu poder de atuação, seu controle e sua sociabilidade” (BARTHES, 1999, p. 42-43, tradução minha).

O vinho é quente porque é sangue da matéria vegetal: a videira. É líquido fundamental dos humores. Um corpo vivo que sustenta os espíritos mais diversos, voláteis e leves. A mitologia sanguínea do vinho equipara-se à da carne. Todavia, com ainda mais força, visto que a razão de ser da carne é o sanguíneo. Seus graus de cocção se expressam por imagens sanguíneas: *bleu* (em sangue) e *saignant* (mal passado) representam uma moral de força e de francesidade: “o bife é para eles um alimento de recuperação graças ao qual transformam sua prosaica intelectualidade e conjuram, por meio do sangue e da fibra macia, a estéril dureza de que sempre são acusados” (BARTHES, 1999, p. 45, tradução minha). É importante salientar que, culturalmente, existe uma relação direta entre carne, potência e poder (COU-NIHAN, 1999). Alimento nacional, o bife figura em todos os cenários da vida alimentar francesa: de restaurantes baratos àqueles especializados, na mesa burguesa ou de boêmios, é alimento cotizado com valores patrióticos, sobretudo se acompanhado com batatas fritas, as famosas *french fries*.

Já em “Cozinha ornamental”, Roland Barthes fez uma análise sobre as fotografias de alimentos apresentadas

pela revista *Elle* e detecta um convite à superficialidade do alimento, à cobertura. A contemplação de algo inacessível, consumido apenas pelos olhos e, por isso, uma cozinha ornamental. Diz ele:

[...] a revista *Elle* apresenta-nos quase todas as semanas uma bela fotografia em cores de um prato muito bem-trabalhado: perdizes douradas ponteadas de cerejas, “quente-e-frio” de frango rosado, empadão de lagostins rodeado de carapaças vermelhas, Charlotte cremosa enfeitada com desenhos de frutas secas, bolos multicoloridos etc. Nesse tipo de cozinha, a categoria substancial dominante é a cobertura [...] É evidente que isso se deve à própria finalidade da cobertura, que é de ordem visual, e a cozinha da *Elle* é uma cozinha puramente para a visão, sentido distinto. Há, com efeito, nessa constância do revestimento, uma exigência de distinção. *Elle* é uma revista preciosa, pelo menos em termos lendários, cuja função é apresentar ao imenso público popular que é o seu (testemunham-no vários inquéritos) o sonho do chique (BARTHES, 1999, p. 78, tradução minha).

RB fala do consumo de imagens de alimentos e não de alimentos em si. Uma cozinha feita para os olhos (ornamentação) e não para o paladar (fruição). Nessa cozinha, há um duplo movimento: o de fuga da natureza, próprio da cultura burguesa, e o da reconstrução de uma nova por meio de um artifício grosseiro. Feita para um público popular, não aborda os problemas reais da alimentação

(como pagar por uma perdiz?) e investe em uma economia mítica ou em uma cozinha dos sonhos, onde o consumo é sumariamente de imagens. Vende a ideia do consumo burguês como fim de distinção, gosto universal a ser perseguido: o sonho do chique ou que poderíamos chamar hoje (não apenas na cultura burguesa-francesa) do sonho do *gourmet*.

Já em *O império dos signos* (2007b), RB traz à tona seu interesse crescente pela cultura oriental. Interesse aprofundado em 1979, quando ministra um curso sobre o haicai japonês, *A preparação do romance*. O interesse pela cultura oriental permite-lhe afagar a ideia de um sistema simbólico inédito. Essa “sacudida de sentido” coloca o autor na situação de escritura, quando discorre sobre seu impasse diante das palavras. Três textos dessa coleção revelam um interesse especial pela questão da alimentação: “A água e o floco”, “Palitos” e “A comida descentrada”.

Em “A água e o floco”, o autor compara a bandeja de refeição a um delicado quadro, onde a comida disposta em pequenos pedaços, que denotam certo divisionismo, é composta sobre um fundo escuro. Fala também do caráter vivo da alimentação, que se faz sob uma espécie de trabalho ou de jogo, onde o comensal, ele mesmo, faz o que come: a preparação do alimento não lhe é afastada nem no tempo, tampouco no espaço, despindo assim o produto alimentar de um caráter composto ou maquiado, como as preparações da revista *Elle*. Reafirma essa característica viva da cozinha japonesa em “A comida descentrada” com o exemplo do *sukiyaki*, um guisado feito diante do comensal com pequenos fragmentos recolhidos e ingeridos sem

nenhuma ordem: “o *sukiyaki* só tem de marcado seu ponto de partida [...] uma vez deslanchado não há mais momentos ou lugares distintivos: ele se torna descentrado, como um texto ininterrupto” (BARTHES, 2007b, p. 33).

Em seu livro *A outra face da Lua* (2012), o antropólogo Claude Lévi-Strauss fala sobre uma das características que definem, para ele, o espírito japonês: um cartesianismo sensível. Seja em sua música, pintura ou culinária, predomina na cultura japonesa um gosto pela minúcia, pela discriminação. Certo divisionismo, que o leva a pensar nas regras formuladas por Descartes: “dividir cada dificuldade em tantas parcelas quantas for possível para melhor resolvê-la”, “fazer enumerações tão completas que nos assegurássemos de nada omitir” (*apud* LÉVI-STRAUSS, 2012, p. 31). Define Lévi-Strauss: “[o japonês] desenvolveu mais que nenhum outro povo um gosto analítico e um espírito crítico que se exercem em todos os registros do sentimento e da sensibilidade” (LÉVI-STRAUSS, 2012, p. 31).

Seja em sua literatura, sua pintura ou cozinha, a economia de gestos, a vontade de compreensão, o esquadrinhamento das matérias e dos fenômenos, além da repetição, são as bases que possibilitam os gestos leves, a sensibilidade apurada, o senso estético japonês. Não à toa, o ramo da culinária que mais sintetiza essas ideias, a confeitaria, é levado a sério por japoneses e com massiva presença deles em todo o mundo. Observar um confeitiro adepto do *wagashi*, a tradicional confeitaria japonesa milenar, é como estar em uma oficina de minuciosos trabalhos artesanais. Roland Barthes denomina a cozinha japonesa como de alta precisão e pureza, onde o cozinheiro

trata a matéria alimentar como um grafista em sua oficina (BARTHES, 2007b). O *wagashi* está sempre presente nas cerimônias tradicionais japonesas, como as do chá, e nas formas, nas cores, nos desenhos remetem à cultura nipônica, como também nas estações do ano.

O divisionismo das estações do ano e o que se come em cada uma delas é uma das características desse “cartesianismo sensível” levi-straussiano: “Desse espírito analítico, dessa disposição ao mesmo tempo moral e intelectual que, na falta de termo melhor, chamarei de seu ‘divisionismo’ [...] encontro testemunhos nos setores mais diversos da cultura japonesa” (LÉVI-STRAUSS, 2012, p. 12).

O divisionismo também favorece a questão da utilização dos palitos, os *hashis*. Divisão e pequenez compõem a cozinha oriental. Os palitos existem porque os alimentos são cortados em pedacinhos e os alimentos são cortados em pedacinhos para serem pegos pelos palitos. Há uma convergência entre o minúsculo e o comestível na obra de Barthes.

Além da questão funcional dos *hashis* – tirar a comida do recipiente e leva-la até a boca, como os dedos ou os talheres –, RB comenta que o acordo da comida oriental com os palitos não pode ser apenas esse. Ele enumera, pelo menos, quatro funções para os palitos: (1) uma *função dêitica*: “ele mostra a comida, designa o fragmento, faz existir pelo próprio gesto da escolha, que é o índice”; (2) a *função de pinçar* os fragmentos da comida; (3) a *função de divisão*: os palitos nunca violentam o alimento, “ora o desembaraça pouco a pouco (no caso das ervas), ora o desfazem (no caso dos peixes, das enguias), reencontrando assim as fissuras naturais da matéria (nisso, bem mais

próximos do dedo primitivo do que da faca)”; (4) os *hashis*, por fim, têm a *função de transladar* o alimento, quer cruzados como duas mãos, que como suporte ou como quando “fazem deslizar a neve alimentar da tigela aos lábios, como uma pá” (BARTHES, 2007b, p. 25-27).

*O império dos signos* traz, assim, pequenos fragmentos em cena, *hashis* e uma pluralidade de significados gerados por justaposições subjetivas. Tudo sobre a mesa. Uma culinária sem maquiagens, à primeira vista simples, mas que comporta em si técnicas milenares repetidas por anos a fio, que compõem, em verdade, uma comida escrita prestes a ser lida por aquele que se aventura a adentrar a cozinha dos sentidos.

## SOBREMESA: O SABOR DA LITERATURA

Os textos postos em leitura nesta análise revelam algo do pensamento enunciado por RB em *Por uma psicossociologia da alimentação contemporânea* (2006): o alimento deve ser pensado para além sua função fisiológica (lembrete: o processo de conotação torna-se mais forte do que o próprio signo). Assim, *Mitologias* (1999) e *O império dos signos* (2007b) desvendam, respectivamente, uma função remorativa (ligada à consciência de um pertencimento nacional francês) ou uma função ritualística da alimentação (ligada à consagrar a morte daquilo que se come, honrar a crueza, como se faz na cozinha japonesa).

Compreender o alimento para além de sua função fisiológica e de seu componente racional é um dos grandes desafios para aqueles que trabalham com as ciências da

alimentação e Nutrição. Como proceder a este estudo?

Em *Como viver juntos* (2013), RB procede a uma análise de uma questão complexa (a idiorritmia)<sup>15</sup> a partir de obras literárias: “tateio romances [...] ora, essas leituras se revelam fascinantes” (BARTHES, 2013, p. 20). Para o autor, o texto literário aceita praticar, com pleno conhecimento de causa, o imaginário, o devir, a subjetividade, a incerteza, porque os compreende como parte de seu discurso. Indissociáveis. Como compulsórios ao humano. Ao fazer isso, quebra a imagem teológica construída pela ciência, que acaba por acusá-la de irrealista. Para além de um *enunciado* maquiado por uma precaução que teme o incerto, o involuntário, a criação, a literatura é uma *enunciação* que expõe dobras que auxiliam na compreensão do humano (BARTHES, 2004b, p. 9). Além disso, ao afirmar o caráter transdisciplinar da literatura em *Aula*, “não há matéria científica que não tenha sido, em algum momento, tratada pela literatura universal” (BARTHES, 2007a, p. 17), afirma a potência da literatura para pensarmos em obras literárias como *corpus* de pesquisa sobre alimentação e Nutrição.

O tema da centralidade do vinho da cultura francesa aparece, por exemplo, em *Em busca do tempo perdido* (2006). Vinhos tintos, espumantes ou do porto. Como bons franceses, os bebedores prosutianos deixam claro: saber beber é uma técnica que qualifica aquele que bebe.

---

15 Termo caracterizado por Barthes como uma fantasia: a tentativa de conciliar a vida coletiva e a vida individual, a independência do sujeito e a sociabilidade do grupo.

Já como bons alquimistas, advertem: para além de sua função de socialização, uma poção exata para cada tipo de humor. O vinho que desvenda essa alma em *À la recherche du temps perdu* é o champanhe. O champanhe é bebida aristocrática porque tem acesso livre a ambientes, ocasiões e mesas das mais diversas. O acesso é, apenas, limitado pelos seus meios de obtenção, que exigem sacrifício material. É a bebida que materializa dispêndio máximo e que, por isso, é signo de ostentação. O champanhe também celebra o amor entre Robert e sua então amante Rachel, uma prostituta outrora conhecida por Marcel como *Rachel quando do Senhor*. Um vinhozinho espumante, que não champanhe, era servido pelo avaro complexo social Bloch, os judeus da *Recherche...* (PROUST, 2006).

O vinho, para o francês, é um universal que sabe tornar-se singular quando encontra aquele que saiba desvendar a sua alma. Como Charles Baudelaire, clássico da poesia francesa, que traduz o canto dos vinhos presos nas garrafas: a alma do vinho promete vitalidade, felicidade e calor àquele que bebe, àquele que oferece seu corpo como templo a ser profanado. Diz ele, em um puro devir-vinho, em seu poema “A alma do vinho”:

[...] Porque eu sinto um prazer imenso quando baixo/  
À guela do homem que já trabalhou demais,/ E seu  
peito abrasante é doce tumba que acho/ Mais propícia  
ao prazer que as adegas glaciais./ Não ouves retinir a  
domingueira toada/ E esperanças chalar em meu seio,  
febrís?/ Cotovelos na mesa e manga arregaçada,/ Tu  
me hás de bendizer e tu serás feliz:/ Hei de acender-te

o olhar da esposa embevecida;/ A teu filho farei voltar  
a força e a cor/ E serei para tão tenro atleta da vida/  
Como o óleo que os tendões enrija ao lutador [...]  
(BAUDELAIRE, 2002, p. 191).

Caso deseje pensar a questão do espírito vivo na culinária japonesa, tomemos como exemplo o romance *A valise de professor*, de Hiromi Kawakami (2012). O romance fala de uma aproximação sutil de amantes, com toda sua intimidade e beleza, ternura, profundidade, uma espera paciente. A graça de uma culinária que emoldura a narrativa. Essa, como o amor do *sensei* e sua aluna, acontece no lento, como sua cozinha, que é nua e apresenta os produtos naturais no estado puro, voltada para uma precisa simplicidade.

A nudez da culinária japonesa pode ser compreendida tanto pelo fato de ser servida crua, como pelo fato de ser uma cozinha do vivo, que não comporta reificações ou um lugar místico para o espaço onde se preparam os alimentos (a cozinha). Enquanto conversa com Tsukiko, a protagonista do romance, Satoru, o dono do bar, prepara em sua frente o pedido de um dos clientes: “Satoru voltou para frente da tábua de cozinha para preparar o pedido do cliente sentado na outra extremidade do balcão. A cabeça do peixe voador jazia brilhante sobre o prato. Seus olhos lípidos estavam arregalados” (KAWAKAMI, 2012, p. 128). Em outro cenário, Tsukiko e o professor decidem comer algo que chamaram de *fondue* de polvo, que preparavam enquanto comiam:

Após jogar em uma panela com água fervente polvo cortado em tiras transparentes de tão finas, pega-as com os *hashi* sem demora no momento em que surgem à superfície. Quando passadas em molho a base de vinagre, a doçura e o aroma de frutas cítricas se misturam dentro da boca, criando um sabor exótico (KAWAKAMI, 2012, p. 165).

Um último exemplo vem da literatura de Yasunari Kawabata, galardoado com o Nobel de literatura em 1968. O autor utiliza a cerimônia do chá como pano de fundo para seu romance *Mil tsurus* (2006). Nas descrições de Kawabata, nos deparamos com utensílios como *chawan*, *chasen*, *chashaku*. A narrativa abre a possibilidade de acesso ao oriente por meio de seu sistema cultural alimentar, por meio de seus gestos e silêncios. A literatura pode nos abrir as portas da cozinha, pois oferece um terreno fértil para se pensar a cultura, o imaginário.

Autores como Marcel Proust, Hiromi Kawakami, Yasunari Kawabata e outros (como Eça de Queiroz) são escritores que levaram a escrita de uma culinária às últimas instâncias em suas obras, oferecendo-as como meta-pontos de vista sobre esse campo que lida com a dietética humana. Portanto, como lembra Roland Barthes, se todas as ciências cabem no monumento literário, por que não estabelecer a literatura como a fundadora de uma ciência complexa na formação de futuros nutricionistas, que pensam o alimento para além de sua função? RB, em verdade, parece convidar a todos nós, não só nutricionistas, mas filósofos, linguistas, todos os amantes da palavra, a adentrar na cozinha dos

sentidos e a desfrutar da decifração dos signos do sabor guloso da linguagem, a literatura, que traz consigo o saber e a fruição do gozo impuro da comida.

## REFERÊNCIAS

AUTOUR des “Mythologies” de Roland Barthes. *Le Monde*, Paris, 11 out. 2010. Disponível em: <[http://www.lemonde.fr/livres/article/2010/10/11/autour-des-mythologies-de-roland-barthes\\_1423634\\_3260.html](http://www.lemonde.fr/livres/article/2010/10/11/autour-des-mythologies-de-roland-barthes_1423634_3260.html)>. Acesso em: 27 maio. 2015.

BARTHES, Roland. *Aula: aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França*, pronunciada dia 7 de janeiro de 1977. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2007a.

\_\_\_\_\_. *Como viver junto: simulações romanescas de alguns espaços cotidianos*. 2. ed. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

\_\_\_\_\_. *La aventura semiológica*. 2. ed. Barcelona: Paidós Comunicación, 1993.

\_\_\_\_\_. *Mitologias*. 12. ed. Madrid: Siglo veintiuno de España editores, s. a, 1999.

\_\_\_\_\_. *O grão da voz*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2004a.

\_\_\_\_\_. *O império dos signos*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007b.

\_\_\_\_\_. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 2008 (Elos, 2).

\_\_\_\_\_. *O rumor da língua*. 2. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2004b.

\_\_\_\_\_. Por una Psico-Sociologia de la Alimentacion Contemporánea. *Empiria. Revista de Metodologia de Ciencias Sociales*, 11, enero-junio, 2006, p. 205-221.

\_\_\_\_\_. *Roland Barthes por Roland Barthes*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

BAUDELAIRE, Charles. *Poesia e prosa*. Organização de Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2002.

COUNIHAN, Carole. *The Anthropology of Food and Body: Gender, Meaning and Power*. New York: Psychology Press, 1999.

KAWABATA, Y. *Mil tsurus*. Trad. Drik Sada. São Paulo: Estação Liberdade, 2006.

KAWAKAMI, H. *A valise do professor*. Trad. Jefferson José Teixeira. São Paulo: Estação Liberdade, 2012.

LÉVI-STRAUSS, C. *A outra face da Lua: escritos sobre o*

Japão. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

MOTTA, Leda Tenório da. *Roland Barthes: uma biografia intelectual*. São Paulo: Iluminuras, 2011.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Com Roland Barthes*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

POULAIN, Jean-Pierre; PROENÇA, Rossana Pacheco da Costa. O espaço social alimentar: um instrumento para o estudo dos modelos alimentares. *Rev. Nutr.*, Campinas, v. 16, n. 3, p. 245-256, set. 2003.

PROUST, Marcel. *No caminho de Swann*. 3. ed. Trad. Mário Quintana. Rio de Janeiro: Ed. Globo, 2006 (Em busca do tempo perdido, 1).

# A COZINHA DO SENTIDO E O ENTRE-LUGAR: INTERSTÍCIOS ENTRE OS ESCRITORES-CRÍTICOS ROLAND BARTHES E SILVIANO SANTIAGO



*Silvia Barbalho Brito*

Em 1964, o pensador francês Roland Barthes nos provocou por meio de um ensaio publicado no *Le Nouvel Observateur* com um convite: adentrar na cozinha do sentido. Posteriormente, o texto se tornou um dos capítulos do livro *A aventura semiológica* (2001). Esse ensaio, de apenas três páginas (na edição brasileira), traz uma forte animação – sim, a mesma citada em *A câmara clara* (2012), explicitando o que Barthes sentia por certas fotografias: a cozinha do sentido advém, atrai, anima e agita, como toda aventura. Ela *existe*.

Desde então, essa aventura iniciou uma busca: que cozinha é essa? Onde ela está? Quando se mostrará? Como ela é? Leyla Perrone-Moisés multiplicou as três páginas de Barthes em nove, em um texto homônimo (2012); Leda Tenório da Motta, no artigo “Imagens que machucam. Notas sobre a poética da fotografia em Roland Barthes” (2014), bate na porta da cozinha do sentido ao pensar a semiologia barthesiana sobre a fotografia; Cláudia Amigo Pino, mesmo não citando a cozinha do sentido em si, encabeçou um curso chamado “Sabores de Barthes”<sup>16</sup>. Na época, um curto texto sobre o assunto (chamado “Barthes para comer”) foi divulgado no *blog* da Livraria Martins Fontes, para divulgar o curso, mas, atualmente, ele não está disponível na Internet. Outros possíveis acenos para responder a essas perguntas podem surgir ao pensarmos, como fizeram as pesquisadoras brasileiras, sobre os diversos momentos<sup>17</sup>

---

**16** O curso “Sabores de Barthes” foi realizado nos dias 30 de agosto e 6, 13, 20 e 27 de setembro de 2014, na Livraria Martins Fontes Paulista (São Paulo-SP), como o intuito de iniciar as atividades do Centenário Barthes no Brasil. Ele foi dividido em cinco momentos: Barthes sabor prazer: *O grau zero da escrita*, *O prazer do texto* e *Aula* (ministrado por Carolina Bellocchio, da USP); Barthes sabor vanguarda: *Crítica e verdade* e *O prazer do texto* (Juliana Bratfisch, da USP); Barthes sabor ensino: *O rumor da língua*, *Aula* e *Como viver junto* (Cláudia Amigo Pino, da USP); Barthes sabor imagem: *O óbvio e o obtuso* e *A câmara clara* (Rodrigo Fontanari, da PUC-SP); e Barthes sabor pimenta: *A câmara clara* e *Incidentes* (Priscila Pesce, da USP).

**17** As comidas (como o vinho, o leite, o bife com batatas e os pratos da revista *Elle*, presentes em *Mitologias*; as diversas bebidas citadas em *RB por RB*; a maionese e *Em busca do tempo perdido*, de Proust, que passam a ter uma mesma textura, uma liga, em *O rumor da língua*; o código dos cardápios de *Como viver junto*; o descentramento e a experiência visual em *O império dos signos...*), os lugares (França, Japão, Mar-

dos textos de Barthes em que são discutidas relações com a alimentação e com os espaços para a alimentação, refletindo também sobre o seu gosto por comer e cozinhar, bem como sobre a “Enciclopédia da alimentação”, projeto que ele intentava elaborar, mas não chegou a fazê-lo (CALVET, 1992; PERRONE-MOISÉS, 2012).

A cozinha, quando compreendida como elemento do pensamento barthesiano, traz a perspectiva do sujeito e do pensamento incerto, múltiplo, plural. Na busca por adentrar nessa cozinha, não há trajeto ideal, uma vez que não há linha de chegada ou ponto de encontro. Vislumbra-se nela, rejeitando os significados garantidos pela História, o ato de “cozinhar”, a feitura do prato, a mistura de ingredientes para gerar o novo. O que ferve é o processo de transformação.

Em nosso cotidiano nos deparamos com imagens, gestos, comportamentos e textos, e exercemos sobre eles o ato de leitura. Pela própria estrutura fascista da língua (BARTHES, 2013a), são imputadas generalizações e alienações aos signos, que passam a significar imediatamente. A cozinha do sentido nos apresenta uma nova proposta de leitura, cuidando para não nos enganarmos com sua falsa simplicidade ou naturalidade. Afinal, os signos “[...] são infinitamente mais complicados” (BARTHES, 2001, p. 178).

Conforme Barthes (2001), a produção de signos elabora um sistema. Isso implica pensar em uma suposta lógica dos

---

rocos...) e os sabores (questões sobre a nutrição e o comer aparecem em *Michelet*; saber e sabor se misturam em *Aula...*) são alguns exemplos desses momentos.

sentidos, que opera na linguagem para possibilitar significações. Essa é múltipla, apesar do modo metafísico operar nos condicionando a leituras homogêneas e hegemônicas em todas as práticas sógnicas. Contudo, singularidades e devires nos possibilitam interferir, provocando um deslocamento dessas leituras, o que faz surgir novos sentidos que culminam em “[...] nenhum poder, um pouco de saber, um pouco de sabedoria, e o máximo de sabor possível” (BARTHES, 2013a, p. 45). Por isso, Barthes nos convida para a cozinha sem apresentar seu mapa de acesso – essa é a aventura. Pensar a cozinha do sentido já é reconhecer e pôr em prática o descontínuo, o revolucionário<sup>18</sup>. É a aparição da multiplicidade, não submetida a nenhuma lei da verdade. É despojar os signos de seu sentido, deixando-os em suspensão no mundo, onde “[...] há infinitos salpicos de sentido” (BARTHES, 1990, p. 120).

Optamos aqui por tal trajeto sógnico<sup>19</sup>: a busca não se dará só pela pergunta “o que é a cozinha do sentido”. Questionaremos como são os processos de linguagem da cozinha do sentido por meio de mediações barthesianas que entrelaçamos com Silviano Santiago e o conceito de

---

18 Para além, a invenção de Roland Barthes da cozinha do sentido nos anima não apenas por nos impulsionar a pensar as questões propostas, mas também para dar voz a um conceito ainda pouco discutido nos estudos sobre o pensador francês, desfazendo qualquer intenção de instauração canônica na sua obra.

19 Tal trajeto é proveniente da dissertação (em elaboração) “A cozinha do sentido na ficção do escritor-crítico Silviano Santiago”, sob a orientação da Profa. Dra. Ilza Matias de Sousa (PPgEL/UFRN).

entre-lugar<sup>20</sup> (SANTIAGO, 2000), considerando que ambos os escritores-críticos produzem, em suas escritas, efeitos de disseminação: não se encerram em si mesmas e nem impedem o surgimento de outras práticas. Roland Barthes e Silviano Santiago permitem-nos transitar pelos signos múltiplos, prenes de significados, sentidos que sentem mais e para além, corpos plurais, linhas que já nos posicionam na atividade da cozinha do sentido. Vamos “[...] titubear entre pedaços, marcos de saberes, de sabores” (BARTHES, 2013b, p. 7).

## ENTRE O FRANCÊS E O BRASILEIRO: INTERS-TÍCIOS

A escolha pelo interlocutor brasileiro não é arbitrária. Cozinheiro de colisões e sujeito “entre”, Silviano Santiago é professor, pesquisador, ensaísta, crítico, poeta, escritor – como Roland Barthes, alguém difícil de ser esgotado em uma única definição. Tanto em sua produção crítica como na literária, Silviano questiona os parâmetros que estabelecem restrições, limitações e controle, não somente aqueles concernentes à indústria cultural hegemônica (com seus pressupostos artísticos e estéticos de mercado), mas também aqueles que envolvem paradigmas reiteradores da velha compreensão ocidental de mundo, canônica, dita

---

20 Silviano apresenta a configuração do termo entre-lugar como operador de leitura ou resposta estratégica ao pensamento colonizador, em que nossos escritores subvertem essa força de verdade ou de sacralização da obra original.

absoluta e inquestionável. Ele traz essa desconstrução e exerce isso numa procura por mobilizar essas forças, essas pulsões em seus textos.

Uma dessas mobilizações encontra-se na ideia de entre-lugar, que emerge principalmente em *Uma literatura nos trópicos* (2000). Silviano defende ser necessário considerar como falha a antiga interpretação que a crítica brasileira estabelecia sobre nossos escritores como produtores de obras “parasitas”, analisando-as sob uma correspondência entre fonte e influência, imitação e dívida. Ele aponta para a falsa submissão do escritor brasileiro ao original, a resposta estratégica ao pensamento colonizador, a subversão da obra segunda que foi recriada a partir da primeira, salientando que é preciso perceber a *diferença* (no viés derridariano) como o essencial valor crítico da literatura latino-americana. As salientes reverberações do pensamento francês são explanadas pelo próprio Silviano:

[Em 1967] Eu já conhecia Roland Barthes, não vou dizer que conhecia bem, mas já sabia quem era, já sabia quem era Lévi-Strauss. E me empolgo com Derrida e com Deleuze. A gente não sabe muito bem porquê. Aí começo com o pensamento da diferença, que vai dar no “entre-lugar” (SANTIAGO *apud* NAVES, 2003, p. 198).

Diante desse amálgama de conexões com o pensamento francês<sup>21</sup>, a ideia do entre-lugar nos parece profícua na con-

---

21 Silviano Santiago diploma-se Bacharel em Letras Neolatinas

vergência entre crítica e escrita. Nela, reverberam posturas político-culturais que permitem desprender-nos, enquanto leitores, de uma tradição despótica, colonizadora e castradora do pensamento, produzindo caminhos do múltiplo, das possibilidades e das desterritorializações (críticas ao mundo sedentário em que vivemos, deslocamentos que nos colocam num movimento de deriva), como busca promover a cozinha do sentido barthesiana (2001). Se a cozinha é o espaço da casa que possibilita a transformação dos alimentos, eles, nesta cozinha literária, são conotantes (BARTHES, 2003), são signos deslocados da natureza, ressignificados, denunciando o sentido garantido pela tradição: aqui, “[...] o sentido será precário, revogável, reversível, o discurso será incompleto” (BARTHES, 1987a, p. 7).

## ESCRITORES-CRÍTICOS

Nessa direção, podemos dizer, na via de Barthes e da cozinha do sentido, que a escritura e a crítica instauram conjunções, mas também disjunções, visto que numa e noutra o sentido de valor tem de ser destituído ou traído

---

pela Universidade Federal de Minas Gerais em 1959 e projeta-se para fazer o doutorado em Literatura Francesa, sobre o escritor francês André Gide, na Université de Paris – Sorbonne IV. Além da tese sobre o livro *Os Moedeiros Falsos* e dos anos de estudos na França, ele supervisiona em 1975 a elaboração do trabalho realizado pelo Departamento de Letras da PUC/RJ, o *Glossário de Derrida* (1976), e o organiza em livro. Outra ilustração pontual é a tradução de *Por que amo Barthes?* (1995), de Alain Robbe-Grillet, e de *Poemas* (2000), de Jacques Prévert. Em 1981, é nomeado Professeur Associé (visitante) na Université de Paris.

para dar lugar às inquietações, à pluralidade de interesses, à polifonia, a fim de experimentar tanto outras linguagens críticas quanto ficcionais. É a potência do escritor-crítico, que põe em suspeita esses valores, revelando as impressões prementes que sentidos e signos nos subordinam, denunciando “[...] como uma sociedade produz estereótipos, isto é, cúmulos de artifício, que ela consome em seguida como sentidos inatos” (BARTHES, 2013a, p. 31).

Para Barthes, o escritor é um infiel pela constante variação que exerce durante a atividade da escrita. Vale ressaltar nisso a ação, a atividade e a dimensão dos “affectus”: “[...] o que o segura (a seus próprios olhos) não é o que ele escreveu, mas a decisão obstinada de o escrever” (BARTHES, 2007, p. 16). Diante disso, pode-se ver no escritor um corpo obcecado, obstinado. A diferença entre ele e o crítico, visto que ambos se determinam por escrever, é o objeto: o objeto do escritor é o mundo, do qual ele fala e dá-se assim a literatura; o objeto do crítico é essa fala do escritor, “[...] o discurso de um outro: a crítica é discurso sobre um discurso” (2007, p. 159).

Ainda conforme o pensador francês, o crítico, geralmente, ao trabalhar com aspectos históricos, biográficos, de influência e de interpretação (que estabelecem submissão) de forma obstinadamente engajada, parte de uma prática universitária ou ideológica, ambas com parcialidade, tratando a literatura como algo óbvio. Silviano Santiago (2000, p. 7) também aponta as limitações da atuação do crítico e acentua as condições atuais: “[...] o intérprete [o crítico] perdeu hoje a segurança no julgamento, segurança que era o apanágio das gerações anteriores”, seu

trabalho é abrir “[...] o leque de suas possibilidades para o leitor” (SANTIAGO, 2000, p. 7). Assim, a proposta do entre-lugar abre possibilidades para o leitor e para outro crítico, que subverte a subordinação. Tanto nos textos de Silviano quanto nos de Barthes os aspectos castradores, principalmente em relação à influência, são combatidos.

Ao discutir sobre o entre-lugar, Silviano Santiago denuncia a passividade do crítico comum: “[...] tal discurso [sobre a influência] reduz a criação dos artistas latino-americanos à condição de obra parasita, uma obra que se nutre de uma outra sem nunca lhe acrescentar algo de próprio” (2000, p. 18). Já Barthes, ao pensar sobre “A morte do autor” (1987b), retira do escritor seu suposto poder. A biografia, os gostos e as influências não carregam nem determinam os sentidos do texto, abalando com o reinado do autor, restituindo o lugar do leitor e exigindo do crítico a realização de uma ultrapassagem das suas atribuições tradicionais. Ambos realizam uma metacrítica, que reverbera em uma produção singular, performática, em discursos investidos de intensidades e afecções.

Nos interstícios entre Roland Barthes e Silviano Santiago não se justifica estabelecer uma posição dicotômica entre escritor e crítico. Ao contrário, trata-se de um entre: “é que viver é ‘entre’, os conflitos do mundo são todos ‘entre’. Não há extremos; há colisões” (SANTIAGO *apud* CARPEGIANI, 2016, p. 12). A crítica não é um discurso sobre conteúdos, “[...] a função da crítica não é, pois, descobrir e explicar o sentido de uma obra literária” (BARTHES, 2007, p. 08). Revela-se uma escritura com direções abertas, num esforço por não trazer verdades definitivas, últimas,

e sim possibilidades. É um discurso sobre outro discurso, engendrando suas variações de sentido e polivalências – não tentando decifrá-lo. O trabalho do crítico “[...] não será mais os sentidos plenos da obra, mas, pelo contrário, o sentido vazio que os suporta a todos” (BARTHES, 2007, p. 217). É dar ao texto (ao sentido suspenso) um outro ou novo sentido sem impor “o” sentido único. Assim, podemos apagar a linha que já se mostra tênue – “o crítico é um escritor” (BARTHES, 2007, p. 15) – e reconhecer o híbrido fruto das duas atuações: o escritor-crítico não apenas produz críticas sobre textos literários, mas exerce a linguagem enquanto tal e (como em Silviano Santiago, em que ocorre o cruzamento indeterminado entre a crítica e a ficção) cria na literatura aberturas para pulsações ensaísticas.

Dessa maneira, podemos perceber a potência desses escritores-críticos que não recuam face à necessidade de abandono do velho, da tradição, da História, provocando essa experiência de desterritorialização semiótica. Suas escrituras mostram-se atravessadas por singularidades artísticas e intuições penetrantes sobre a vida, o mundo, a cultura e a literatura. Mais: elas seguem para além, em busca de novos sabores, perceptos, construções, ideias e conceitos.

## **AO ADENTRAR NO ENTRE-LUGAR CHAMADO COZINHA DO SENTIDO**

Consideramos que tanto Roland Barthes quanto Silviano Santiago encaminham a produção de sentido numa linguagem voltada para a constituição de espaços

poético-políticos de modo a retirar do logos o poder de dar lugar à significação. A cozinha do sentido suprime as oposições e nutre a concretude, a imanência da aventura semiológica do ser escritor-cozinheiro, ao contrário de uma imagem romântica e idealizada de autor.

Vários espaços podem instaurar o entre-lugar. A cozinha do sentido é um deles: basta lançarmos um olhar mais atento às suas particularidades semióticas para percebemos que a cozinha se mostra um lugar propício às indagações barthesianas e à criação literária de Silviano Santiago. A cozinha tratada apenas como reserva de alimento e utilidade, no sentido social, mais comum, não nos proporciona um espaço de discussão e de reflexão. Restringe-se aos aspectos demonstrativos, denotantes, apresentando-se como um lugar para armazenar alimentos, produzir refeições e alimentar, com fins de subsistência.

Sob o prisma crítico de Barthes e o olhar do entre-lugar de Silviano, a cozinha promove relações do alimento com valores estéticos, gustativos, revela narrativas conotantes em que esta é inserida em “[...] todo um sistema de imagens sociais do alimento” (BARTHES, 2003, p. 205). E, nessa direção, o cozinheiro do sentido encontrar-se-ia “na intersecção desses dois eixos semiológicos: a conotação e o afeto” (2003, p. 209). Somos convidados a adentrar nos interstícios da cozinha do sentido, que nos suscita a ler os signos para além dos sentidos já estabelecidos. A literatura é esse espaço de possibilidades, de emergência de significações.

Na perspectiva da cozinha do sentido, o cozinhar não é somente uma ação para produzir um conjunto de pro-

duto usado para cálculos nutricionais. Essa atividade constitui um sistema semiótico: cozinhar e comer impulsionam espaços-tempos, imagens, usos, comportamentos, hábitos, técnicas e circunstâncias, instaurando, para além desses aspectos, forças poéticas impensadas. Por isso é necessário adentrar nessa cozinha e refletir, demorar-se junto ao signo, realizar sua feitura como uma espécie de arte, para destituí-lo do processo que o impregna de um único sentido:

Decifrar os signos do mundo sempre quer dizer lutar com certa inocência dos objetos. [...] da mesma maneira, é necessária uma constante sacudida da observação para ajustar o foco não sobre o conteúdo das mensagens, mas sobre a sua feitura: enfim, o semiólogo, como o linguista, deve entrar na “cozinha do sentido” (BARTHES, 2001, p. 178).

Em Silviano Santiago, escritor que produz textos colocando em questão a cópia e a dependência da “matriz”, nós podemos inaugurar um paralelo entre os processos do cozinheiro e do escritor, em que ambos intervêm nos seus objetos “poéticos” realizando a cozinha como metonímia do espaço literário, assegurando nela a hibridez, o jogo diferencial e a ação de forças múltiplas criadoras.

Assim, o escritor-cozinheiro opera o modo de descolonização tanto textual quanto de origem nesse empreendimento da cozinha do sentido. Considerando o compromisso político-cultural de Barthes e Silviano, percebemos que, nesse aspecto, a crise da representação nos seus textos

repercute igualmente na montagem e na desmontagem dessa construção, atuando de maneira a desencadear entre a cozinha como texto e as matrizes que estariam nesta implicadas a ruptura com a domesticação, o que incide numa violência tanto do colonizador sobre o colonizado e do colonizado no objeto matriz, quanto do cozinheiro do sentido sobre o signo, desfazendo a aura de superioridade que o cânone impregna no objeto (SANTIAGO, 2000).

Derrubando a ideia de submissão, a criação, por parte desse escritor, pressupõe a luta contra o hegemônico no estabelecimento da criação literária. Essa luta entre “bárbaros” e “civilizados” também se faz presente na cozinha: o suposto lugar de calor, fartura e saciedade é também lugar de morte, destruição e exploração. Não se prepara um prato sem cortá-lo, rasgá-lo, triturá-lo, cozê-lo. Ali podemos rememorar aquilo que é primitivo em nós, lembrando-nos de que os homens também são animais e que não se alimentam apenas de ideias e reflexões – o que nos permite pensar também numa violência antropofágica:

Entre o sacrifício e o jogo, entre a prisão e a transgressão, entre a submissão ao código e a agressão, entre a obediência e a rebelião, entre a assimilação e a expressão – ali nesse lugar aparentemente vazio, seu templo e seu lugar de clandestinidade, ali, se realiza o ritual antropófago da literatura latino-americana (SANTIAGO, 2000, p. 26).

Dessas afirmações emerge o jogo de relações e valores, de antagonismos e protagonismos que reafirmam a posição

do outro, sem reiterar o fascismo da linguagem. Antes expõem um espaço entre, que permite nele ingerir e usufruir mediante processos de desejo, o que provoca novas possibilidades de pensamento. A antropofagia seria uma dessas possibilidades, capaz de ressignificar, como fala o escritor-crítico brasileiro, as contingências da literatura latino-americana, realizando uma “assimilação inquieta e insubordinada” (SANTIAGO, 2000, p. 20).

Podemos perceber que na cozinha do sentido e na ação antropofágica somos movidos a nos desvencilhar da subordinação cultural, a dessacralizar as imagens provenientes do imaginário colonizado e a reconfigurar a produção semiótica, que garante aos signos leituras e perspectivas múltiplas. Roland Barthes e Silviano Santiago convocam-nos a uma antropofagia, que afeta os sujeitos enquanto tidos como cozinheiros do sentido: aí, os signos são dados a olhar, cheirar, cozinhar, saborear, digerir e excretar, numa equivalência à consumação dos saberes como sabor.

Adentrar na cozinha do sentido é o esforço, a labuta de um trabalho inesgotável do sentido que se torna rarefeito. O escritor-cozinheiro é hostil a qualquer captura pelas malhas da ideologia e do poder. Faz oposição até mesmo às determinações da própria língua, que passa a não apenas articular linguagem, mas lambe, saboreia, torna-se ávida por novos temperos e ferina com o sentido instituído, perfurando-o com a força estacada da língua da careta, úmida de saliva e feroz em gesto e rebeldia.

Como escritor-crítico, Silviano Santiago nos alerta para a urgência também apontada por Roland Barthes:

faz-se necessário ter rapidez, ânsia para realizar a feitura da cozinha do sentido, senão rapidamente estaremos dominados, submetidos à força da tradição, que limita os movimentos, concebendo o sentido como fechado, dado para repetição. Na cozinha barthesiana, os signos não estão presentes para designar um sentido, mas para causar certo desapontamento: é simultaneamente propô-lo e suspendê-lo. O escritor-cozinheiro realiza seu trabalho na linguagem, que antes o obrigaria e esperaria que ele se mantivesse “na linha”, prestando contas à sua instituição. Ele tritura e cozinha pretensos estereótipos ou modelos de relações, promovendo uma dissolução, oferecendo o não pleno da linguagem, irrompendo sentidos em estado nascente.

Temos, na cozinha do sentido, a realização de uma feitura dos signos a partir da perspectiva de um cozinheiro cuja inventividade atinge uma singular produção do sentido, envolvendo a busca de ressignificação de múltiplos afetos, resistências, crenças, proibições ou tabus, morte e vida, transgressões das significações humanas em permanente transformação. Isso abre fissuras e mina com as estruturas castradoras do pensamento, situando-se fora da tradição interpretativa de espaços do sublime, constituindo um contradiscurso capaz de provocar devires inesperados e insuspeitos. Ao adentrarmos na cozinha do sentido, percebemos a manifestação de um discurso desconstrutivo que perfura o fascismo da língua (BARTHES, 2013a), desafixando lugares, fazendo romper fronteiras e instaurando expressões não constituídas (não experimentadas, ou ainda por vir), de onde emerge o novo.

## REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. *A aventura semiológica*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

\_\_\_\_\_. *A câmara clara: notas sobre a fotografia*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

\_\_\_\_\_. *Aula: aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França, pronunciada dia 7 de janeiro de 1977*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2013a.

\_\_\_\_\_. *Como viver junto: simulações romanescas de alguns espaços cotidianos*. 2. ed. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2013b.

\_\_\_\_\_. *Crítica e verdade*. 3. ed. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2007.

\_\_\_\_\_. *O prazer do texto*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1987a.

\_\_\_\_\_. *O neutro: anotações de aulas e seminários ministrados no Collège de France, 1977-1978*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

\_\_\_\_\_. *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*. Trad. Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

\_\_\_\_\_. *O rumor da língua*. Trad. Antônio Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1987b.

CALVET, Louis-Jean. *Roland Barthes: 1915-1980*. Trad. Alberto Luis Bixio. Barcelona: Gedisa, 1992.

CARPEGGIANI, Schneider. Luminosidades do Observador: Silvano Santiago revela o “mundo entre” e os personagens que pôde ver. *Suplemento Pernambuco*, Recife, n. 126, ago. 2016, p. 10-15 (Entrevista).

MOTTA, Leda Tenório da. Imagens que machucam. Notas sobre a poética da fotografia em Roland Barthes. In: *Paralaxe*, PUC-SP, São Paulo, ano 2, n° especial, p. 20-29, 2014.

NAVES, Santuza Cambraia. Silvano Santiago: um intelectual entre a vanguarda e o consumo. *O que nos faz pensar*, n. 16, nov. 2003, p. 191-222 (Entrevista).

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Com Roland Barthes*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

SANTIAGO, Silvano. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.



# BARTHES E O AMOR OBSCENO



*Pablo Capistrano*

Quando atravessamos os *Fragments de um discurso amoroso*, de Roland Barthes (1994), nos confrontamos com o reposicionamento de certa obscenidade. Uma relocação daquilo que foi posto “fora da cena” no ambiente pós-moderno. Esse exilado, esse deslocado do cenário cultural do ocidente, exposto a uma condição de marginalidade ou sintoma no século XX, retorna em um movimento de desconcerto através do discurso de Barthes.

O “esquema” do livro é de um “retrato”. De algo a ser mostrado, algo posto fora do cenário. Mas Barthes não se propõe a repetir um desmonte psicológico do discurso, ou mesmo a construir uma “análise” ou uma decomposição do sujeito apaixonado. Não é “a partir de” ou “contra” esse sujeito que Barthes se volta, mas sim para os seus arredores, para a moldura do retrato, para o contexto da cena em que a figura do enamorado emerge. Antes de

expor a imagem de um sujeito diante do seu objeto e assim transformar o leitor nesse objeto, a aventura de Barthes na sua navegação pelo discurso amoroso é a de expor certa estrutura desse mesmo discurso. Um determinado lugar de fala, o “[...] lugar de alguém que fala de si mesmo, apaixonadamente, diante do outro (o objeto amado) que não fala” (BARTHES, 1994, p. 01).

Essa opção pela exposição do cenário da fala do sujeito apaixonado, em pleno 1977, em um contexto de ressaca após as experiências radicais da revolução sexual protagonizadas pela geração de Maio de 68, parecia, à primeira vista, uma aposta editorial fadada ao fracasso.

Como trazer para a cena essa anacronia?

Como recolocar em um ambiente cultural que gestou o *Studio 54* (maior ícone do hedonismo dos 1970) o amor-paixão enunciado pelo sujeito amoroso, sem se tornar incontornavelmente anacrônico? O ambiente político e cultural que cercou o lançamento de *Fragments* se assemelhava mais a um campo minado de armadilhas intelectuais que poderia transformar a obra em um fracasso crítico, um naufrágio literário.

Os riscos de um livro como *Fragments* em um ambiente desse tipo podem ser bem explicitados na elucidação do *Zeitgeist* pós-68, exposto por Zizek:

Essa pulsão de pura *joissance* autista (pelo uso de drogas ou outros meios que induzam o transe) surgiu em um momento político preciso: quando a sequência emancipatória de 1968 exauriu seu potencial. Neste ponto decisivo (meados da década de 1970), a única

opção que restou foi uma *passage à l'acte* direta e brutal, um empurrão para o Real, que assumiu três formas principais: a busca de formas externas de *jouissance* sexual; o terrorismo político de esquerda (a RAF na Alemanha, as Brigadas Vermelhas na Itália etc.), [...] e finalmente, a guinada para o Real da experiência íntima (misticismo oriental). O que as três têm em comum é o recuo do envolvimento político-social concreto para o contato direto com o real (ZIZEK, 2011, p. 57-58, grifos do autor).

Neste contexto de mergulho em direção ao Real pela radicalidade do ato, o que fazer com o discurso? Em que apostar para não ser reduzido à tensão dicotômica que lançava o intelectual em direção a uma escolha de campos opostos? Oscilar, de um lado, na insistência do esgotamento da *jouissance* revolucionária de 1968 (e aqui podemos pensar em Sartre escrevendo textos sobre ação política direta e terrorismo); ou, por outro lado, se agrupar ao campo da reação conservadora da maioria moral, que levaria, na década seguinte, Ronald Reagan e Margareth Thatcher ao poder?

A aposta arriscada de Barthes em publicar seus *Fragments de um discurso amoroso* em um contexto de radicalização, de “passagem ao ato” e de ressaca da loucura dionisíaca dos 1960, rendeu frutos inesperados. O texto alcançou uma grande vendagem, especialmente entre os “não-intelectuais” (PRADO, 2011, p. 07), mas obteve como resposta por parte do clube acadêmico francês um silêncio constrangedor.

O que incomodava no texto? O que causava esse estranhamento por parte dos pares do mundo acadêmico e o tornava, a um só tempo, um livro popular e proscrito?

A solidão acadêmica de *Fragmentos*, quando da sua publicação, revelava o seu papel na cena intelectual pós-68. A aposta na exposição da obscenidade do discurso amoroso acaba se tornando uma aposta no desconcerto da cena que coloca esse discurso na margem, no armário das formas literárias de um ocidente tomado por uma metamorfose cultural que colocou em questão todas as instituições românticas que estruturaram o moralismo burguês do século XIX. Mas não se trata apenas disso. A proposta barthesiana de apresentar a história do amor como sendo “[...] o tributo que o enamorado deve pagar ao mundo para se reconciliar com ele” (1994, p. 04) exibia os sinais de um projeto, tomado no contexto de 1977, recortado por um embaraço sentimento de modernidade que casava, ao mesmo tempo, com um vexatório percurso em direção ao anacrônico.

Mas o livro contorna esse anacronismo presumido. Esse contorno se dá pelo anúncio de seu projeto como um recurso de desconcerto estilístico, que também rearranja a cena de anúncio do obsceno sujeito amoroso, extraído de sua solidão por uma outra perspectiva de temporalidade e historicidade. Uma perspectiva que o afastaria, em tese, do enquadramento hegeliano da modernidade, empurrando o texto para um ambiente pós-moderno.

Em que consiste esse movimento de desconcerto discursivo que Barthes protagonizou em *Fragmentos* e que o protegeu do suposto anacronismo de seu projeto? A

estrutura do livro oferece uma pista. Cada capítulo ou tópico do livro apresenta-se ao leitor como um fragmento do discurso; como um “Me abismo, sucumbo...” ou como um fragmento da cena de anúncio desse mesmo discurso, em referências a uma abordagem de linguagem de roteiro de cinema: “Os óculos escuros”; “Carta”; “Encontro” (BARTHES, 1994).

Cada um desses tópicos vem junto a uma referência no topo do texto, unida a um conceito, como se estivéssemos diante de um léxico. Ali o conceito do tópico se apresenta como um pequeno dicionário amoroso, uma coleção de presenças que precisa ser traduzida para um público pós-moderno, imerso na experiência líquida da dissolução permanente.

Após o mergulho semântico do início do tópico, Barthes apresenta uma gramática do discurso amoroso que não faz referência a regras de sintaxe, mas a uma coleção de fragmentos superpostos, marcados por nomes postos na lateral do texto que apontam para a história. É aqui, nessa superposição, que o obsceno se mostra.

A estratégia de contorno de Barthes, posta diante dos riscos que corria, o levou a apontar lateralmente a presença da história (expresso no cânone de nomes que ele seleciona para moldar sua cena). A história escorre por entre os fragmentos postos em um amplo tabuleiro. Disposta em um campo de temporalidade diferente da temporalidade cronológica proposta pelo romance moderno, suas pistas caem pelas margens, na lateralidade do discurso, postas ao lado da cena enunciada para que o obsceno central do discurso amoroso possa eclodir. No livro de Barthes,

a simultaneidade embaraça a temporalidade cronológica, mas não a esconde. Ela a revela, deslocando-a do centro do texto em um movimento discursivo hipertextual.

O que é importante então não é apenas se perder na caminhada pelo livro. O gozo da leitura diante da reconciliação do enamorado com o mundo é pago pela hipnose do abismo que o texto de Barthes apresenta. Diante do cruzamento dos elementos da cena, não encontramos uma temporalidade que revela ontologicamente um sujeito e um objeto.

O que a temporalidade do discurso barthesiano revela é o entorno de um cenário onde não há sujeito, mas discurso. Um sujeito perdido em uma ontologia reconfigurada por uma apresentação do tempo como abertura de possibilidades do discurso, não como um movimento do pensamento ou como um descolar-se sinuoso da linguagem.

A vertigem diante do texto de Barthes se dá pelo fato de que o leitor, ao se deparar com a cena de enunciação do sujeito apaixonado, não encontra o sujeito que fala; só um lugar vazio para pôr o próprio rosto, como se estivesse diante de uma *selfie* embaraçosa, que revela o enamorado sepultado pela radicalidade de um *Zeitgeist* que não permite nenhum deslocamento do discurso da concretude absoluta do ato.

Mas essa vertigem é suficiente para dar conta de uma leitura de *Fragmentos*? Não seria a insistência em uma mera obviedade estilística escrever um texto que mostrasse esse dado que se apresenta na configuração editorial das páginas do livro?

Talvez Barthes estivesse ansioso por algum leitor desobediente. Um leitor que não se restringisse ou se contentasse com seu próprio desconcerto, mas que recuperasse

a ontologia obscena que se guarda nas entrelinhas da história, posta pelas margens do embaraço que seu livro provocou.

Vamos nos aproximar, então, da história.

Existem dois termos em alemão para designar aquilo que chamamos de *História*. Há a palavra de matriz grega *Historie*, que se junta ao conceito de experiência (*Erfahrung*) e há o termo *Geschichte*, de matriz germânica, que deriva provavelmente de *geschehen* (acontecer, ocorrer). Esse sentido de *Geschichte* se aproxima mais da ideia de uma sequência ou de um relato em conformidade com uma narrativa cronológica. A partir disso, pode-se entender a historicidade como: (a) uma ação do presente, em que um cronista (a partir de seu lugar no mundo) produz o relato do acontecimento, daquilo que ocorre; (b) uma ação do presente em direção ao passado, no sentido de reorganizá-lo, posicionando os elementos estruturantes do relato em um sentido em que a autoconsciência do presente remodela os elementos do passado; (c) uma história filosófica em um sentido fortemente hegeliano (HEGEL, 2008) que toma o desenvolvimento racional do espírito no tempo.

Está justamente em *Hegel* (BEISER, 2014) que a noção de que a tomada de uma concepção atemporal da história – tanto por filósofos, teólogos ou mesmo estetas – é o sintoma da introdução de doses pouco recomendáveis de Metafísica em seu próprio discurso, tornando seu lugar de fala como produto de alguma razão eterna transcendente.

É muito claro que Barthes tem uma pretensão estética no seu texto. Uma de suas apostas foi a de transformar o ensaio em uma obra de arte, explorando o aspecto literário

da crítica em uma dimensão que faz a própria crítica apagar suas marcas até o limite do suportável. Mas, para entender esse movimento, é preciso desconfiar de Barthes. Acreditar no que ele diz pode ser um indício para uma leitura enviesada do que ele faz (isso é uma chave hermenêutica básica, recomendável para o enfrentamento crítico de qualquer texto, diga-se de passagem).

Ao focar particularmente no obsceno do amor, Barthes anuncia que o sentimento amoroso está fora de moda e de que o “[...] amor fica fora do tempo interessante; não lhe pode ser dado nenhum sentido histórico, polêmico; é nisso que ele é obsceno” (BARTHES, 1994, p. 159). Um leitor crente, fiel às palavras do texto (esse obscuro objeto de prazer), pode concluir de imediato que a obscenidade do amor recai nesse *anacronismo* tomado como uma *não historicidade* que o desloca do cenário da modernidade. Aqui estamos diante de um despiste. A despeito de ser isso que Barthes insinua, não é bem isso que ele faz.

Ele posiciona o histórico. Oferece as pistas de seu rastro de temporalidade sem pretender estar posicionado em cima de uma montanha Metafísica qualquer que o jogue em um espaço de visão privilegiada do eterno-imutável e transcendente do amor. Seu desconcerto ontológico é o de deslocar a temporalidade que subjaz a experiência da própria enunciação do discurso, sem perdê-la de vista.

A despeito disso, também não cai Barthes na armadilha de reduzir seu *Fragments* a uma historiografia pura e simples, como, por exemplo, fez C. S. Lewis (2012). Nesse sentido, ele segue o Heidegger de *Ser e Tempo* (2012), que apontava para o fato de que a historicidade não requer

como uma inevitabilidade fatal a historiografia. A história não se esconde apenas diante de uma catástrofe de fragmentos ou de ruínas postas sobre escombros de signos diante de um sujeito. Ela não se apresenta simplesmente como um dado objetivo, fora da própria historicidade do historiador. A história se descortina como um acontecimento apropriador que se posiciona no “entre”; no espaço do intercâmbio entre o sagrado e o mundano a partir de um mundo já estabelecido. Há uma cena que circunda o sujeito que descortina a cena do amor. Há uma cena para Barthes que o esconde como sujeito enunciador do discurso amoroso, mas que o revela como fotógrafo que enquadra na câmera do texto o que quer mostrar ao leitor.

Depois de Heidegger e Hegel, seria difícil contornar uma discussão acerca do papel da historicidade e da temporalidade como elementos de desconcerto metafísico que ajudam na construção da cena do discurso amoroso no ocidente.

Ao nomear seus fragmentos com a referência de seu cânone pessoal, posto às margens do texto, Barthes pode tanto dar sinais quanto também jogar com despistes porque, em muitos casos, a referência ao autor que se apresenta na lateral do texto principal não diz necessariamente sobre aquilo que o próprio Barthes escreveu logo ao lado (como uma citação em um texto acadêmico faria, por exemplo). Na simultaneidade do jogo de Barthes, as referências estão postas sincronicamente e não cronologicamente. Elas se abrem postas à mesa, e não em uma linha reta traçada no branco do papel. Essas referências servem para mostrar a cena a partir da qual Barthes descortina a outra cena, que revela o sujeito do discurso amoroso.

A temporalidade barthesiana, nesse sentido, a despeito de não ser Metafísica, também não é hegeliana; mas flerta com a abertura que Heidegger anuncia em *Ser e Tempo* (2012). A abertura do agora põe o passado embaralhado, pronto para ser arrumado no contexto da cena reconstruída. Mas o cuidado da reconstrução não lança Barthes no horizonte narrativo do romance moderno, que flerta com uma concepção de temporalidade histórica bem mais afeita a Hegel do que a Heidegger. A sincronicidade bartesiana descortina ontologicamente o sujeito da cena amorosa a partir de uma concepção quântica de tempo como um conjunto de possibilidades simultâneas, que apronta para a própria cena literária do ocidente a partir da qual o revelador é revelado.

É possível ler o texto em qualquer sentido. *A arrumação dos Fragmentos* (1994) pode ser construída como um jogo que nos leva a transitar entre um pedaço da cena a outro, como se focássemos a história a partir de uma abertura para uma paisagem que se apresenta como uma clareira no fluxo temporal, evidenciando não apenas um conjunto de ruínas e de pedaços de discursos, mas o lugar a partir do qual o *Dasein* do leitor se enxerga no cenário vazio da fala e o *Dasein* do autor do livro se posiciona em sua própria cena de anúncio.

Sem nos aventurarmos a tentar rearrumar a disposição sincrônica da história, buscando “concertar” a ontologia subjacente à apropriação temporal tomada por Barthes, podemos notar alguns detalhes importantes nas pistas da história postas pelo autor.

Inicialmente, é curioso o fato de Barthes não ter nomeado em nenhum lugar Chrétien de Troyes. Apenas

na cena de abertura do livro ele concede um naco de referência ao trovador francês, a partir de uma menção a Tristão quando põe: “a lufada de abismo pode vir de alguma mágoa, mas também de uma fusão: morremos juntos de tanto amar: morte aberta, por diluição etérea, morte fechada do túmulo comum” (BARTHES, 1994, p. 09). Talvez seja muito pouco para Troyes e para o trovadorismo medieval, tão decantado no que diz respeito à construção histórica do amor no ocidente. Mesmo na história de Jacó e Raquel, ou na narrativa que envolve Ulisses e Penélope, não há na antiguidade um lugar para o amor como o que Troyes trouxe em seus romances.

Na história de Eric e Enide (TROYES, 1998), por exemplo, aparecem duas figuras espectrais que fazem referência ao mito de Tristão e Isolda: o cavaleiro vermelho e a donzela do vergel. A figura masculina (que aparece também no mito de Percival) havia derrotado inúmeros outros cavaleiros e apenas Eric, que aceita o desafio do rei Evrein de conhecer a “Alegria da corte”, consegue derrotá-lo em uma luta em meio a um cemitério de elmos vazios, índice fantasmagórico dos antigos cavaleiros mortos naquele jardim de espinhos.

Ao ser batido pelo herói do romance, o cavaleiro vermelho se torna livre de sua prisão mágica no jardim e agradece dizendo o seguinte:

Esta donzela que ali está sentada amou-me desde a infância, e eu também a amei. Um do outro nos agradávamos. O amor cresceu tão forte que ela me concedeu um dom que não revelou [...]. De pronto

minha donzela lembrou-me da promessa e disse que eu havia jurado não sair de aqui dentro até que surgisse um cavaleiro que pelas armas me vencesse (TROYES, 1998, p. 67).

A referência parece ser clara a Tristão e Isolda e o ato de libertação do casal, que se acorrenta no tûmulo do amor, se consolida. A cena de Eric e Enilde é uma cena de libertação de uma maldição. A mesma maldição que aprisiona Tristão e Isolda e une Werther a Charlotte.

Talvez por isso não se tenha tanto espaço para Troyes na cena de Barthes. O suicídio de Werther é a vitória do sujeito sobre seu objeto, o momento em que ele o aprisiona no vergel de espinhos e supera a temporalidade, revelando um distúrbio de transcendência no meio da cena. Do mesmo modo que o cavaleiro vermelho e sua donzela boiam na atemporalidade do vergel de espinhos, Werther aprisiona Charlotte com sua própria morte. A aniquilação do sujeito apaixonado é a derradeira forma de se conectar ao seu objeto e se fundir com ele, para que este não seja arrastado pelo fluxo do tempo e se dissolva no movimento promiscuo das formas biológicas.

Nesse sentido, tanto Werther quanto Romeu se apresentam como sujeitos apaixonados bem mais afeitos à cena de Barthes do que Tristão, que é vítima da objetividade do acaso, posto a ferros contra o amor, pela poção mágica que o faz unir-se a Isolda em uma das versões do mito, ou mesmo a promessa feita à donzela do vergel na versão da história contada a partir da perspectiva de Eric e Enilde.

Essa passagem ao ato, que leva do aprisionamento objetivo do acaso dos mitos provençais até o enlace subjetivo da vontade romântica do sujeito, é um dos elementos mais instigantes que o legado cultural ocidental nos deixou.

O desempacotamento das formas desejanças, a permissão obscena da morte como um recurso de aprisionamento do apaixonado a seu objeto é uma construção tropológica muito presente no ocidente cristão, que soa estranho às narrativas antigas, sempre reservadas diante do *pathos* que acometia os enamorados.

Nesse sentido, a cena medieval de Troyes não parece ser mais cristã do que a de Werther. O reestabelecimento da liberdade que quebra a maldição de Tristão e Isolda no romance de Eric e Enilde reestabelece um equilíbrio ontológico entre sujeito e objeto, desmontando a armadilha do amor que aprisiona e enlouquece. Não seria, nesse sentido, o suicídio de Werther uma espécie de recurso cristão de aprisionamento? O sacrifício de Cristo nos torna prisioneiros de Deus.

Tornamo-nos constantemente em débito com nosso libertador, submetidos a um eterno vínculo metafísico com quem nos entregou o fantasma da liberdade, como aponta Zizek:

As coisas se tornam ainda mais inusitadas se focamos a ideia de que Deus sacrificou seu filho para nos unir a Ele através do amor: o que estava em jogo era, então, não apenas o amor de Deus por nós, mas também seu desejo (narcisista) de ser amado por nós humanos (ZIZEK, 2012, p. 31).

Ao assumir Werther, de longe o nome que carrega a historicidade romântica, não estaria Barthes tentando trazer para a cena de seu desconcerto o elemento obsceno do amor cristão? Abordando a questão por um viés menos ortodoxo, parece ser justamente isso que Barthes anuncia ao fazer referência ao suicídio de Werther:

Tomo Werther nesse momento fictício (na própria ficção) em que ele teria renunciado a se suicidar. Só lhe resta então o exílio: não seria se afastar de Charlotte (ele já fizera uma vez sem resultado), mas se exilar da sua imagem, ou pior ainda: interromper essa energia delirante que se chama imaginário (BARTHES, 1994, p. 104).

Essa energia tensionante de ruptura com o imaginário é uma força transgressiva do amor-paixão, uma violência tenaz. Mas, antes dessa violência tenaz ser uma operação psicológica, é um artifício estrutural que constrói uma nova dimensão ontológica da temporalidade. O insuportável do estado de separação entre sujeito enamorado e seu objeto é rompido pelo falso sacrifício de Werther que, de modo monstruoso, vincula Charlotte para sempre a si quando supostamente atende ao seu desejo: “No final do romance, numa palavra que precipitará o suicídio de Werther, Charlotte (que também tem seus problemas) acaba por constatar que: ‘isso não pode continuar’” (BARTHES, 1994, p. 132). Do mesmo modo, há um falso sacrifício de Cristo que nos liberta do pecado pelo amor-paixão de seu martírio: “Estamos para sempre em dívida com Cristo, jamais podemos retribuir-lhe pelo que fez por nós” (ZIZEK, 2012, p. 202).

Esse elemento obsceno da prisão eterna da humanidade a Cristo, pela energia tensionante de sua ruptura amorosa, é repostado por Goethe na solução definitiva do suicídio de Werther posto em função da constatação de Charlotte de que “Isso não pode continuar”. A reação é a de que a ruptura do estado perpetua a vinculação do objeto do amor ao sujeito apaixonado, como a morte de Cristo na cruz vincula para sempre o cristão ao seu amor-paixão. A solução poderia ser outra?

O sujeito obsceno do amor cristão, mais do que o cavaleiro preso no vergel, é Werther. Sua reação escandalosa, seu *pathos* vergonhoso é notado na cena de Barthes (1994, p. 83) na qual Charlotte e Werther são flagrados em um momento constrangedor por Albert (o marido). O constrangimento da evidência dos papéis que estão sepultados pelo verniz da etiqueta torna o não dito, aquilo que não se enuncia como discurso, um sintoma de algo que emergiu a consciência. Eles não dizem, por isso sabem. Não se enuncia o discurso amoroso, mas o marido, o amante e o objeto do amor estão cada um em sua posição na cena, denunciando-se obscenamente. Todos eles sabem. Saber, em certos sentidos, é insuportável.

Há outra cena curiosamente posta também fora da lente de Barthes, presente no romance de Arthur Schnitzler, *Breve Romance do Sonho* (2003), que é digna de nota como ausência desse pequeno acervo de formas históricas postas nas laterais do texto de *Fragmentos*. O livro, ambientado na Viena dos anos de 1920, conta a história do casal Albertine e Fridolin. Um jovem e bem-sucedido casal burguês da Áustria pós-habsburgo. Após uma noitada,

Albertine confessa ao marido uma fantasia erótica. Subitamente, a donzela do vergel da maldição Metafísica provençal, ou a ambivalente noiva de província, a paixão impossível de Cristo-Werther romântico, se torna humana no desejo sexual.

Perturbado com essa revelação, Fridodlin mergulha em uma viagem noturna ao submundo de Viena, onde sexo e morte se conectam em uma sequência de acontecimentos que o põe no limite da passagem ao ato. Em um desses acontecimentos, ele descobre uma confraria secreta de aristocratas que patrocinam orgias grupais em mansões nos subúrbios da cidade.

A obscenidade sexual da cena é completamente invertida em relação à cena do sujeito apaixonado descrita por Goethe (2003). Se, no caso do que acontece com Werther, o aprisionamento definitivo do amor é tomado pelo desmascaramento dos envolvidos na cena, no texto de *Schnitzler* são as máscaras que libertam Fridolin de seu vínculo com o objeto da paixão. Mesmo que não precise fazer uma passagem ao ato da traição sexual, ele está descolado do seu objeto, separado e completamente impune. Só por isso ele consegue permanecer casado.

Em meio à cena da orgia, segredado pela máscara, Fridolin se pergunta: “Mas aquelas pessoas deveriam conhecer-se umas às outras? Aristocratas, ou mesmo gente da corte talvez? [...] e as damas? Quem sabe... Recrutadas de bordeis. Disso não tinha certeza. Certamente mercadoria selecionada” (SCHNITZLER, 2003, p. 74). O que se enuncia em meio à cena é que as mulheres podem ser qualquer uma, inclusive Albertine, sua esposa.

A subversão do *pathos* amoroso no livro de Schnitzler por si só já seria suficiente para justificar sua ausência notável na coleção de pistas históricas de Barthes. Mas os vazios, aquilo que não é dito em um texto, muitas vezes tem tanto ou mais peso do que aquilo que é posto como evidência pelo autor.

Se não há Schnitzler em Barthes, há Freud, o duplo do escritor austríaco. Qual o papel de Freud na cena de Barthes? Em um mesmo fragmento, encontramos o que há de explícito nesse papel e o que há de insinuado. Nele, Barthes aponta que deve tomar Freud como o “modelo da normalidade” (BARTHES, 1994, p. 47). Freud aparece na cena de Barthes nesse passo como “o ciumento”, indicador dessa normalidade burguesa, fria e comum que o põe ao rés do chão de um zelo exclusivista com o objeto amado. A ruptura com o ciúme, aparente na cena de Schnitzler (2003, p. 74), representa a transgressão da lei. Nesse sentido, Werther seria o antifreud, o não ciumento (BARTHES, 1994, p. 46), posto que o seu sofrimento diante das imagens de Charlotte com Albert não são sintomas de um zelo psicológico burguês, mas de um sentido trágico da história. De um desdobrar-se inevitável de um destino que o afastaria do objeto amado. O ciúme de Werther é posto na medida em que a confissão das cartas postas em primeira pessoa passa a narrativa em terceira pessoa estruturada por Goethe (2003, p. 348-350) no final da sua obra. Como se a normalidade do distanciamento que leva do “Eu” ao “Ele” normatizasse o discurso de Werther.

Em outros recortes da cena, Barthes põe Freud e Werther em um mesmo tópico (1994, p. 104): Freud é a

cura que liberta o sujeito apaixonado do delírio do imaginário através do luto da imagem; Werther é o que não se rende a essa tentação. O caminho da cura é o caminho da tristeza pela perda do objeto. É o caminho da libertação do discurso amoroso através da melancolia da abstração.

Se Werther, mais do que Tristão, é o Cristo de Barthes em sua subversão obscena do calmo apaziguamento do luto da paixão e da aceitação da separação abstrata com o objeto do desejo (representada pelas máscaras em meio à orgia sexual de Fridolin, que escondem a face de Deus de sua desconcertante contemplação), não seria Freud o Moisés que reestabelece a lei a partir da cura do desvio apaixonado? Como aponta Zizek:

No judaísmo, Deus permanece o Outro transcendente e irrepresentável, *i. e.*, como Hegel estava certo em enfatizar, o judaísmo é a religião do Sublime: ele tenta exprimir a dimensão do suprassensível não através de um excesso esmagador do sensível, como a estátuas indianas com dúzias de mãos etc., mas de uma maneira puramente negativa, renunciando por completo às imagens (ZIZEK, 2012, p. 144, grifos do autor).

O sublime normativo do judeu Freud se confronta na cena do discurso amoroso com o contrassublime do cristão Goethe. O obsceno do Cristianismo não está, desse modo, no movimento de cura da paixão e na reintrodução da normalidade do ciúme, sintomas de judaísmo burguês psicanalítico que emergia na cena pós-moderna. Esse amor obsceno se mostra na cena de Barthes como um mergu-

lho, um salto em direção ao excesso do falso sacrifício de Cristo que vincula e consagra uma unidade ontológica entre Deus e Homem, tal qual Werther que aponta para o lugar onde sujeito e objeto amoroso se dissolvem no discurso, eternamente laçados em uma suspensão Metafísica.

Entre a cena do cavaleiro no vergel, liberto de seu feitiço ou do médico burguês se conciliando com o próprio ciúme em meio a uma orgia, a cena de Barthes, em sua historicidade periférica, se acopla ao movimento do contrassublime cristão. O desconcerto ontológico de uma “dessublimação” do objeto amoroso, que o liberta da abstração normativa e o põe rente ao chão do cotidiano, navega pelos detalhes da cena que o próprio Barthes anuncia e que o envolve. Essa “dessublimação” do amor é o estranho anacronismo cristão que perpassa esse livro.

Em um século freudiano, diante de uma passagem ao ato normativo do sexo livre que nos liberta da paixão, Barthes recoloca na cena o absoluto frágil de um amor que desconcerta a cena pós-moderna pela sua radicalidade contra sublime. O resto é história.

## REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. *Fragments de um discurso amoroso*. Trad. Hortensia dos Santos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1994.

BEISER, Frederick C. O historicismo de Hegel. In: *Hegel*. Trad. Guilherme Rodrigues Neto. São Paulo: Ideias e Letras, 2014, p. 317-351.

GOETHE, J. W. *Fausto/Werther*. Trad. Alberto Maximiliano. São Paulo: Nova Cultural, 2003.

PRADO, Rafael Lovisi. Roland Barthes e o discurso amoroso: Para além da teoria, o romanesco. *Revista Virtual dos Estudantes de Letras*, v. 3, 2011.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Filosofia da História*. Trad. Maria Rodrigues e Hans Harden. Brasília: UNB, 2008.

HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo*. Trad. Fausto Castilho. São Paulo: Vozes/UNICAMP, 2012.

LEWIS, C. S. *Alegoria do Amor: um estudo da tradição medieval*. Trad. Gabrielle Greggersen. São Paulo: Loyola, 2012.

SCHNITZLER, Arthur. *Breve romance de sonho*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Folha de São Paulo, 2003.

TROYES, C. *Romances da tábua redonda*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

ZIZEK, Slavoj. *Primeiro como tragédia, depois como farsa*. Trad. Maria Beatriz de Medina. São Paulo: Boitempo, 2011.

\_\_\_\_\_. *O amor impiedoso – ou: Sobre a crença*. Trad. Lucas Mello Carvalho Ribeiro. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

# AUTORAS E AUTORES

## **Alfredo Henrique Oliveira Marques**

---

Mestrando do Programa de Pós-graduação em Filosofia da UFRN. Atualmente, é professor substituto do IFRN nos *Campi* Canguaretama, Cidade Alta e Central, ministrando aulas para o Ensino Superior e o Ensino Médio Técnico Integrado. É membro da Comissão de Meio Ambiente, do Núcleo de Estudos Afro-brasileiros e Indígenas e do Núcleo de Artes do *Campus* Canguaretama. Também é coordenador do projeto de extensão “Politeia” (PROEX-IFRN) e líder de duas linhas de pesquisa em grupos certificados pelo CNPq (Filosofia Contemporânea e Filosofia da Técnica, Fenomenologia e Meio Ambiente). Possui publicações em revistas acadêmicas e anais de eventos, aprofundando-se mais pontualmente sobre questões da Contemporaneidade, da Metafísica, da Fenomenologia, da Estética e da Filosofia da Técnica.

**E-mail:** *oliveiramarquesfil@gmail.com*

## **Ilza Matias de Sousa**

---

Doutora em Literatura Comparada pela UFMG, pós-doutoramento com discussões sobre a modernidade, as contradições da herança e os discursos liminares em Guimarães Rosa. Atualmente é professora aposentada do Departamento de Letras da UFRN e colaboradora voluntária do Programa

de Pós-graduação em Estudos da Linguagem, na área de concentração Literatura Comparada. Tem publicações em revistas acadêmicas e anais de eventos. Publica em livros organizados por outrem (capítulos de livros, possuindo um livro do Café Filosófico sob sua organização). Publicou também um livro de ensaios sobre Câmara Cascudo, a relação deste com o pensamento nômade, os regimes de signos, numa discussão à luz dos pensadores franceses Deleuze e Guattari.

**E-mail:** *ilzamsousa@yahoo.com.br*

### **Michelle Jacob**

---

Doutora em Ciências Sociais (PPgCS/UFRN), onde também titulou-se como mestre. Graduada em Nutrição pela UFRN. Professora de Antropologia da Nutrição na UFCG *Campus* Cuité, onde também é coordenadora do G.U.L.A. (Grupo Universalidades, Literatura e Alimentação), vinculado ao Núcleo PENSO (Núcleo de Pesquisa e Estudos em Nutrição e Saúde Coletiva). Guarda interesse pelos seguintes temas: alimentação, cultura e arte.

**E-mail:** *medeiros.michelle@hotmail.com*

### **Pablo Capistrano**

---

Escritor, dramaturgo do grupo CARMIN de teatro, professor de Filosofia e Direito do IFRN *Campus* Natal Zona Norte. Mestre em Metafísica e doutor em Letras pela UFRN, trabalha atualmente com pesquisas relativas às intersecções

entre filosofia e literatura, bem como questões relativas à problemática envolvendo consumo e sociedade. Autor de oito livros entre romances, crônicas, contos e ensaios. Colaborou como articulista de diversos jornais e *sites*. Publica atualmente textos no *site* [www.pablocapistrano.com.br](http://www.pablocapistrano.com.br).

**E-mail:** [pablo.capistrano@ifrn.edu.br](mailto:pablo.capistrano@ifrn.edu.br)

### **Sílvia Barbalho Brito**

---

Mestranda (bolsista CAPES) do PPgEL/UFRN, na área de concentração Literatura Comparada, sob a orientação da Profa. Dra. Ilza Matias de Sousa. Graduada em Letras – Língua Portuguesa e Literaturas, também pela UFRN. Desde o início da sua formação, atua como pesquisadora nas áreas de Literatura, Cinema, Semiótica e Estudos Culturais. Publicou o livro *Português Instrumental*, lançado pelo Instituto Tecnológico Brasileiro – ITB, e organizou junto com a Profa. Dra. Ana Laudelina Ferreira Gomes o livro *Festins de Seda: O Festival Mythos-Logos do Imaginário e outras inventices de inspiração bachelardiana*.

**E-mail:** [silviabbrito@gmail.com](mailto:silviabbrito@gmail.com)







**Alfredo Henrique Oliveira Marques** é Mestrando do Programa de Pós-graduação em Filosofia da UFRN. Atualmente, é professor substituto do IFRN nos *Campi* Canguaretama, Cidade Alta e Central, ministrando aulas para o Ensino Superior e o Ensino Médio Técnico Integrado. É membro da Comissão de Meio Ambiente, do Núcleo de Estudos Afro-brasileiros e Indígenas e do Núcleo de Artes do *Campus* Canguaretama. Também é coordenador do projeto de extensão “Politeia” (PROEX-IFRN) e líder de duas linhas de pesquisa em grupos certificados pelo CNPq (Filosofia Contemporânea e Filosofia da Técnica, Fenomenologia e Meio Ambiente). Possui publicações em revistas acadêmicas e anais de eventos, aprofundando-se mais pontualmente sobre questões da Contemporaneidade, da Metafísica, da Fenomenologia, da Estética e da Filosofia da Técnica.

As atividades editoriais do que hoje denominamos Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Norte - IFRN, iniciaram em 1985, no contexto de funcionamento da ETFRN. Nesse período, essas atividades limitavam-se a publicações de revistas científicas, como a revista ETFRN, que em 1999 tornou-se a revista Holos.

Em 2004, foi criada a Diretoria de Pesquisa, atual Pró-reitoria de Pesquisa e Inovação, que fundou, em 2005, a Editora do IFRN. A Editora nasceu do anseio dos pesquisadores da Instituição que necessitavam de um espaço mais amplo para divulgar suas pesquisas à comunidade em geral.

Com financiamento próprio ou captado junto a projetos apresentados pelos núcleos de pesquisa, seu objetivo é publicar livros das mais diversas áreas de atuação institucional, bem como títulos de outras instituições de comprovada relevância para o desenvolvimento da ciência e da cultura universal, buscando, sempre, consolidar uma política editorial cuja prioridade é a qualidade.



*Barthes (im)pensado* reúne as inquietações despertadas pelas falas proferidas durante o “Centenário Roland Barthes”, evento em celebração aos cem anos de nascimento do pensador francês, realizado no IFRN – Campus Canguaretama, entre os dias 10 e 12 de novembro de 2015. Nesse espaço acadêmico, os diálogos germinaram a sensibilidade e as potências de significação de Barthes, promovendo (re)leituras que estimulam o novo. Vozes e imagens barthesianas nos emocionaram e provocaram fissuras pensantes ao mostrar traços, cheiros e sabores de elementos que ainda vinham se anunciando sobre o homenageado, sobre nossa cultura, sobre nós mesmos, aqueles que se colocaram na condição de caminhar nas veredas do (im)pensado. As falas passaram por um trabalho de retomada e revisão pelos conferencistas, instigados pelas intervenções do público presente no evento. Aqui temos a força dessas reverberações, as falas que se tornaram textos, mantendo a proposta de dialogar sobre temas pouco discutidos (ou melhor, ainda não pensados) sobre o pensamento de Barthes. Entretanto, *Barthes (im)pensado* se propõe para além do registro do evento: os textos aqui estão em aberto, são piscadas furtivas sobre o instante, que impulsionam o descortinar de novos olhares. Dessa maneira, o leitor deste livro se envolverá, a partir dos textos dos também leitores barthesianos (autores destituídos do poder do crítico, se colocando como leitores que escrevem), com novas significações para pensar a literatura, a crítica, o amor, a pintura, a alimentação, o mito e a cozinha – e para (re) pensar Roland Barthes.

ISBN 978-85-8333-247-3



9 788583 332473 >

