

Orientalismo? A experiência japonesa em Barthes: as dimensões da estética, do silêncio e do estranho

Cacio José Ferreira
Luciana Barreto Machado Rezende

Desleituras

ISSN 2764-006X — Número 15 - jan.| fev. 2026

[Recebido em 10 jan. 2026, aceito em 02 fev. 2026]

DOI <https://doi.org/10.56372/desleituras.v15i15.235>

Cacio José Ferreira
Doutor em Literatura, Professor da Universidade
de Brasília (UnB).
E-mail: cacio.ferreira@unb.br

Luciana Barreto Machado Rezende
Doutora em Literatura, Professora da Universi-
dade de Brasília (UnB).
E-mail: lucianabarreto.unb@gmail.com

Resumo: Neste ensaio analisaremos a experiência japonesa na obra *O império dos signos*, de Roland Barthes, compreendendo-a como gesto estético e teórico de deslocamento dos regimes ocidentais de significação. Partindo da recusa barthesiana da descrição etnográfica e da explicação cultural, o texto evidencia como o Japão é assumido como constructo ficcional e dispositivo crítico, por meio dos quais entrelaçam-se categorias centrais do pensamento ocidental, tais como interioridade, profundidade, representação e sentido pleno. O texto dialoga com a crítica do orientalismo formulada por Edward Said, situando Barthes em uma zona ambígua entre ruptura e continuidade, na medida em que a sua escrita refuga a domesticação epistemológica do Outro, mas permanece timbrada pelo ponto de vista ocidental. A análise privilegia categorias como silêncio, vazio, fragmento, superfície e intervalo (ma), articuladas a práticas estéticas, como o haicai, o bunraku, a caligrafia e a materialidade da escrita. Em diálogo com Eric Marty e Shuichi Kato, este ensaio sustenta que a experiência japonesa em Barthes opera como exercício de estranhamento produtivo e desaprendizagem, propondo uma ética da leitura fundada na suspensão do sentido e na abertura ao estranho como forma de crítica ao logocentrismo ocidental.

Palavras-chave: Literatura. Roland Barthes. *O império dos signos*. Silêncio. Alteridade.

Abstract: In this essay we will analyze the Japanese experience in Roland Barthes's *Empire of Signs* as an aesthetic and theoretical gesture that displaces Western regimes of signification. Rejecting ethnographic description and cultural explanation, Barthes deliberately constructs Japan as a fictional and methodological device through which core Western categories, such as interiority, depth, representation, and full meaning, are destabilized. Engaging critically with Edward Said's concept of Orientalism, the study situates Barthes's work within an ambiguous zone between rupture and continuity, as his refusal to domesticate alterity coexists with an unmistakably Western enunciative position. The analysis focuses on key concepts such as silence, emptiness, fragmentation, surface, and interval (ma), articulated through aesthetic practices including haiku, bunraku, calligraphy, and the materiality of writing. In dialogue with Eric Marty and Shuichi Kato, this essay argues that Barthes's Japanese experience functions as a productive form of estrangement and epistemological unlearning, proposing an ethics of reading grounded in the suspension of meaning and openness to alterity as a critique of Western logocentrism.

Keywords: Literature. Roland Barthes. *Empire of Signs*. Silence. Alterity.

Introdução

A experiência japonesa em Roland Barthes, na obra *O império dos signos* (1970), configura-se como gesto teórico e sensível de deslocamento epistêmico e estético em relação às formas tradicionais de representação do Outro. Longe de empreender uma descrição objetiva ou etnográfica da cultura japonesa, Barthes assume, explicitamente, o Japão como construção textual e imaginária, um singular sistema de signos que lhe permite tensionar e desestabilizar os pressupostos centrais do pensamento ocidental. Assim, não se trata de “explicar” o Japão, mas de consubstanciá-lo como um operador crítico, ou seja, um campo simbólico que permite suspender, ainda que provisoriamente, as recorrentes lógicas ocidentais de sentido, profundidade e interioridade.

Nesse movimento, o Japão de Barthes é apresentado como espaço de resistência à significação plena. Os signos (o gesto, o traço, o silêncio, o vazio) circulam na superfície, produzindo sentidos provisórios e instáveis. O “Oriente”, nesse contexto, é a possibilidade de diferença, um lugar imaginado em que o signo emancipa-se da obrigação de representar, traduzir ou desvelar a metafísica subjacente. É nesse sentido que Barthes postula: “o que pode ser visado, na consideração do Oriente, não são outros símbolos, outra metafísica, outra sabedoria [...]; é a possibilidade de uma diferença, de uma mutação, de uma revolução na propriedade dos sistemas simbólicos” (Barthes, 2007, p. 8).

Essa postura distingue-se, de modo significativo, da crítica ao orientalismo formulada em *Orientalismo* (1978). Para Edward Said, o orientalismo constitui um discurso historicamente situado, produzido no interior das relações coloniais de poder, que transforma o Oriente em objeto passivo de conhecimento, exotização e dominação simbólica. O Oriente orientalista é fixado, portanto, como alteridade essencial, inferior ou enigmática, servindo à autoafirmação do Ocidente como centro racional, moderno e civilizado.

Embora Barthes erija, também, um “Oriente” discursivo, a operação não se direciona à estabilização identitária nem à hierarquização cultural. Ao contrário, o Japão, em *O império dos signos*, engendra-se e avulta como ficção metodológica assumida, um artifício crítico que pretende deslocar o próprio olhar ocidental. Ainda assim, essa diferença não elimina, totalmente, as tensões apontadas por Said: Barthes escreve a partir da posição ocidental e se apropria de signos japoneses para um projeto teórico próprio, o que pode ser lido, por alguns críticos, como forma refinada de exotização estética.

Desse modo, a obra de Barthes situa-se em uma zona ambígua entre ruptura e continuidade em relação ao orientalismo. Se, por um lado, tais proposições rompem com a lógica de dominação epistemológica denunciada por Said, ao recusarem a explicação, a essência e a verdade do Oriente; por outro, mantêm-se como construção imaginária do Outro, mediada pela escrita ocidental. Essa ambiguidade aponta a potência crítica e seus limites históricos, tornando *O império dos signos* uma escritura para se pensar além do Japão, os modos pelos quais o Ocidente produz, questiona e reinscreve a alteridade em seus sistemas simbólicos.

A experiência japonesa em Barthes

Em *O império dos signos*, a experiência japonesa é apreendida, fundamentalmente, como experiência estética. A atenção do autor desloca-se dos conteúdos simbólicos fixos para a forma, isto é, para os modos de organização sensível que estruturam os objetos, os gestos e as práticas culturais. Barthes identifica, nesses elementos, a lógica estética assinalada pela efemeridade (a brevidade de um haicai, por exemplo), pela fragmentação e pela leveza, em oposição às tradições ocidentais que tendem a valorizar a profundidade, a permanência e a interioridade do sentido. Destaca que, “em japonês, a proliferação de sufixos funcionais e a complexidade dos enclíticos supõem que o sujeito avance na enunciação

através de preocupações, retomadas, atrasos e insistências [...]” (Barthes, 2007, p. 8).

A afirmação indica que, na língua japonesa, o funcionamento gramatical, timbrado pela abundância de sufixos funcionais e pelo uso de enclíticos, faz com que o sentido não se organize de forma linear e imediata. O sujeito da enunciação não “fecha”, rapidamente, o significado; ao contrário, avança no discurso por meio de retomadas, pausas, adiamentos e reforços. Para Roland Barthes, essa dinâmica privilegia a lógica discursiva em que o sentido se constrói progressivamente, mais pelo processo e pelo ritmo da enunciação do que pela afirmação direta e conclusiva.

Manifestações como o haicai¹, o ikebana², o teatro Nô³, a caligrafia e mesmo os rituais cotidianos são apresentados como exemplos de um regime do signo que declina da plenitude semântica. Nessas práticas, o signo não se organiza para descartar um significado oculto ou uma verdade transcendente; ao contrário, mantém-se na superfície, aberto, incompleto e transitório. O valor estético reside, justamente, na suspensão do sentido, na recusa da explicação totalizante e na valorização do instante.

Sob essa angulação, Giorgio Sica, em *O vazio e a beleza*, sublinha o quão o singular e sofisticado universo da poesia japonesa suscitou, no Ocidente, uma nova consciência estética que emergiu sob o imperativo de ruptura de paradigmas tradicionais, influenciando as vanguardas europeias tanto no gênero poético quanto na pintura. Justamente, o primado da síntese e da depuração formal, em palavras que mais aludem do que indicam, matizando, assim, “o espaço reservado ao desconhecido [...] em que o não dito tem um valor quase sempre maior do que aquilo que é possível explicar” (Sica, 2017, p. 27-28), enfeixando imagem e figuração, conflui no que o mestre japonês Bashô ensinou na arte do *haiku*, como aponta o autor: “o objeto já é o símbolo, que somente da fusão com ele nasce o ‘impulso poético’ ou, na terminologia de Pound, a *imagem*” (p. 149). Para o crítico, “muitos dos haikus de Bashô são de uma intensidade absoluta: neles, a fusão entre o poeta e seu ob-

jeto é expressa em uma língua que se descobre capaz de dizer o inefável” (p. 55).

Nesse contexto, o silêncio assume papel estruturante. Longe de ser entendido como ausência ou carência, o silêncio funciona como força expressiva, como espaço em que o signo não se comprime em significação definitiva. A reticência, o não-dito e o intervalo tornam-se, assim, elementos constitutivos de uma lógica comunicacional distinta, na qual comunicar significa sugerir, insinuar e deixar em aberto. A experiência japonesa, tal como construída por Barthes, oferece, portanto, um modelo estético e semiótico alternativo, capaz de tensionar os fundamentos da comunicação ocidental e de propor outras formas de relação entre signo, sentido e experiência.

No contexto cultural japonês, o silêncio é frequentemente compreendido a partir do conceito de *ma* (間)⁴, termo que pode ser traduzido como pausa, intervalo ou espaço vazio, tanto no plano temporal quanto no espacial. Diferentemente da perspectiva ocidental, que tende a associar o vazio à ausência ou ao nada, o *ma* é entendido como a forma de plenitude. É no espaço não ocupado que confere sentido, equilíbrio e intensidade ao que está presente. Assim, o vazio ativo.

Esse princípio manifesta-se em diversas expressões artísticas e sociais do Japão. Na música, o *ma* aparece nas pausas entre as notas, responsáveis pela construção do ritmo e da emoção sonora; no teatro *Nô*, apresenta-se nos intervalos entre gestos e movimentos, intensificando a carga simbólica da cena; na arquitetura, surge nos espaços entre paredes e estruturas, favorecendo a circulação, a contemplação e a harmonia; e, na conversação, assume a forma do silêncio que escuta, reflete e comunica sem palavras. Sem o *ma*, a experiência estética e comunicativa japonesa se tornaria um fluxo contínuo e indistinto. É esse intervalo significativo que organiza a ação, produz ritmo e sustenta a harmonia.

É nesse horizonte que se inscreve a experiência do estranho, categoria decisiva para a compreensão da estratégia crítica de Roland Barthes. O Japão deixa de figurar como objeto exóti-

co, no sentido colonial da alteridade domesticada, para assumir a função de espaço de desorientação produtiva e de perturbação epistemológica. Ao confrontar-se com um sistema cultural que não se submete às exigências da racionalidade ocidental, o autor promove e desdobra a reconfiguração do olhar e da linguagem, ainda que a partir de um lugar enunciativo ocidental. O estranho, nesse sentido, opera a diferença como instrumento de reflexão crítica sobre os limites do pensamento ocidental. Portanto, é um gesto estético e filosófico que desloca o próprio contexto de leitura, de escuta e de percepção do mundo.

Nessa perspectiva, Eric Marty, em *Roland Barthes: o ofício de escrever*, destaca que a primeira viagem de Roland Barthes ao Japão ocorreu em 1966, a convite de Maurice Pinguet, então diretor do Instituto Francês de Tóquio. Essa estadia inaugural desponta-se decisiva como antecedente biográfico e como experiência fundadora para a elaboração posterior de *O império dos signos*.

Segundo Marty, a viagem orientou-se por uma experiência deliberadamente aberta ao sensível, ao choque perceptivo e ao deslocamento intelectual, assinalada pela busca de um estranhamento capaz de suspender os automatismos da leitura, da interpretação e da significação ocidentais. O contato com o Japão não visava compreender o “outro” em termos de totalidade ou essência, mas provocar um abalo nos esquemas habituais de pensamento do próprio observador.

Nesse sentido, o Japão emerge menos como objeto empírico do que como dispositivo textual e conceitual, funcionando, assim, como campo de experimentação no qual Barthes pode interrogar, criticamente, os modos de produção do sentido, da linguagem e do signo, explorando formas simbólicas que escapam às lógicas de profundidade, causalidade e interioridade características da tradição ocidental. A experiência da viagem, assim compreendida, instaura a travessia epistemológica que redefine o gesto crítico de Barthes, abrindo caminho para a escrita que privilegia a fragmentação, a superfície e a suspensão do sentido como potência teórica e estética.

Haroldo de Campos, em *A arte do horizonte do provável* (1975), além de deslindar a dimensão semântica movediça, pois de pretensão pouco figurativa e não totalizante dos *haicais*, e do que chama de metáforas gráficas, as quais potencializam a síntese imaginativa poética, sublinha, coadunando, assim, com o entendimento de Barthes: “Não me parece justificada a aura de melifuidade e exotismo gratuito que a visão ocidental procura, frequentemente, emprestar ao haicai, desvitalizando-o em sua principal riqueza – a linguagem altamente concentrada e vigorosa” (Campos, 1975, p. 55-56).

Como desdobramento direto dessa primeira incursão ao território japonês, Roland Barthes publica, ainda em 1966, o ensaio *Leçon d'écriture* na revista *Tel Quel*, dedicado à análise do *bunraku*⁵, o tradicional teatro de bonecos japonês. Nesse texto, Barthes dá início à formulação de um olhar estrangeiro que se recusa a reduzir o outro ao mesmo, escolhendo por preservar a opacidade, a materialidade e a exterioridade da representação. O *bunraku* é apresentado como sistema cênico no qual voz, gesto, texto, boneco e manipulador coexistem sem a pretensão de ocultar seus mecanismos, instaurando a cena que se organiza para além da verossimilhança psicológica e da ilusão dramática características do teatro ocidental.

Barthes descreve essa prática teatral como determinada lógica formal que desafia as categorias tradicionais do drama europeu, sobretudo aquelas centradas na interioridade do sujeito, na unidade da ação e na transparência do sentido. A presença visível do manipulador, a dissociação entre voz e corpo e a ênfase no gesto codificado suscitam um efeito de distanciamento que evidencia a cena como escrita, como articulação de signos. A escolha do *bunraku* não é fortuita: conceituado como forma estética que, aos olhos de Barthes, radicaliza a separação entre signo e referente, fazendo da significação um jogo de superfícies, ritmos e articulações materiais.

É, precisamente, nesse ponto que se estabelece um contraste decisivo com a crítica do orientalismo formulada por Edward Said. Em *Orientalismo*, Said destaca como o Oriente

foi, historicamente, construído pelo Ocidente como objeto de saber, domínio e representação, frequentemente reduzido a um conjunto de estereótipos que reafirmam a centralidade epistemológica europeia. O discurso orientalista, mesmo quando aparentemente admirativo, tende a domesticar a alteridade, convertendo-a em imagem inteligível segundo categorias ocidentais prévias.

Barthes, ao contrário, não busca explicar o Japão tanto quanto integrá-lo a um sistema de conhecimento dominante. O seu gesto crítico afasta-se do projeto orientalista na medida em que abdica da pretensão de verdade, profundidade ou decifração cultural. O *bunraku*, em *Leçon d'écriture*, é tomado como elemento teórico que permite desestabilizar os regimes ocidentais de leitura, representação e sentido. Se o orientalismo, tal como analisa Said, transforma o Oriente em objeto de discurso e poder, Barthes utiliza o Japão como dispositivo de deslocamento, um campo de experimentação que expõe os limites do próprio pensamento ocidental.

Assim, enquanto o orientalismo funda-se na apropriação simbólica do outro, Barthes propõe a experiência de estrangeiridade que preserva a distância, a não transparência e o enigma. O *bunraku*, nesse contexto, invoca a cena crítica na qual a escrita, o signo e a percepção são reconfigurados. Marty, ainda, complementa:

O império dos signos não é um livro sobre o Japão, é uma obra de ficção, mas de uma ficção particularíssima, na medida em que o *fictum* tem como nome um nome real – o Japão – e possui todas as suas aparências. Essa coincidência lembra bastante a que se vê em narrativas utópicas, nas quais nosso universo serve de cenário a uma ficção situada, por exemplo, num mundo paralelo. Os leitores japoneses de Barthes e, aliás, também os orientalistas perceberam a natureza estranha dessa obra que reveste de vazio, de vazio e de signos, um espaço humano e histórico, que, de repente, se transforma numa superfície puramente muda que se desdobra nas sequências refinadíssimas de um livro constituído de imagens, de grafismos, de fragmentos, de fotografias, de lendas, de poemas, de marcas. (Marty, 2009, p. 170).

O entendimento de Eric Marty oferece uma chave crítica importante para a compreensão de *O império dos signos*, ao afirmar que a obra é uma ficção, ainda que de modo singular, elaborada a partir de referente real e reconhecível. Essa formulação desloca o estatuto epistemológico do texto de Barthes, afastando-o da pretensão documental, antropológica ou mesmo ensaística, situando-o no campo da criação literária, em que o *fictum* assume as formas, os nomes e as aparências do mundo empírico. Ao estabelecer esse paralelismo com as narrativas utópicas, Marty sugere que Barthes constrói um espaço simbólico que, embora habitado por signos do real, desenvolve-se sob a lógica autônoma, deslocada, e por isso mesmo crítica das convenções ocidentais de representação.

Nesse percurso, a observação de Marty ilumina o gesto barthesiano de esvaziamento: o Japão é transformado em simulacro, em superfície de signos que fascina, justamente, pela resistência à significação plena. O *vazio* que Barthes projeta sobre esse espaço-cenário concretiza-se no vazio produtivo, performativo, que possibilita a emergência da escrita em que os elementos imagens, fragmentos, legendas, poemas, grafismos não se subordinam à lógica narrativa linear. Organizam-se sob a sensibilidade rítmica e a poética da descontinuidade. A natureza aparentemente “muda” desse Japão fictício está em consonância com a valorização do silêncio, do intervalo e da opacidade, categorias importantes para Barthes em sua crítica ao logocentrismo ocidental.

Além disso, Eric Marty destaca a recepção da obra tanto entre leitores japoneses quanto entre orientalistas, os quais percebem, com estranhamento, o modo como Barthes recobre de signos um espaço histórico real, subtraindo-lhe a densidade vivencial e substituindo-a pela superfície estetizada. Essa operação, longe de ser ingênua ou meramente exótica, instaura a tensão crítica. Ao transformar o Japão em campo de experimentação formal, Barthes apresenta a *artificialidade* das mediações discursivas e o caráter construído de toda representação cultural. Nessa perspectiva, *O império dos signos* constitui um olhar ficcional sobre o olhar ocidental, sobre os limites da

linguagem e dos modos de produção de sentido em uma cultura saturada de signos. A leitura de Marty, portanto, contribui para reconhecer o texto barthesiano como uma intervenção no debate entre estética, alteridade e escritura.

Nesse raciocínio, ao iniciar a obra *O império dos signos*, Barthes adverte o leitor que

o texto não “comenta” as imagens. As imagens não “ilustram” o texto: cada uma foi, para mim, somente a origem de uma espécie de vacilação visual, análoga, talvez, aquela perda de sentido que o Zen chama de *satori*; texto e imagens, em seus entrelaçamentos, querem garantir a circulação, a troca destes significantes: o corpo, o rosto, a escrita, e neles ler o recuo dos signos (2007, p. 5).

O excerto de Roland Barthes, acima, explicita a estratégia discursiva que estrutura a obra e a distingue, radicalmente, das formas convencionais de representação textual e imagética. Ao afirmar que *o texto não ‘comenta’ as imagens* e que *as imagens não ‘ilustram’ o texto*, Barthes propõe a ruptura com a lógica hierárquica e referencial que tradicionalmente governa a relação entre palavra e imagem, em que a instância (geralmente o texto) domina ou explica a outra. Em vez disso, propõe a relação de contiguidade e tensão, em que texto e imagem operam como significantes autônomos, delineando um campo de ressonâncias sensoriais e conceituais que não se submete a um sentido único ou determinável.

A referência ao *satori*, conceito central na tradição zen-budista, reforça essa orientação antirrepresentacional e anti-hermenêutica. O *satori* designa um momento de iluminação súbita, a ruptura do pensamento discursivo que conduz à percepção imediata e intuitiva da realidade, não como essência, mas como presença fugidia. Ao associar a experiência com as imagens a uma *vacilação visual* análoga ao *satori*, Barthes sugere que o contato com as imagens convoca um estado de suspensão e de abertura à multiplicidade dos sentidos. Nesse regime estético, a significação destoa da construção por acumulação semântica ou pela interpretação, revelando, assim, a

experiência sensível e o impacto formal que texto e imagem produzem em sua justaposição.

Por fim, a noção de *circulação e troca de significantes*, corpo, rosto, escrita, aponta para um jogo metonímico que Barthes instaura ao longo de *O Império dos Signos*. É deslocar a leitura do plano da referência para o plano da textura, do corpo do signo, explorando os modos como o sentido se retrai no próprio gesto de significar. O *recesso dos signos* que Barthes almeja ler é o esvaziamento deliberado da função representacional do signo, em favor de uma estética da opacidade, do fragmento e da superfície. Tal concepção apresenta-se, verticalmente, crítica em relação ao logocentrismo ocidental e à pretensão de transparência do discurso, situando *O império dos signos* como a obra que se vale da imagem do Japão como meio para ensaiar novas ética e poética da leitura e da escrita.

De modos distintos, as obras *Tempo e espaço na cultura japonesa*, de Shuichi Kato, e *O império dos signos*, de Roland Barthes, aportam abordagens adensadas da cultura japonesa. Kato busca explicar os fundamentos culturais da tradição japonesa enquanto Barthes realiza a leitura estrangeira e estetizante de um pensador ocidental que se apropria da alteridade como dispositivo crítico. Kato, ancorado em uma perspectiva histórica e filosófica, examina a conformação das categorias de tempo e espaço no Japão como elementos estruturantes da sensibilidade estética, da organização social e da prática artística. Já Barthes transforma o Japão em um *sistema de signos*, a desafiar a lógica ocidental da significação, elaborando a escrita fragmentária que não intenta explicar, mas experimentar a diferença. Se Kato oferece uma cartografia interna da cultura japonesa, Barthes explora um campo de intensidades que toma o Japão como ponto de partida para que outra linguagem seja pensada.

A estética ocupa lugar central em ambas as obras, embora seja tratada a partir de enfoques distintos. Kato analisa o valor do efêmero, da assimetria e do vazio como traços essenciais das artes japonesas, evidenciando como tais elementos articulam-se com as concepções de tempo descontínuo e

espaço descontínuo oriundas do budismo *zen* e do taoísmo. Pontua, ainda, que essas qualidades são expressões de um universo timbrado pela impermanência e pela não-centralidade. Barthes, por sua vez, apropria-se dessas mesmas características: o efêmero, o fragmentário, o silêncio, não para explicá-las, mas para compor a escritura que se quer outra: uma escrita sem centro, sem interpretação final, guiada pelo prazer do signo que não remete senão a si mesmo. Ambos reconhecem, dessarte, a especificidade da estética japonesa. Kato historiciza, Barthes estetiza; enquanto um inscreve o Japão no tempo, o outro o inscreve na linguagem.

A noção do estranho, ou da alteridade, apresenta-se, também, de maneira contrastante. Kato escreve desde o cerne da cultura japonesa, dirigindo-se sobretudo a leitores ocidentais, e busca, justamente, desarmar os estereótipos e os mal-entendidos que cercam a imagem do Japão no exterior. O seu esforço é pedagógico, voltado para a mediação e a compreensão. Barthes, ao contrário, acentua o estranhamento, fazendo dele uma estratégia de leitura. O Japão barthesiano é uma construção, deliberadamente, fictícia, um Japão que não pretende ser real, que funciona como espaço de deslocamento do olhar ocidental, como superfície de resistência à tradução e à interpretação. O silêncio, que para Kato é compreendido como estrutura de comunicação e forma de autocontenção cultural, instancia-se, para Barthes, como marca do enigma, da suspensão do sentido, do recuo do signo. Dessa forma, os dois debates entrecruzam-se na atenção à singularidade da cultura japonesa, mas divergem no modo como mobilizam o silêncio, a estética e o estranho: uma, como chave de compreensão; a outra, como exercício de desaprendizagem.

No retorno ao debate de *O império dos signos*, dois elementos destacados por Roland Barthes merecem atenção por condensarem a estratégia crítica e estética diante da alteridade japonesa: o “arrombamento de sentido”, especialmente por meio da forma do haicai, e a experiência da chamada “papelaria”, enquanto materialidade da escrita – “É pela papelaria, lugar e catálogo das coisas necessárias à escrita, que nos introdu-

zimos no espaço dos signos; é na papelaria que a mão encontra o instrumento e a matéria do traço; é na papelaria que começa o comércio do signo, antes mesmo de ele ser traçado” (Barthes, 2007, p. 114). Tais elementos, longe de serem meras descrições etnográficas, urdem-se, desse modo, como operadores de um discurso que visa desestabilizar os regimes ocidentais da significação. No caso do haicai, Barthes não o interpreta como gênero literário tradicional, mas como forma que encarna a suspensão do sentido, a irrupção do instante não traduzível. “O haicai apetece: quantos leitores ocidentais não sonharam em passear pela vida com um caderninho na mão, anotando aqui e ali algumas “impressões” cuja brevidade garantiria a perfeição, cuja simplicidade atestaria a profundidade” (Barthes, 2007, p. 90), assinala o autor, com ironia e fascínio, ao notar o desejo ocidental de aderir à sua brevidade e simplicidade. Mas esse desejo esconde uma armadilha: a de traduzir o haicai em uma estética da interioridade e da autenticidade, enquanto, para Barthes, ele é justamente a forma da opacidade, da superfície que não se dobra à interpretação.

O *arrombamento de sentido*, nesse contexto, não pode ser compreendido como um vazio negativo, mas, sim, encetando a abertura produtiva, o colapso da exigência ocidental de que todo signo deve apontar para um significado pleno, para a verdade subjacente. O haicai, na leitura de Barthes, rompe com a cadeia referencial e propõe a lógica de inscrição do instante como pura exterioridade. Ao invés de “significar”, o haicai “ocorre”: o seu tempo é o do presente absoluto, seu espaço é o da sugestão mínima, do gesto. Assim, Barthes desloca a leitura do haicai do campo da lírica para o campo da escritura, isto é, da articulação formal de signos que buscam inscrever ritmos, cortes, silêncios. O silêncio aqui é potência: não dizer mais, mas dizer menos como forma de ampliar o campo do sensível. O haicai torna-se, portanto, paradigma de uma escrita que visa a superfície radical, e é justamente por isso que “apetece” ao leitor ocidental, ao mesmo tempo em que o frustra, pois se recusa à decifração.

No mesmo movimento, Barthes detém-se na papelaria japonesa como campo onde se materializa a concepção outra

de escrita e de signo. O que o fascina não é o acúmulo de utensílios ou a sofisticação do *design*, mas a correspondência precisa entre o traço e o gesto, entre o papel e o pincel, entre a forma e a efemeridade. Ao comparar a papelaria japonesa à americana, observa que esta última é regida pelo suplemento, pela tentativa de controlar o erro, de apagar o excesso, exemplificada na figura da borracha. No Ocidente, escreve-se para depois corrigir, revisar, purificar o sentido. Já na lógica da caligrafia ideográfica, o traço é definitivo, *alla prima*, e por isso mesmo inapagável. A ausência da borracha é a expressão de uma ética do signo: de aceitar o traço como acontecimento único. O gesto caligráfico, nesse sentido, é a inscrição da presença que não se pretende duradoura, como o haicai, como o instante que não retorna.

A papelaria japonesa tem por objeto aquela escrita ideográfica que parece, a nossos olhos, derivada da pintura, quando simplesmente ela a funda (é importante que a arte tenha uma origem escritural, e não expressiva). Na mesma medida em que essa papelaria japonesa inventa formas e qualidades para as duas matérias primordiais da escrita, isto é, a superfície e o instrumento que traça, comparativamente, ela negligencia aqueles suplementos do registro que formam o luxo fantasmático das papelarias americanas: como o traço exclui aqui a rasura ou a retomada (pois o caráter é traçado *alla prima*), nenhuma invenção da borracha ou de seus substitutos (a borracha, objeto emblemático do significado que gostaríamos de apagar, ou cuja plenitude, ao menos, desejaríamos tornar mais leve ou mais fina; mas em face de nosso mundo, do lado do Oriente, para que borrachas, já que o espelho é vazio?” (Barthes, 2007, p. 115-118).

Barthes vai ainda mais longe ao afirmar que a escrita ideográfica “funda” a pintura, invertendo a lógica ocidental, em que a arte seria expressão emocional derivada do pictórico. Na cultura japonesa, a arte tem origem escritural: ela é traço, ritmo, gesto, não representação. Isso implica uma concepção de estética que se ancora não na profundidade, e sim na superfície; não no conteúdo, mas na forma do aparecer. Quando Barthes pontua *para que borrachas, já que o espelho é vazio?*, formula a pergunta central da obra: por que insistimos em apagar, corrigir, tornar o signo mais leve, mais transparente, se o

sentido já está sempre em retirada? O espelho vazio, imagem final da reflexão, é o próprio signo japonês barthesiano: uma superfície que nada reflete além de si mesma, e que, exatamente por isso, convida à experiência de leitura sensível, afetiva e aberta ao estranho.

Nessa perspectiva, a análise desses dois elementos, o haicai e a papelaria, permite compreender que *O império dos signos* não busca descrever o Japão, mas elaborar, a partir dele, a crítica radical aos dispositivos ocidentais de linguagem, estética e subjetividade. Ao recusar o comentário e a ilustração, ao investir no silêncio e no fragmento, Barthes propõe um novo regime de leitura: não o da decifração, mas o da vacilação; não o da verdade, mas o do signo em fuga. A estética que se formula nesse gesto é aquela da impermanência, do estranhamento e do vazio, um vazio que não se opõe ao sentido, mas o reinventa.

Considerações finais

A leitura de *O império dos signos* evidencia que a experiência japonesa em Roland Barthes organiza-se a partir de um gesto crítico que apresenta a alteridade como espaço de experimentação estética e teórica. O Japão surge, de modo assumido, como uma construção ficcional e metodológica, cuja finalidade é a desestabilização de categorias centrais do pensamento ocidental, tais como profundidade, interioridade, representação e sentido pleno. É, assim, uma obra elaborada a partir do Japão, na qual o estrangeiro opera como princípio de deslocamento do olhar e de reconfiguração dos regimes de leitura e significação.

Ao longo da obra, Barthes articula silêncio, fragmento, superfície e vazio como formas de resistência ao logocentrismo e à compulsão interpretativa do Ocidente. Práticas como o haicai, o *bunraku*, a caligrafia, o teatro *Nô* e a própria materialidade da escrita são mobilizadas como signos que suspendem a exigência de significação final. O conceito de *ma* (間), entendido como intervalo pleno e produtivo, sintetiza essa lógica

estética, ou seja, o sentido não se impõe, mas se insinua. Nesse regime, o silêncio deixa de ser ausência e passa a constituir a forma ativa de linguagem.

O diálogo crítico com Edward Said, como reiterado ao longo deste ensaio, permite situar a obra de Barthes em uma zona de tensão. Se, por um lado, *O império dos signos* afasta-se do orientalismo clássico ao renunciar à explicação, à hierarquização cultural e à domesticação do outro, não elimina, completamente, por outro prisma, o fato de ser uma construção ocidental da alteridade. Essa ambiguidade não diminui a potência do texto; ao contrário, revela os seus limites históricos e, simultaneamente, a sua força crítica. Barthes não fala pelo Japão, mas fala a partir do impacto que o Japão, enquanto ficção estética, produz em sua escrita e em sua teoria.

A comparação com Shuichi Kato evidencia, ainda mais, essa singularidade. Enquanto Kato oferece uma cartografia interna da cultura japonesa, historicizando categorias como tempo, espaço e impermanência, Barthes radicaliza o estranhamento, vertendo essas mesmas categorias em matéria de uma escritura fragmentária e experimental. Um explica, o outro suspende; um medeia, o outro desorienta. Ambos, contudo, convergem na valorização do efêmero, do vazio e da assimetria como traços centrais da sensibilidade japonesa.

Dessa forma, *O império dos signos* pode ser lido como um exercício de desaprendizagem, tentativa de libertar o sinal da obrigação de significar plenamente, devolvendo à linguagem as dimensões sensível, rítmica e instável. Ao recusar o comentário, a interpretação final e a transparência do sentido, por conseguinte, Barthes propõe a ética da leitura fundada na atenção, no silêncio e na abertura ao estranho. O Japão, nesse percurso, é uma travessia, um espelho vazio que devolve ao Ocidente a imagem de seus próprios limites e a possibilidade de reinventar as formas de enunciar, ler e pensar os seres, as coisas, o mundo.

Referências

- BARTHES, Roland. *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2007.
- BARTHES, Roland. *O império dos signos*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- CAMPOS, Haroldo. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- KATO, Shuichi. *Tempo e espaço na cultura japonesa*. Trad. Neide Nagae e Fernando Chamas. São Paulo: Estação Liberdade, 2024.
- MARTY, Eric. *Roland Barthes: ofício de escrever*. Trad. Daniela Cerdeira. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.
- SAID, Edward W. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. Trad. Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- SICA, Giorgio. *O vazio e a beleza – de Van Gogh a Rilke: como o Ocidente encontrou o Japão*. Trad. Letizia Zini, Valéria Vicentini. Campinas, SP: Ed. Unicamp, 2017.

Notas

- 1 Forma poética japonesa de estrutura concisa, focada em capturar o instante da natureza ou do cotidiano (geralmente em três versos, 5, 7, 5).
- 2 Arte tradicional japonesa de composição floral que privilegia a harmonia entre elementos naturais, o uso expressivo do vazio e a elegância das linhas.
- 3 Forma clássica da arte performática japonesa, surgida no século XIV, que integra dança, música e poesia em encenações de forte carga simbólica. Distingue-se pelo uso de máscaras tradicionais, figurinos elaborados e movimentos lentos e contidos, voltados à narração de fábulas do Japão feudal.
- 4 No japonês, o *kanji* 間, lido como *ma*, *aida* ou *kan*, designa a ideia de intervalo, espaço ou distância, aplicável tanto ao tempo quanto ao espaço físico. Sua composição gráfica reúne o radical 門 (porta) envolvendo o elemento 日 (sol), evocando simbolicamente a passagem da luz por uma abertura, isto é, um intervalo dotado de sentido. No uso cotidiano, esse ideograma refere-se não apenas à separação entre objetos ou acontecimentos, mas também aos interstícios que estruturam relações, situações e experiências humanas.
- 5 Teatro tradicional de marionetes japonês. Surgiu nos séculos XVII e XVIII, durante o período Edo, e desenvolveu-se como forma de entretenimento popular. Ele é resultado da combinação de três formas de arte: o teatro de marionetes, a narração *jōruri* e a música do *shamisen*.