



DOI: <http://dx.doi.org/10.22484/2177-5788.2016v42n1p33-49>

Da escritura à pintura: o grafo de Roland Barthes

Rodrigo Fontanari

Resumo: Entre o traço e o grafo, o gesto da escritura plástica de Barthes, a meu ver, coloca em fricção os signos verbais e imagéticos, como se tratasse aí de ser uma tradução intersemiótica da noção de neutro, tal qual o semiólogo definiu no ciclo de conferência no *Collège de France*, no ano de 1977-1978, como: deslocamentos ardentes da lei do signo e das constrictões da língua.

Palavras-chave: Tradução intersemiótica. Grau zero. Neutro. Pintura. Roland Barthes.

From writing to painting: Barthes's graph

Abstract: Between the trace and graph, the gesture of Barthes's plastic writing, in my view, puts in friction the verbal signs and images, as if they were to be translated intersemiotic of concept of neutral, such which is defined by him in the cycle of the conference at the *Collège de France*, in 1977-1978: displacements fervent of the law of the sign and the constrictions of language.

Keywords: Translation intersemiotic. Zero degree. Neutral. Painting. Roland Barthes.



Entre a mão e o gesto: o traço e o grafo

Passados mais de trinta anos desde aquele fatídico acidente na faixa de pedestres diante do *Collège de France*, na *Rue des Écoles*, que culminou com o falecimento de uma das maiores expressões da *intelligentsia* francesa do século XX, Roland Barthes surpreende com uma coleção privada e bastante expressiva de desenhos e aquarelas, que matinha quase sempre no intuito de presentear seus amigos próximos. Aliás, desde 1975, com a publicação de Roland Barthes por Roland Barthes, seus leitores já tinham, de certo modo, conhecimento deste outro lado do crítico, professor e escritor, pois o livro ostenta desde a capa experimentações suas com outros tipos de tinta e pincel que não aquele da caneta tinteira e esferográfica, ou simplesmente do *crayon à boi* de que fazia uso em seus manuscritos.

É sobre as mesmas folhas brancas, às vezes timbradas com o nome *École Pratique des Hautes Études* ou *Collège de France* ou simplesmente com o seu endereço residencial, que podem ser de diferentes tamanhos e que, de hábito, lhe servem para enviar uma correspondência ou anotar um compromisso ou redigir seus textos que, em 24 de junho de 1971 – sublinha Marie Gil em sua biografia *Roland Barthes – au lieu de la vie* (2012, p. 403)¹ – data a primeira aquarela, Barthes se põe doravante a pintar quase que regularmente. Um prazer dominical que ele estende, pouco a pouco, para todas as manhãs, logo após acordar e um pouco antes de passar a grande mesa de trabalho, em que ele se dedica à preparação dos cursos, seminários, livros e ensaios.

Atividade amadora do rabisco despretenso foi assim assiduamente incorporada às atividades do seu cotidiano, coincidindo não apenas com abertura para uma escritura do prazer e do íntimo, mas também – não se pode esquecer – à orientalização do signo, com a descoberta do Japão e a escrita de *O império dos signos*, em 1970. Desde então, inesperados grafos, que expressos ora em nanquim ora guache ou giz de cera, solicitando pincéis de texturas e dimensões diversas, vêm somar-se ao trabalho de calígrafo do autor de *Prazer do Texto*.

¹ Na mais recente biografia publicada na França e assinada por Thiphonie Samoyaut (2015, p. 518) intitulada *Roland Barthes*, a autora insiste em sinalizar que a atividade de escritura plástica é mais intensa entre os anos de 1971 e 1975 e depois, torna-se “muito mais irregular”.



Tem-se aí, nessa experiência – digna de um *renaissance man* sem especializações que cultiva todas as artes, inclusive, a música, como pianista, e o teatro, como ator – uma outra forma de expressão ou de escritura. Entendendo por escritura, aquela definição que lhe dá Roland Barthes no ensaio *Variações sobre escritura*, de 1972, o “gesto pelo qual a mão pega uma ferramenta [...], o apoia sobre a superfície, avança pesando ou acariciando e traça formas regulares, recorrentes, ritmadas” (BARTHES, 2002b, p. 267).

Trata-se, certamente, de uma outra forma de escrita, que vem unir-se àquela traçada pela mão que empunha a caneta-tinteiro ou a detestada esferográfica *bic*, a que dedicou, um dia, o famoso dito eternizado numa entrevista concedida a Jean-Louis de Rambures, para o jornal francês *Le Monde*, em 27 de setembro de 1973, intitulada “Uma relação quase maníaca com os instrumentos gráficos”, posteriormente, reunida no volume *O grão da voz*: “existe um ‘estilo bic’ que realmente ‘mija-cópia’ [*pisse-copie*]. Uma escrita puramente transcritiva de pensamento” (BARTHES, 2004, p. 253).

Separadas apenas pelas específicas mesas de trabalho, a escritura e a pintura parecem partir aqui, por sinal, do mesmo gesto fundamental: tingir a superfície branca do papel com palavras, no ato de escrever. Pergunta-se: não seria isso, no limite, também pintar?

Uma resposta possível talvez venha do próprio Barthes, que, em 1979, ao analisar um conjunto de obras de Cy Twombly, para o qual redige um ensaio, revela aos seus leitores: “De repente, porém, surge algo novo, um desejo: o desejo de fazer a mesma coisa: dirigir-me à outra mesa de trabalho (não a mesa da escrita), e pintar, traçar” (BARTHES, 1990, p. 173).

Esse gesto barthesiano insere-se nesse entre artes: a escritura e a pintura (coloca-as em atrito), demonstrando que tanto o ato de escrever quanto de pintar, enquanto inscrição de signos, estão em mutação pelo próprio processo de “fricção” - entendida como sugere Vera Casa Nova em seu *Fricções – entre si*: não se trata mais apenas de escritura ou de pintura, mas um pouco de cada um. Propõe-se pensar, aqui, essa tradução intersemiótica como uma espécie de fricção, de atrito entre as artes, no caso, entre o gesto escritural e plástico de Barthes.

Esse conjunto expressivo de trabalho como aquarelista de que, atualmente, temos conhecimento por força de exposições que ocorreram tanto no Brasil quanto na França a respeito da vida e da obra de Barthes, mostra-nos que essa forma de expressão, olhando tudo



isso com certo distanciamento, não era um simples jogo por parte do autor, mas constituía-se, ao menos parece possível de lê-los assim, para falar nos mesmo termos do linguista Roman Jakobson em *Linguística e comunicação*, numa tradução intersemiótica ou transmutação, que não é outra operação senão esta: de interpretar ou passar de uma linguagem à outra; de um regime de representação a outro (do texto verbal para o imagético, por exemplo), das questões filosóficas que norteiam sua obra e que pode entender como seu fio condutor²: a noção de neutro, que nasce, notadamente, no curso proposto para anos de 1977-1978, no Collège de France. Note-se que o anúncio do curso O Neutro se dá, cronologicamente, no momento em que Barthes se coloca numa atividade entre dois mundos da pintura e da escritura.

Apresento o curso. Entre o primeiro curso, *Viver Junto*, e os dois anos consecutivos de *A Preparação do romance*, o curso O Neutro se apresenta. Constituído de 13 semanas, entre 18 fevereiro a 3 de junho de 1978, nesse curso, o semiólogo e crítico literário se põe a meditar sob a possibilidade utópica de uma linguagem sem marcas, que designaria o sentido velado, o branco do sentido, uma parada, uma suspensão da linguagem ou “o grau zero da presença”, como prefere denominar Jean-Pierre Richard (2006) esse gesto suspensivo.

É preciso notar ainda a respeito do Neutro, que essa concepção está em tensão com as lições das linguísticas gerais, importante para a escola das estruturas da qual Barthes pertenceu, e que para quem, fazer sentido é bem demarcar a oposição entre dois termos, visto que para o linguista Ferdinand Saussure, a significação estabelece-se a partir de um jogo de alternância paradigmático.

De resto, o neutro pretende subtrair a linguagem dessa lógica de produtividade, fazendo-a explodir, sobressaltar e assim recuar da noção de estrutura. Uma insignificação, que inscreve nesse intervalo entre o signo desprovido de todo valor negativo de nada significar, de ser insignificante, porém, não entregue totalmente ainda ao seu contrário, a significação. Em se

² Refiro-me, aqui, a tese central do livro da professora e crítica literária, Leda Tenório da Motta (2011, p. 33) em seu *Roland Barthes – uma biografia intelectual*, que trabalha com hipótese de um centro insuspeito para o qual tudo convergiria: o conceito de neutro. Considerado, por ela, com o “fio condutor” da obra desse intelectual francês, tido até então, por muitos críticos de sua obra, por um “sujeito incerto”, que ele mesmo pretendeu para si em sua aula inaugural no *Collège de France*, para cadeira de semiologia literária, texto reunido no volume intitulado *Aula*, esse conceito de neutro estava contido em *O grau zero da escritura*, publicado na França, em 1953, nomenclatura atribuída a certas literaturas com de Albert Camus, Maurice Blanchot, Jean-Cayrol, por ver aí uma espécie de “suspensão da linguagem”.



tratando desses desenhos e aquarelas de Barthes, essa escritura plástica remete muitas vezes, ao tracejar do manejo do feito pela criança no momento em que ele começa a aprendizagem da escritura, momento em que não há uma clara distinção entre o grafismo para nada e a escritura funcional.

O neutro tal qual se pode entender a partir das leituras das figuras desse curso visa destramar o paradigma que obriga violentamente a estabelecer um sentido, um significado sobreposto pela língua e, por isso mesmo, essas aquarelas parecem defender plasticamente, de algum modo, o neutro: “A semelhança entre a página escrita e a página pintada parece fazer da pintura o *analogon* mais puro, livre do significado, da escritura. A página escrita, para aquele que ignora a língua escrita, é um desenho”, nota, por fim, Marie Gil (2012, p. 407).

Onde começa a escritura? Onde começa a pintura? (Roland Barthes)

Ver esses grafos como tradução não pode soar, aos ouvidos habituados aos termos semióticos, como uma aproximação forçosa, visto que o ato de traduzir é, de fato, uma operação presente na própria ação comunicar. Fazer uso da linguagem é, em si mesmo, um ato tradutório: traduzem-se pensamentos, sentimentos, emoções em signos da linguagem, através dos quais escolhemos usar para nos expressar. Não à toa nota Jakobson (2003, p. 64): “o significado de um signo linguístico não é mais que sua tradução por outro signo que lhe pode ser substituído”.

Vão nessa mesma direção as observações de Júlio Plaza em *Tradução intersemiótica*, ao entrever no próprio ato de pensar uma maneira de traduzir o que temos em mente (seja um sentimento, uma imagem, seja palavras ou ideias) num outro signo. “Traduzir é [...] – escreve o autor –, repensar a configuração de escolhas do original, transmutando-a numa outra configuração seletiva e sintética” (2010, p. 40). O gesto da tradução ou o ato tradutório permeia toda nossa vida, uma vez que estamos a todo momento traduzindo nossa experiência no e com mundo.

Pode-se pensar também, para evocar uma noção de Haroldo de Campos para pensar a tradução, de que se trata nessas experimentações figurativas de Barthes, mais especificamente, de recriação. Barthes de certa maneira recria ou “faz cintilar”, por meio de traços, cores, formas,



manchas ou borrões – como ele mesmo definia suas experimentações plásticas – que se põem delicadamente sobre a folha de papel, o gesto minimalista contido na concepção filosófica do neutro. Embora possa parecer intraduzível esse conceito, há, entre eles, uma “relação de isomorfia”, isto é, “serão diferentes enquanto linguagem, mas, como corpos isomorfos, cristalizar-se-ão dentro de um mesmo sistema”. E, então, completa Campos (1992, p. 35), nesse processo de tradução como criação, “não se traduz apenas significado, traduz-se o próprio signo, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma”. É como se escutasse o rumor de uma linguagem em outra.

Ora, não parece forçoso entrever nas experimentações plásticas de Barthes a tradução intersemiótica (essa fricção) do conceito de neutro. Jean-Marie Floch, debruçando-se sobre a escritura e o desenho de Barthes em *Petites Mythologies de l’oeil et de l’esprit: pour une sémiotique plastique*, é um dos primeiros a observar que esses traços, rastros, manchas que compõe seus desenhos poderiam ser integrados ao conjunto de sua obra. A escritura plástica de Barthes privilegiaria, na perspectiva de Floch, o princípio de organização iterativa que já estaria presente desde O Império do Signos.

Dentre as inúmeras e mais recentes publicações que, por força do centenário de nascimento do autor, em 2015, vieram a público, *Roland Barthes - contemporain*, da crítica de arte e *maître de conférences* em literatura francesa dos séculos XX e XXI na Universidade de Paris 13, Magali Nachtergaele, é digno de nota, na medida em que a autora não teme, indo mais longe nas observações sobre a escritura plástica de Barthes, em notar, mesmo em meio ao bastante conhecido amadorismo reivindicado por Barthes para essa sua prática, a existência de uma certa aproximação de estilo e técnica com aqueles artistas admirados por Barthes e aos quais ele até mesmo dedicou alguns de seus mais belos ensaios sobre as artes plásticas, como: Henri Michaux, Pollock. Sem deixar ainda de aproximá-lo, inevitavelmente, do movimento tachismo, que surge, na França, em meados dos anos de 1950, com Wolfgans Schultze, Jean-Paul Riopelle, Georges Mathieu, Arnulf Rainer, entre outros.

Vejo com certa desconfiança, essas notas que visam estabelecer pontos de contato da escrita plástica de Barthes com a história da arte. Elas a tornam talvez um pouco mais frágil e desinteressante. O mais instigante nas observações disparadas por Nachtergaele (2015, p. 91),



está em notar que as pinturas de Barthes “fervilhantes de signos foram inspiradas pela prática da caligrafia e do estudo da filosofia oriental” e que, no limite, “a técnica de base desses artistas *reflete bem a ideia de gesto neutro*. A pintura é depositada de tal sorte que a intervenção do artista sobre o papel é rápida, deixando apenas espaço para alguns ‘acidentes controlados’ de cor”.

É o gesto neutro ou zen visivelmente perseguido nesses grafos que os torna instigantes e inquietante. Os traços explodem num impulso único que “move e vigia”, como se o artista estivesse plenamente consciente de que não há a chance do retoque, do refazer. Quem já viu de perto essas aquarelas, sabe que raramente se percebe qualquer tipo de “retoque”, de ajuste; tudo parece ser feito num golpe único, seco, sem excitação. Expressão singular que não se refaz; não se repete. É irreprodutível, pois esses traços são como significantes sem *significados*, em que o sentido não pega.

Pintar, para esse professor-artista, é, portanto, sair do império do sentido e entrar num outro, aquele da significância, uma vez que esse “novo meio” possibilitou para escritor estabelecer o tecido de um texto em que o significante passa “vagar” livre da obrigação de ancoragem num significado. Entende-se por significância o sentido na medida em que é produzido sensualmente; nas palavras de Julia Kristeva (1974), designa algo dessa vaga atmosfera de sentidos em que o ser humano vive imerso ainda no estado embrionário. Os traços desses sentidos são pulsionais e não se encontram ainda articulados como signos. O que aproximar o gesto barthesiano do traço, que está constantemente articulado entre a escrita articulada e o rabisco (grafos não articulado). Note-se que não se está, nessa condição, tão longe da “vaga atmosfera de sentidos” da significância, de que fala Kristeva.

Se algumas das primeiras experimentações plásticas de Barthes apontavam para uma certa tendência em ser figurativas, essa concepção não perdura. O conjunto de aquarelas de que temos conhecimento, tanto da exposição ocorrida no Rio de Janeiro, em 1995, no Centro Cultural do Banco do Brasil, sob a curadoria do professor de literatura moderna da Universidade Federal do Rio de Janeiro e crítico literário, Silviano Santiago, quanto aquela ocorrida no Centre Georges Pompidou, em 2000, de responsabilidade de Nathalie Léger, até então responsável



pelo *fonds* Roland Barthes no Institut de Mémoires d'Éditions Contemporaine³, revela e permite deduzir que, pouco a pouco, o gesto de tingir expressivamente a superfície do papel foi se esmaecendo e transformando em manchas, rabiscos, estilhaços. Tal mutação resultou não numa ausência total de forma, mas numa forma de ausência, em que o figurar cede lugar ao gesto, que não quer forçosamente produzir um efeito, mas se o produz, não é obrigatoriamente intencional, pois ao derramá-lo, abole-se toda sua origem.

Esses gestos são, enfim, como restos, traços, vestígios do roçar da mão sobre a superfície rugosa do papel, que explodem numa vitalidade sublime e se depositam sobre um espaço preciso da folha, no entanto sem dar lugar ao que ele consideraria uma violência da escritura. Não sem razão, Gil (2012, p. 403) entende as aquarelas barthesianas como “forma por excelência ‘suave’ da pintura [...] gênero livre e borboletinesco [*papillonesque*]”.

Portanto, se essas aquarelas guardam algum vínculo com a escritura, talvez seja pelo seu caráter de ranhura: um vazio de escritura, cuja ideia é parecer uma espécie de textura gráfica experimentada para escrever, ou ainda para usar os mesmos termos de Barthes nas últimas páginas de seu Roland Barthes por Roland Barthes, uma “grafia para nada...”, que é o princípio mesmo, ao menos o vejo assim, que pulsa o neutro (BARTHES, 2003, p. 206-214).

Para atribuir a devida importância às experimentações plásticas de Barthes, não bastam só estabelecer a paz reconfortante da ancoragem num determinado movimento estético cravado sobre a linha cronológica da história da arte, nem simplesmente reduzir a produção de escritura plástica às preocupações com a escritura. As aquarelas crescem em importância quando elas são lidas à contraluz de O Império dos Signos, não naquela perspectiva um pouco redutora de Floch já mencionada algumas linhas acima, mas daquela do próprio signo oriental.

Estranhamente, talvez, venha da nossa poesia concreta, mais especificamente de Décio Pignatari, que, não por acaso, é também semioticista, um apontamento possível para ajudar a entrelaçar o oriente do signo e, por conseguinte, a escritura plástica de Barthes. É das mãos mão desse poeta que é lançada esta afirmativa: “a arte é o oriente dos signos”. E mais, afirma ainda

³ Em sua biografia intelectual, Gil (2012) noticia que as mais de 700 aquarelas feitas por Roland Barthes, alguns desses exemplares foram expostas em 1976, 1977 e depois em 1980, 1981, 2000 e 2015 por força das comemorações do centenário de nascimento do autor.



Pignatari: o ícone, tal qual definição do semiótico americano Charles Peirce – signo que mantém uma relação de analogia com o seu objeto (um som, um desenho) – é o “signo da arte” (PIGNATARI, 2004, p. 20).

Afinal, o que se pretende com tais afirmações? Acenar para fato de que, sendo o signo oriental ideogramático (grafia de uma ideia) e o ocidental fonográfica (grafia de um som), o oriente produz uma escrita visual, em que não se lê simplesmente as palavras, mas as vê, por meio de pinceladas abstratas. Em termos semióticos, a função poética da linguagem – insiste Pignatari nesse aspecto – consiste na “projeção do ícone sobre o símbolo – ou seja, pela projeção de códigos não-verbais (musicais, visuais, gestuais, etc.) sobre código verbal” (PIGNATARI, 2004, p. 20). A língua oriental procura, portanto, mostrar a coisa e não dizer o que ela é.

A arte, qualquer arte, é, no limite, uma tradução intersemiótica. Tem essa capacidade dar corpo a um sentimento, a uma ideia, até mesmo a mais abstrata. Através do neutro ou do gesto de neutro, uma vez que as figuras do curso não permitem ao leitor fechar o conceito num “é”, Barthes, como também já dito anteriormente, faz “cintilar” esse conceito, ele o “mostra”. É o “gesto” do neutro que se dá a ver. A linguagem poética coloca os códigos em “suspensão”, pois, ela os faz funcionar não apenas como veículo de uma ideia, mas também de qualidade de sentimento. Afinal, a ideia é para ser sentida e não apenas entendida.

Sabe-se ainda que o Oriente vai encantar Barthes, colocando-o em posição de escritura: “essa situação – assinala Barthes – é exatamente aquela em que se opera certo abalo das pessoas [...] a escritura é, em suma e à sua maneira, um *satori*: o *satori* (o acontecimento Zen) é um abalo sísmico [...] que faz vacilar o conhecimento, o sujeito: ele opera um *vazio de fala*” (BARTHES, 2007, p. 10). Noutros termos, se está diante de uma “forma”, que não se fecha necessariamente num conteúdo. O signo – no caso o traço, o rastro da mão – permanece em suspensão ou mesmo obstruído. Entra-se no fosco na linguagem, lá onde o signo se esvazia e paralisa o seu folhear infinito do sentido, que não é outra coisa senão: “uma suspensão pânica da linguagem, o branco que apaga em nós o reino dos Códigos, [...] abolição do segundo pensamento que rompe o infinito vicioso da linguagem” (BARTHES, 2007, p. 98-99). Não se percebe, nesses grafos, o engajamento do corpo. São as mãos que roçam a folha e imprimem o



gesto do movimento sobre a superfície, num toque suave e muitas vezes, intenso. Esses traços/grafos são como um discurso despossuído de toda arrogância, do “tudo querer dizer”, próprio dos sistemas de ultrassignificação, que caminham na direção de um “nada dizer”, de um “dizer mínimo”, que leva o signo à sua infrassignificação: essa “qualidade transcendente da coisa, seu sentido natural (e não humano)”, como retomado por Barthes (2008, p. 224), no posfácio “O mito hoje” do bastante conhecido *Mitologias*.

Dos traços de Barthes

Não se tem, neste ensaio, a pretensão de exaurir o texto numa análise exaustiva de sua totalidade. Escolho, para melhor exemplificar, ater ao catálogo da exposição ocorrida no Brasil a partir da coleção privada de Romaric Buel, ex-aluno de Barthes na *École Pratique des Hautes Études*, amigo íntimo, que, tempo mais tarde, se muda para o Brasil no cargo de adido cultural do consulado francês do Rio de Janeiro.

Diante desse pequeno conjunto de desenho, há – ousaria ao menos afirmar – pelo menos duas direções de explorações das formas no desenho: uma que constitui num conjunto de manchas, borrões bem delimitados (vigiados), que vão se agrupando de tal maneira a dar origem a uma forma geométrica irregular e se depositando, pouco a pouco, como num processo de montagem disjuntiva, num canto da folha. Duplo emolduramento: aquela mais externa, do espaço em branco; a segunda, formada pelo traçado imaginário que olho se obriga a (re)construir, cujo interior é tomado por uma “massa” flutuante de traços/grafos disjuntivos entre si, cujas cores são harmoniosamente compostas, ainda que se conheça a maneira pouco usual com que Barthes as escolhia: as cores valem mais pelo nome e não pela qualidade da cor em si, como testemunha: “Quando compro tintas, guio-me apenas por seus nomes. O nome da cor [...] traça uma espécie de região genérica no interior da qual o efeito exato, especial, da cor é imprevisível: o nome é então promessa de um prazer, o programa de uma operação” (BARTHES, 2003, p. 146). Vejam a experimentação de 12 de dezembro de 1971 (figura 1), ou então está de 20 de janeiro de 1972 (figura 2), a meu ver, são bastante ilustrativas sobre o que se vinha descrevendo anteriormente.



Figura 1 - Roland Barthes: artista amador, 12 dezembro 1971.



Fonte: BARTHES, Roland et al. **Roland Barthes: artista amador:** coleção Romaric Sulger Buel. Rio de Janeiro: CCBB: UFRJ, 1995. 79 p. Catálogo de exposição, ago - set. 1995. Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro.

Figura 2 – Roland Barthes: artista amador, 20 janeiro 1972.



Fonte: Fonte: BARTHES, Roland et al. **Roland Barthes: artista amador:** coleção Romaric Sulger Buel. Rio de Janeiro: CCBB: UFRJ, 1995. 79 p. Catálogo de exposição, ago - set. 1995. Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro.

Um segundo conjunto vem se ajuntar a esse primeiro, a meu ver, mais interessante, pois, entre o rabisco e a pintura, as formas são mais variadas e plenamente esmaecidas de qualquer lembrança de outros formatos do mundo. Os grafos explodem na superfície da folha tanto



quanto se espalham, originando espaços ainda maiores em branco. Traços elegantes e delicados, cuja espessura é tão fina que tende à linha. Vê-se aí uma espécie de esvaziamento – mínimo preenchimento em detrimento de uma máxima areação – que estabelece, para o campo da arte, uma estética do fragmentário e do descontínuo. Nesse outro conjunto, não há necessariamente essa espécie de moldura externa que vem organizar indiretamente a massa indiscreta de traços; aqui, é a lógica total da impertinência que é posta em jogo e que Barthes parece reter do mundo Oriental, quando escreve em *O Império dos signos*: “Virem a imagem ao contrário: nada a mais, nada diferente, nada” (BARTHES, 2007, p. 63)⁴.

Nada parece plausível de ser explicado ou recuperado pelo discurso verbal, pela metalinguagem. Há explosão e implosão das formas. Os estilhaços formam um conjunto fragmentário, sem origem e sem finalidades; sem começo e sem fim. É o esforço dos olhos em costurar os movimentos que a mão executou e que permanecem pulsantes. No entanto, qualquer certeza de significação é aí abolida, restando aos olhos saltar no entre traços: num deslizar apaziguante, mas, ao mesmo tempo, vertiginoso propiciado por essas formas vazias.

As pinturas mais expressivas, que vão ao encontro dessa segunda categoria, são: esta feita em nanquim, do catálogo brasileiro, datado de 1 de janeiro de 1972 (figura 3) ou então, esta outra em lápis de cor e caneta hidrográfica, data de 31 de março de 1974 (figura 4). A coleção de Romaric Buel, segundo o que catálogo permite entrever, está repleta desse traço/grafó que defende plasticamente o conceito de neutro. O “gesto” do artista se faz aí no intervalo; nesse vazio que se estabelece no entre traços e que salta aos olhos: uma espécie de grau zero ou neutro em sua versão zen (Oriental).

O caráter zen do traço é ainda mais evidente nesta experimentação de 1 de abril de 1976 (figura 5) estampada sobre a folha timbrada da *École Pratique des Hautes Études*, em que parece ser questionada a lisibilidade do traço/grafó. Entra-se, diante dessa aquarela, numa espécie de ilisibilidade, em que “há signos, mas nenhum sentido” (BARTHES, 2002a p. 284).

⁴ Desconsiderando-se toda e qualquer marca que possa ancorar uma noção de orientação, de direção (data, assinatura ou breves notas na borda da folha), o desenho coloca em colapso essa noção de orientação (dar-se a ver aí um certo “desbussolamento”): não há um sentido, há sentido. Nada se impõe ou é pelo desenho imposto.



O neutro da imagem também pode ser “intenso, forte, inaudito” (BARTHES, 2003, p. 18). É o que se vê no desenho de 25 de abril de 1976 (figura 6): traços intensos, fortes, como marcas (rastros) de uma presença ritmada que se arrasta desesperadamente sobre a folha.

Figura 3 – Roland Barthes: artista amador, 1 janeiro de 1972.



Fonte: BARTHES, Roland et al. **Roland Barthes: artista amador:** coleção Romaric Sulger Buel. Rio de Janeiro: CCBB: UFRJ, 1995. 79 p. Catálogo de exposição, ago - set. 1995. Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro.

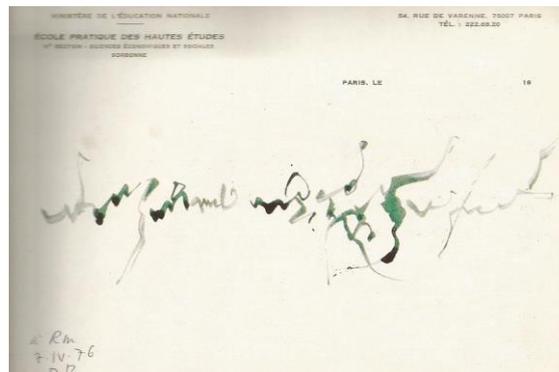


Figura 4 – Roland Barthes: artista amador, 31 de março 1974.



Fonte: BARTHES, Roland et al. **Roland Barthes: artista amador**: coleção Romaric Sulger Buel. Rio de Janeiro: CCBB: UFRJ, 1995. 79 p. Catálogo de exposição, ago - set. 1995. Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro.

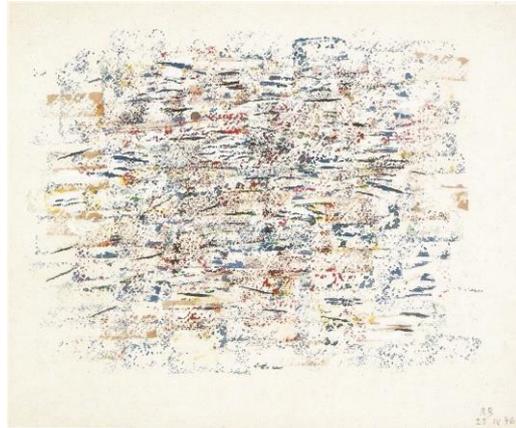
Figura 5: Roland Barthes: artista amador, 1 de abril 1976.



Fonte: BARTHES, Roland et al. **Roland Barthes: artista amador**: coleção Romaric Sulger Buel. Rio de Janeiro: CCBB: UFRJ, 1995. 79 p. Catálogo de exposição, ago - set. 1995. Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro. Figura 6: Roland Barthes: artista amador



Figura 6 - Roland Barthes: artista amador, 25 de abril 1976.



Fonte: BARTHES, Roland et al. **Roland Barthes: artista amador**: coleção Romaric Sulger Buel. Rio de Janeiro: CCBB: UFRJ, 1995. 79 p. Catálogo de exposição, ago - set. 1995. Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro.

Para ir mais longe....

Arrisco a pensar que há um estilema, ou traço estilístico que uni essas peças, fazendo de Barthes um verdadeiro artista, cuja experimentações – assim me parece possível de lê-la – não valem nem pelo seu valor de exposição (o valor delas está fora do circuito dos corredores das galerias de arte), nem pelo caráter de obra artística (não se observa uma mutação ou evolução nem na técnica nem no tracejar das formas). Esse traço é o Não-Querer-Possuir⁵, [*Non-Vouloir-Saisir*], que simplesmente vibra, toca, aproxima, sem intrusão, cisão ou arrogância do discurso. Aliás, o Não-Querer-Possuir é uma das últimas figuras de Fragmentos de um discurso amoroso e ele flerta tanto com o Oriente, ao desejar “cair em alguns lugares fora da linguagem”; quanto com silêncio reivindicado pelo discurso do neutro: “nada possuir, nada repelir: receber sem conservar, produzir sem se apropriar”, escreve Barthes (1990, p. 164).

Ora, o recorte do quadro de André Verrocchio, que recobre a capa da primeira edição francesa dos Fragmentos de um discurso amoroso, em que se vê duas mãos entreabertas que se

⁵ Sigo, aqui, a tradução proposta por Daniela Cerdeira em *Roland Barthes – o ofício do escritor*. Leyla Perrone-Moisés, por sua vez, propõe em sua tradução do curso *O Neutro*, “Não-Querer-Agarrar”.



tocam suavemente, num jogo de “cruzamento e desprendimento, carinho e apreensão”, parece resumir bem esse Não-Querer-Possuir, até porque desperta em Marty (2009, p. 380), num de seus seminários na Universidade de Paris VII sobre Fragmentos de um discurso amoroso, a seguinte observação: “Mãos que nos levam a crer que o Não-Querer-Possuir é, aos olhos de Barthes, o êxtase por excelência do sujeito amoroso [...] Eternamente suspenso, o gesto que liga os dois corpos e os transporta é um puro presente”.

Para concluir, se o grafo pode intersemioticamente cruzar, friccionar com a concepção de neutro, é porque, aos olhos de Roland Barthes, qualquer arte se define de maneira negativa. Ela deve procurar por silenciar, “zerar”, “neutralizar” os signos que, como diz ele, lembrando a etimologia de “óbvio”, “saltam à frente”. O olho semiótico de Barthes busca incessantemente reduzir à potência zero a máquina da linguagem. Não por acaso – destaco uma última nota para encerrar – no prefácio a seus Ensaios Críticos de 1964, Barthes (2002a, p. 279) apressa-se em estabelecer para arte uma tarefa árdua que é a seguinte: “inexpressar o expressável”.

Referências

BARTHES, Roland et al. **Roland Barthes: artista amador**: coleção Romaric Sulger Buel. Rio de Janeiro: CCBB: UFRJ, 1995. 79 p. Catálogo de exposição, ago - set. 1995. Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro.

BARTHES, Roland. **Aula**. São Paulo: Cultrix, 1982.

BARTHES, Roland. **O Império dos signos**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BARTHES, Roland. **O grão da voz**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BARTHES, Roland. **O Neutro**. Paulo: Martins Fontes, 2003.

BARTHES, Roland. **Œuvres Complètes**. Paris: Seuil, 2002a. v. II

BARTHES, Roland. **Œuvres Complètes**. Paris: Seuil, 2002b. v. IV

BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso**. Rio de Janeiro : F. Alves, 1990.

BARTHES, Roland. **Mitologias**. Rio de Janeiro : Difel, 2008.

BARTHES, Roland. **Óbvio e obtuso**. Ensaios críticos III. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.



- CAMPOS, Haroldo. **Metalinguagem & outras metas**. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- CASANOVA, Vera. **Fricções: traço, olho e letra**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- FLOCH, Jean-Marie. **Petites mythologies de l'oeil et de l'esprit: pour une sémiotique plastique**. Paris: Hadès!; Amsterdam: Benjamins, 1985.
- GIL, Marie. **Roland Barthes – au lieu de la vie**. Paris: Flammarion, 2012.
- JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. São Paulo: Cultrix, 2003.
- KRISTEVA, Julia. **La Révolution du langage poétique**. Paris: Seuil, 1974.
- MARTY, Éric. **Roland Barthes - o ofício de escrever**. Rio de Janeiro: Difel, 2009.
- MOTTA, Leda Tenório da. **Roland Barthes- uma biografia intelectual**. São Paulo: Iluminuras/FAPESP, 2011.
- NACHTERGAEL, Magali. **Roland Barthes contemporain**. Paris: Max Milo, 2015.
- PIGNATARI, Décio. **O que é comunicação poética**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.
- PIGNATARI, Décio. **Semiótica e literatura**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.
- PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- RICHARD, Jean-Pierre. **Roland Barthes, dernier paysage**. Paris : Editons Verdier, 2006.
- ROLAND BARTHES, artista amador: coleção Romaric Sulger Buel. Rio de Janeiro: CCBB, 1995.
- SAMOYAUULT, Tiphaine. **Roland Barthes**. Paris: Seuil, 2015.

Rodrigo Fontanari – Universidade de Sorocaba – Uniso |
Sorocaba | São Paulo. Contato: rodrigo.fontanari@prof.uniso.br

Artigo recebido em março de 2016 e
aprovado em junho de 2016