

Roland Barthes e Italo Calvino: leitores do Japão / Roland Barthes and Italo Calvino: Readers of Japan

Bruna Fontes Ferraz*

Doutora em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pela Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG – e professora do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais – CEFET-MG. Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil.

 <https://orcid.org/0000-0002-9136-6838>

Recebido em 16 out. 2019. **Aprovado** em: 29 out. 2019.

Como citar este artigo:

FERRAZ, Bruna Fontes. Roland Barthes e Italo Calvino: leitores do Japão. *Revista Letras Raras*, Campina Grande. v. 8, n. 4, dez. 2019, p. Port. 60-69 / Eng. 57-68. ISSN 2317-2347.

RESUMO

Este artigo propõe uma reflexão acerca da relação que se pode estabelecer entre a viagem, a leitura e a escrita, a partir da visita ao Japão empreendida por Roland Barthes e Italo Calvino durante as décadas de 1960 e 1970. Diante da alteridade e de um sistema simbólico desligado do ocidental, Barthes e Calvino, como leitores do Japão, foram colocados em situação de escrita, reconhecendo no signo, na letra, sua própria morada. Assim, buscamos compreender como a estética japonesa permitiu aos dois ocidentais praticarem a leitura do Japão, não para decifrá-lo, mas para entendê-lo como traço, como signo, cujo sentido foi dissipado, tornou-se vazio. Para isso, nos debruçaremos sobre a obra *O império dos signos*, de Roland Barthes, e sobre os textos do Japão, extraídos de *Coleção de areia*, de Italo Calvino, num estudo comparativo, analisando não somente a letra, mas a relação firmada com outros signos: a cidade, os rostos, os hábitos japoneses.

PALAVRAS-CHAVE: Japão; Signo Vazio; Roland Barthes; Italo Calvino.

ABSTRACT

*This article proposes a reflection on the relationship that can be established between travel, reading and writing from the visit to Japan, undertaken by Roland Barthes and Italo Calvino, during the 1960s and 1970s. Faced with the alterity and a symbolic system disconnected from the West, Barthes and Calvino, as readers of Japan, were placed in a writing position, recognizing in the sign and the letter their own abode. Thus, we seek to understand how Japanese aesthetics allowed both Westerners to practice reading Japan, not to decipher it, but to understand it as a trait, a sign whose meaning has been dissipated and become empty. For that, we will look at Roland Barthes's *The Empire of Signs*, and on the texts from Japan, extracted from Italo Calvino's *Collection of Sand*, in a comparative study, analyzing not only the letter, but the relationship established with others signs: the city, the faces, the Japanese habits.*

KEYWORDS: Japan; Empty Sign; Roland Barthes; Italo Calvino.

*

 bruna.fferraz@gmail.com.

 <http://dx.doi.org/10.35572/rlr.v8i4.1576>

[...] visitar um lugar pela primeira vez é, assim, começar a escrever: como o endereço não está escrito, é preciso que ele funde sua própria escritura.

Roland Barthes

1 Viajar, crescer: considerações iniciais

Na volta de uma viagem ao Japão, Jacques Lacan, enquanto sobrevoava as planícies siberianas, observou, da janela do avião, o escoamento das águas por seus sulcos. Da altura em que estava, a imagem formada era a de um único traço, que o permitiu depreender toda uma reflexão sobre a materialidade da letra. Pelo traço, pela escrita formada pelo escoamento das águas, Lacan notou que, onde há possibilidade de leitura, há também lituras, ou seja, rasuras. A leitura ultrapassaria, assim, o imediatamente visível, por também pressupor que se leia o que está por trás, por baixo desse véu.

A metáfora geográfica, espécie de epifania vivida por Lacan, só foi possível, como ele próprio reitera em seu texto “Lituraterra”, por estar voltando do Japão, e não indo, quando já havia experimentado o Japão e percebido a condição “litoral” do ideograma japonês:

Decisiva é somente a condição litoral, e esta só funcionou na volta, por ser, literalmente, que o Japão decerto fizera de sua letra o tantinho de excesso que era a conta certa para que eu o sentisse, uma vez que, afinal, eu já tinha dito que é disso que sua língua eminentemente se afeta. (LACAN, 2003, p. 20).

Foi, pois, afetado por essa viagem que o psicanalista substituiu a Literatura pela “Lituraterra”, pois, somente nessa terra, a letra se faz morada, moldura que enquadra o vazio, ou seja, o litoral. A viagem ao Japão proporcionou a Lacan experimentar o litoral, quando a letra se torna literal. A escrita, portanto, é o ravinamento do significado; e a letra, o ideograma japonês, é a morada do gozo.

A experiência de Lacan só foi possível porque ele havia conseguido se desligar, mesmo que por um átimo, da tirania do sentido, tendo sido abalado, portanto, pela letra como traço imagético, sem a imposição de um significado. Como o sistema simbólico oriental é completamente diferente do ocidental, para um turista ocidental no Japão, por exemplo, não compreender a língua e sua cultura seria como privar-se do domínio do significado, permitindo-se os prazeres e sabores do significante.

Por isso, a cultura oriental, mais especificamente a japonesa, induz uma reflexão sobre a própria escrita, pela “possibilidade de uma diferença, de uma mutação, de uma revolução” (BARTHES, 2007, p. 8), que está embutida no ideograma japonês, este, que concentra no vazio, sua forma, seu traço. Há, então, um choque entre o ocidente e o oriente; há, também, um encontro, uma possível convergência, entre outros dois ocidentais: Roland Barthes e Italo Calvino, que, após visitarem a região nipônica, foram colocados em situação de escritura para, com certo número de traços e palavras, tentar ler o Japão.

A postura de leitura de Barthes e Calvino, embora contaminada pela prática ocidental, parte de um esvaziamento de sentido, buscando ler o Japão como signos vazios. Ler o Japão como aquele que lê o percurso de um texto: pelo movimento curvilíneo das letras dançando/rasurando pela/ a página, tal como a experiência de Lacan. É, pois, com a intenção de refletir sobre a capacidade de a letra condensar o próprio vazio, isenta de qualquer tentativa de significação, que este artigo se propõe. Para isso, nos debruçaremos sobre os textos sobre o Japão de Barthes, *O império dos signos*, e de Calvino, extraídos de *Coleção de areia*, num estudo comparativo, analisando não só a letra, mas a relação firmada com outros signos, como a cidade, os rostos, os hábitos japoneses.

2 O interstício da letra

Entre 1966 e 1967, Barthes visita o Japão por três vezes. Lá, ele realiza o sonho de “conhecer uma língua estrangeira (estranha) e, contudo, não a compreender” (BARTHES, 2007, p. 11). O contato com a alteridade extrema permite-lhe a dissolução do seu próprio real, descendo ao intraduzível para que se estremeçam os vícios e as alienações da língua materna. Sem compreender o idioma, Barthes experimenta uma tranquilidade ruidosa, pois, mesmo ao ouvir o rumor da língua desconhecida, aqueles sons – puros, que nada significam aos seus ouvidos ocidentais – o protegem da tagarelice do cotidiano:

Assim, no estrangeiro, que repouso! Estou ali protegido contra a tolice, a vulgaridade, a vaidade, a mundanidade, a nacionalidade, a normalidade. A língua desconhecida, da qual capto no entanto a respiração, a aeração emotiva, numa palavra, a significância pura, forma à minha volta, à medida que me desloco, uma leve vertigem, arrasta-me em seu vazio artificial, que só se realiza para mim: vivo no interstício, livre de todo sentido pleno. (BARTHES, 2007, p. 17-18).

Livre da tirania do sentido pleno, Barthes percorre Tóquio e o cotidiano japonês numa atitude de leitor. No entanto, ele não lê o Japão interessado em depreender sentidos e significações a tudo o que vê e experimenta, pelo contrário, ele percebe que o Japão é, sim, o império dos signos, “se entendermos que esses signos são vazios e que o ritual é sem deus” (BARTHES, 2007, p. 146). Sem referências metafísicas, portanto, Barthes lê o Japão como texto, como escrita, pelos rastros deixados pelas letras negras sobre uma alva folha de papel em branco. É o traço que lhe interessa, assim como fora o traço formado pelo escoamento da água em seus sulcos que interessara a Lacan, a imagem que acomoda o vazio, já que o “signo se abole antes de qualquer significado ter tido o tempo de ‘pegar’” (BARTHES, 2007, p. 146).

Por isso, o escritor francês explora o Japão impulsionado pelo desejo, não pela vontade de depreender sentido, ou de fazer significar, como ele próprio confessa em entrevista à revista *Le Magazine Littéraire*, publicada em fevereiro de 1975, ao se comparar a um etnólogo:

Sempre vivi muito bem durante as estadias que fiz no Japão; tive sempre, se me é permitido dizê-lo, uma vida de etnólogo, mas sem a má fé do etnólogo ocidental que vai vigiar as atitudes estrangeiras. [...]. No que diz respeito às coisas que me interessavam no Japão – é por isso que falo de etnólogo –, estava sempre à espera de todas as informações que podia receber, e dava importância a todas. Se me falavam de um lugar que me podia interessar, mesmo que fosse vagamente, não descansava antes de o ter encontrado. É a atitude do etnólogo: a exploração impulsionada pelo desejo. (BARTHES *apud* QUINTAIS, 2017, p. 115).

Também imbuído pelo olhar do etnólogo, Italo Calvino, quando visita o Japão em 1976, a pedido do jornal *Corriere della Sera*, reativa o uso dos olhos, capturando cenas e imagens e investindo-as de um valor próprio. Para o escritor italiano, “ver quer dizer perceber diferenças” (CALVINO, 2010, p. 166), de modo que, se o olhar percorre uma superfície sem se deter, é porque o mistério do primeiro olhar foi perdido pela regularidade que uniformiza mesmo as coisas mais estranhas e diferentes.

No extremo oriente, os olhos, já acostumados aos hábitos ocidentais, são estimulados pela viagem, pelos signos japoneses, incitados a depreender uma “leitura visual do mundo” (CALVINO, 2010, p. 166), leitura que resulta em escritura: ensaios, relatos de viagem, contos. Calvino publica seus textos, inicialmente, no periódico italiano para, depois, republicá-los como contos que integram a obra *Palomar* e ensaios que compõem a seção “A forma do tempo”, de *Coleção de areia*.

Nos primeiros dias em Tóquio, o escritor italiano ainda está ávido por depreender um sentido a tudo o que vê. No trem com destino a Quioto, é fisgado por uma cena na qual duas mulheres, uma senhora e uma jovem, sentam-se frente a frente no vagão, para que esta sirva àquela. Diante dessa imagem, Calvino sente-se angustiado por “não saber definir aquilo que se vê, os gestos e o comportamento, não saber o que há neles de usual ou de peculiar, o que é normal e o que é insólito” (CALVINO, 2010, p. 167).

As primeiras impressões são ainda marcadas pela razão ocidental: o italiano quer que os signos tenham um significado, quer decifrar o seu segredo. No entanto, conforme reflete mais sobre a cena que vê no trem, ele questiona-se: “O que eu sei da vida deste país?” (CALVINO, 2010, p. 171). Despe-se, portanto, da moral ocidental para que possa novamente observar o Japão com o olhar daquele que olha o mundo pela primeira vez.

Entre a avidez e a vertigem, os dois ocidentais, em viagens que distam quase uma década, visitam o Japão com a intenção de lê-lo. Os signos japoneses os acomodam em suas frestas, retendo-os em seu próprio interstício. Nos limites da língua e de sua compreensão, Barthes e Calvino reconhecem a necessidade de fundarem sua própria escritura, já que “o signo é uma fratura que jamais se abre senão sobre o rosto de outro signo” (BARTHES, 2007, p. 72).

O Japão colocou, portanto, tanto Barthes quanto Calvino em situação de escritura, percebendo o signo como consequência imediata de cada lugar que visitam, de cada coisa que conhecem e observam. Seus textos se assemelham, assim, pelo caráter fragmentário, pelo tom próprio daquele que está diante do desconhecido, reativando o uso dos olhos para ler o mundo como se fosse a primeira vez.

No entanto, enquanto Barthes lê os signos nipônicos investindo-os sempre de um traço escritural, Calvino, por sua vez, nos mostra um Japão, sobretudo Tóquio, que vai gradativamente se ocidentalizando. *Pachinko*, a máquina caça-níqueis, talvez seja o exemplo máximo disso. Esse jogo solitário, que desde o final da Segunda Guerra Mundial vem atraindo homens e mulheres, disseminava-se maciçamente pelas ruas de Tóquio, conforme observa Calvino em *Os fliperamas da solidão*:

Os *pachinkos* estão quase em todos os lugares, nos diversos centros da policêntrica Tóquio assim como nas várias periferias, mas especialmente nos bairros da vida noturna. Em meio aos nightclubs, às pizzarias de cores italianas, aos stripteases, aos bares, aos *poruno-shop* (a palavra *pornô* é adaptada à pronúncia japonesa), ao cheiro de enguia crua ou frita no óleo de soja, no coração deste mundo barulhento os *pachinkos* se abrem como jardins metálicos de uma absorta concentração de indivíduos. (CALVINO, 2010, p. 192, grifos do autor).

O olhar do italiano detém-se, assim, sobretudo, aos vestígios ocidentais que tomam as ruas de Tóquio, sem se deter especificamente no jogo em si. Diferentemente de Barthes, que observa a *performance* do jogador japonês, o movimento certo quando propulsiona a bolinha, comparando sua mão à do artista, para quem “o traço (gráfico) é um ‘acidente controlado’.” (BARTHES, 2007, p. 41):

O Pachinko reproduz, em suma, na ordem mecânica, o próprio princípio da pintura *alla prima*, que exige executar o traço com um único movimento, uma vez por todas, e que, em razão da própria qualidade do papel e da tinta, nunca pode ser corrigido; da mesma maneira, a bolinha lançada não pode ser desviada (seria de uma grosseria indigna maltratar o aparelho, como fazem nossos trapaceiros ocidentais): seu caminho é predeterminado pelo único relâmpago de seu disparo. (BARTHES, 2007, p. 41-42).

Barthes não se deixa enganar pelos letreiros luminosos que revestem as casas de Pachinko: seu olhar fixa-se no gesto, no movimento que não admite erro, no semblante. Para ele, atravessar a cidade “é viajar no Japão de alto a baixo, superpor à topografia a escrita dos rostos” (BARTHES, 2007, p. 56). Por isso, apesar da opacidade da língua e graças a ela, a troca de signos é de uma riqueza que ultrapassa o desconhecimento linguístico. Sem palavras, o escritor francês é capaz de ler o corpo:

Não é a voz (com a qual identificamos os “direitos” da pessoa) que comunica (comunicar o quê? nossa alma – forçosamente bela – nossa sinceridade, nosso prestígio?), é o corpo todo (os olhos, o sorriso, a mecha, o gesto, a roupa) que mantém conosco uma espécie de balbúcio, ao qual o perfeito domínio dos códigos tira todo caráter regressivo, infantil. Marcar um encontro (por gestos, desenhos, nomes próprios) leva de fato uma hora, mas durante essa hora, para uma mensagem que se teria abolido num instante se tivesse sido falada (ao mesmo tempo essencial e insignificante), é o corpo todo do outro que é conhecido, degustado, recebido, e que desenvolveu (sem verdadeira finalidade) sua própria narrativa, seu próprio texto. (BARTHES, 2007, p. 18).

Para Barthes, a cidade toda é um ideograma, e o texto continua na cidade, nos monumentos, nos jogos de azar, nos corpos, nos rostos. Em O rosto escrito, o escritor francês observa que o rosto teatral é constituído por dois elementos: o branco do papel e o negro da inscrição. O branco do rosto teria por função “apagar o rasto anterior dos traços” (BARTHES, 2007, p. 121), enquanto os olhos, privados de olheiras, seriam “o fundo negro e vazio da escrita” (BARTHES, 2007, p. 123). A face é, portanto, somente “a coisa para ser escrita” (BARTHES,

2007, p. 122, grifo do autor). Por isso, ela se despe de toda expressividade, como uma folha de papel em branco, mas a inscrição grafada sobre ela não significa nada, nenhuma emoção, nenhum sentido, de modo que o rosto, ao despir-se de todo significado, escreve o nada, anulando o próprio eu.

Enquanto Barthes reconheceu no teatro (no Nô, no Kabuki, no Bunraku) a face vazia, despida do próprio eu, Calvino, por sua vez, ainda bastante preso ao seu papel de leitor que quer decifrar os mistérios do Japão, começa a mudar de atitude quando, no Museu Nacional de Tóquio, visita uma exposição de armas e armaduras do antigo Japão. Sua primeira impressão, ainda preso ao domínio do significado, é a de interpretar, naquelas máscaras de guerra ameaçadoras, o propósito de incitar medo nos adversários. Diante dos signos, sua primeira reação é a de atribuir um sentido àquilo que vê.

No entanto, a arte da espada é uma disciplina espiritual, o que faz com que Calvino se lembre que “o perfeito samurai nunca deve fixar sua atenção na espada do adversário, nem na própria, nem no golpe, nem na defesa, mas deve apenas anular o próprio eu” (CALVINO, 2010, p. 190). Para percorrer o império dos signos, também Calvino deve aprender a anular seu próprio eu, aquele que se guia pelo território do sentido, julgando com sua razão ocidental. Para isso, é necessário ater-se ao significante puro, desconectando-o de qualquer significado atribuído por uma convenção arbitrária.

O escritor italiano talvez, em sua viagem ao Japão, só consegue se desvencilhar completamente da supremacia do significado quando contempla os jardins japoneses. Essa arte emoldurada, cujos elementos respeitam uma posição rigorosa, é o próprio significante, sua imagem, sua forma, que se impõe majestosamente ao olhar, pela sua figuração hábil e ilegível.

Em visita aos jardins japoneses, Calvino se depara com seus elementos organizados harmonicamente, o que o faz compará-los à disposição das palavras num poema. A razão essencial do jardim é o percurso: “a harmonia interior se encontra seguindo a senda passo a passo” (CALVINO, 2010, p. 183); a razão do poema também é o caminho das palavras, deixando sempre seus rastros, suas marcas. Nessa incessante interpolação entre folhas e ideias, cores e palavras, sílabas e luz, “o jardim se torna um caligrama indecifrável” (CALVINO, 2010, p. 178).

A contemplação do jardim japonês pressupõe, portanto, partir dos vazios instaurados pela trilha percorrida e também por suas marcas, num constante confronto entre os signos e o nada. Semelhante constatação foi feita pelo Sr. Palomar, provável *alter ego* de Calvino, ao

explorar o jardim de pedras e areia do templo Ryoanji de Quioto, “um pequeno pátio recoberto de areia branca de grãos grossos” (CALVINO, 1994, p. 85), sobreposta por rochas e marcas de ancinhos. O jardim de pedras e areia é, assim, a “imagem típica da contemplação do absoluto atingível pelos meios mais simples e sem o recurso a conceitos exprimíveis por palavras” (CALVINO, 1994, p. 85). O jardim zen guarda um vazio, assim como a letra emoldura uma lacuna.

Tal como o poema, edificado por palavras que imprimem sua marca no vazio da página, o jardim também é um universo que equilibra presenças e ausências. Imagem efêmera, no entanto, arquitetada toda manhã pelas mãos de um monge que alisa a areia em movimentos retos e paralelos ou em círculos concêntricos, permitidos pelos traços alinhados do ancinho. Nenhuma flor, nenhuma vida: sua forma é o próprio vazio. O jardim zen guarda, portanto, uma similaridade constitutiva à linguagem: também ele é presença de uma ausência. As marcas na areia tentam fixar o tempo, assim como a palavra anseia ser memória de um mundo “sepultado sob o espesso invólucro do presente” (CALVINO, 2010, p. 196). No poema, no haikai, as palavras são pedras, “um acontecimento breve que acha, de golpe, sua forma justa” (BARTHES, 2007, p. 99).

O haikai constitui-se sobre a própria ausência, sobre o vazio, pois o trabalho a ele ligado consiste na suspensão da linguagem. Assim, por trás de um semblante simples e fácil, o haikai revela-se como ilegível, por não pretender dizer nada: “há um momento em que a linguagem cessa [...], e é esse corte sem eco que institui, ao mesmo tempo, a verdade do Zen e a forma, breve e vazia, do haikai” (BARTHES, 2007, p. 97-98). Suas palavras-pedras apoiadas sobre o branco do papel-areia têm em sua forma, em sua superfície, em seu significante a chave de leitura, não há sentido subentendido, não há sobreposição de camadas significativas. Como o jardim zen, essa forma poética japonesa, marcada pelo corte como uma lâmina, constrói um espaço de puros fragmentos, que se convertem em aparição, não em significação.

A fratura entre o significante e o significado, constitutiva do signo linguístico, para Barthes, é dissolvida na justeza do haikai. A isenção do sentido se cumpre através de uma forma sem descrição nem definição, puro “modo gráfico de existir” (BARTHES, 2007, p. 107), embora apresente um discurso perfeitamente legível. Sua simplicidade e brevidade tornam, assim, qualquer paráfrase impossível; não há outra maneira de explicá-lo que não seja por meio de suas próprias palavras.

O haikai é, nesse sentido, fútil, curto e comum justamente por não querer dizer nada. No entanto, sua essência é subvertida por qualquer leitor ocidental, que o lê sob o autoritarismo do deciframento, da interpretação, da tradução. A leitura do poema, como compreendia Calvino ao falar do jardim japonês, deve, pois, pressupor o percurso, o caminho, a escolha da própria palavra; uma leitura livre de qualquer significação, imersa no efeito de gozo que a letra abriga.

3 Emoldurar o vazio: considerações finais

A letra, o ideograma japonês, é a imagem do traço que envolve o vazio. Não por acaso “todo objeto, todo gesto, mesmo o mais livre, o mais móvel, parece *emoldurado*” (BARTHES, 2007, p. 57). Tudo é traço, os rostos, os jardins, os textos, delineado por uma mão hábil que, após um gesto ágil e preciso, desenha uma moldura por meio de um único golpe de pincel. Barthes reconhece nos japoneses uma espécie de volúpia do pacote, proporcionada pela satisfação instituída pelo invólucro, pela moldura, por embalagens suntuosas, usadas para envolver objetos insignificantes, como o próprio vazio.

A moldura torna-se, ela própria, objeto de apreciação: a perfeição do invólucro retarda a ânsia de descobrir o objeto que contém, e que é frequentemente insignificante, alerta-nos Barthes. A embalagem suntuosa detém o interesse da pessoa que a possui, enfeitiçada pela aparência, pela aparição, da caixa que retém em suas mãos. O pacote é, portanto, uma metáfora para o próprio signo linguístico: sua imagem (significante) se sobrepõe àquilo que guarda (o significado):

Assim, a caixa brinca de signo: como invólucro, *écran*, máscara, ela *vale por* aquilo que esconde, protege e contudo designa: ela *trapaceia*, no duplo sentido, monetário e psicológico; mas aquilo mesmo que ela contém e significa é, por muito tempo, *remetido para mais tarde*, como se a função do pacote não fosse a de proteger no espaço, mas a de adiar no tempo; é no invólucro que parece investido o trabalho da *confecção* (do fazer), mas exatamente por isso o objeto perde algo de sua existência, torna-se miragem: de invólucro a invólucro, o significado foge, e, quando finalmente o temos (há sempre *qualquer coisinha* no pacote), ele parece insignificante, irrisório, vil: o prazer, campo do significante, foi experimentado: o pacote não é vazio, mas esvaziado: encontrar o objeto que está no pacote, ou o significado que está no signo, é jogá-lo fora: o que os japoneses transportam, com uma energia formigante, são afinal signos vazios. (BARTHES, 2007, p. 61-62, grifos do autor).

A tese de Barthes, em *O império dos signos*, evidencia a própria fissura do simbólico: a caixa não se abre completamente ou, quando se abre, dá a ver outra caixa, outro invólucro,

como aquelas caixinhas alojadas uma na outra até o vazio. Do mesmo modo, o signo jamais se abre, sendo seu sentido constantemente adiado, alojado, infinitamente, dentro de outros signos: não há, pois, um centro.

No Japão, tudo é traço. Mas traço vazio, ornado pela pura significância, sem qualquer pretensão a ser veículo de mensagem. O descanso do sentido, da expressão, Barthes e Calvino encontraram no Japão, pelo desconhecimento da língua, por estar sem palavras, permitindo-lhes, portanto, somente captar o significante, salvar sua aparência, livrando-os, em seu vazio artificial, de todo sentido pleno.

O ocidente mancha todas as coisas com a imposição da significação, há uma intenção exagerada em depreender significados, de modo até violento, num arrombamento que transgride o próprio significante. Despindo-se, assim, da tirania da interpretação, Barthes e Calvino transitaram pelo Japão, lendo-o como um ideograma, percorrendo seus signos, avançando no interstício de suas arestas, caminhando pelas passarelas de seu traçado, refazendo, pois, o trajeto da mão que o escreveu: “não há [mais] nada para ser *agarrado*” (BARTHES, 2007, p. 148, grifo do autor).

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *Gusto*. Macerata: Quodlibet, 2015.

BARTHES, Roland. *O império dos signos*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

CALVINO, Italo. *Palomar*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

CALVINO, Italo. A forma do tempo. In: CALVINO, Italo. *Coleção de areia*. Trad. Maurício Santana Dias, São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

LACAN, Jacques. Lituraterra. In: LACAN, Jacques. *Outros escritos*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2003.

QUINTAIS, Luís. Vazio e semioclasmo. Roland Barthes no Japão. *eIyra – Revista da Rede Internacional Lyracompoetics*, v. 9, jun. 2017, p. 111-123. Disponível em: <https://estudogeral.uc.pt/bitstream/10316/48248/1/Vazio%20e%20semioclasmo.pdf>. Acesso em: 19 set. 2019.