

BARTHES E ROSA: RELEITURAS DE TRAJETOS

Tieko Y. MIAZAKI¹

- RESUMO: O artigo objetiva compor um retrato de Roland Barthes com base em duas obras suas: *Câmara clara* e *Sur Racine*. Mais propriamente a partir de fotografias publicadas pela primeira obra. Vale-se como ponto de partida da leitura que delas fizeram outros estudiosos, para, em seguida relacioná-las a fotos do próprio Barthes. Para completar esse retrato, o artigo o aproxima de um conto de Guimarães Rosa: “Nada e a nossa condição”.
- PALAVRAS-CHAVE: Fotografia; mãe; morte; porta; outro.

Em seu artigo “*La voix dans le miroir: le dialogisme métaphorique*”, Eduardo Peñuela Cañizal considera a paródia “comme un procès dialogique qui met en perspective tous les motifs représentés.” E argumenta

Dans cette considération, je veux pourtant accorder aux phénomènes intertextuels une expressivité dont le sy-texte se construit non seulement comme une mosaïque de citations, mais encore une espèce de narcissisme singulier, dont les traces primaires sont, en somme, le résultat d’une combinaison de composants appartenant à un rassemblement hétérogène de systèmes sémiotiques. Bref, l’intertextualité de la peinture figurative a pour fondement un assemblage de signifiants dont la surdétermination principale dépend de deux systèmes de base: d’un côté, des signes iconiques qui renvoient mimétiquement à des objets visibles de la réalité et, d’autre, des signes plastiques qui suggèrent l’état sauvage des images et qui ont pour fonction d’intensifier la force du renvoi mimétique. (1998, p.205)

Embora a citação transcrita se refira especificamente à paródia do ponto de vista da intertextualidade na pintura figurativa, ela pode muito bem ser tomada como o pressuposto teórico para a reflexão que se segue sobre a possibilidade de se proceder a uma aproximação entre textos de diferentes linguagens: entre textos verbais – de reflexão analítica e de ficção- e destes com fotografias.

Na verdade, os primeiros, de reflexão, constituem leituras e releituras. Não se pode falar de uma relação paródica, mas isso não invalida a pertinência da aplicação da concepção acima à dinâmica entre elas. Os mesmos princípios resistem igualmente no cotejo desses textos com uma narrativa ficcional.

¹ Programa de Pós-Graduação em Comunicação – Universidade de Tuiuti – CEP 82010-330 – Curitiba – PR – Brasil

1- Etienne Samain intitula a sua contribuição ao livro *O fotográfico*, por ele organizado, “Um retorno à *Câmara clara*: Roland Barthes e a antropologia visual”. Ao contrário de Samain que confessa não ter tido uma boa impressão da obra em questão no momento de sua publicação, a minha recepção foi emocionada e assim ficou retida na memória e no coração. Por isso, o artigo de Samain motivou um retorno não restrito à última obra de Barthes mas também a uma outra que, curiosamente, se situa praticamente no início de suas publicações e que me tinha provocado uma reação equivalente: *Sur Racine*. Meu retorno particular tem outra característica: ele se inicia sobre as pegadas do texto de Samain. Para, daí, prolongar-se em uma volta a um texto de ficção, de um brasileiro em que se pode reconhecer vários pontos de aproximação ao Barthes pelo menos das obras citadas: “Nada e a nossa condição”, de Guimarães Rosa. Dois autores muito amados de Ignácio Assis Silva, amigo a cuja memória dedico este texto.

A certa altura de seu artigo diz Samain:

Volta à natureza, volta do corpo de Barthes ao seu `grau zero` não mais da escrita mas de seu próprio ser (que somente sua mãe podia dar-lhe), volta a essa câmara escura materna pelo olho-sexo dentro do qual seu próprio olhar poderia reabrir-se e desembocar, desta vez, não mais no corte, na seleção e classificação dos signos mas, sim, num imaginário dos signos. (1998, p. 126)

Prosseguindo em sua argumentação Samain nos remete a duas fotografias de *Câmara clara*: a primeira, uma polaroid, de 1979, de Daniel Boudinet, amigo de Barthes; a segunda, de 1854, de um fragmento do bairro de Alhambra, de Charles Clifford.

Na primeira, vê-se no interior do apartamento de Barthes um divã junto a uma janela, protegida por uma cortina. “Ambiente um tanto inquietante”, analisa Samain,

desse espaço quase fechado: atrás das cortinas, desta alcova, desta *câmara obscura*, o que estava por acontecer, o que havia de acontecer luminosamente? Nada se sabe ainda. Apenas uma pequena abertura, uma fenda, uma concha amorosa e benevolente, um triângulo secreto, um triângulo de ouro e de luz, aberto a um novo olhar sobre os signos incertos do mundo. ‘Recolocar-se` e reviver dentro da matriz materna, no grau zero do signo, na brancura transparente com que se oferece quando se abre à vida. (1998, p.126)

Da segunda fotografia diz Alain Fleig, citado por Samain:

O essencial da imagem é ocupado por uma construção bastante maciça, furada por uma porta muito grande que não comunica sobre o interior da casa mas, atravessando-a, sobre a viela atrás que passa, aliás e também, pelo lado da casa. Uma espécie de velha poterna, cujo muro contíguo teria sido cortado para permitir uma segunda passagem à direita. Ao fim desta viela, o que se vê? Um

conjunto de muros com um cipreste erguido e, ao pé desses muros, cruzeiros: é provavelmente um cemitério.

E interpreta: “Não é necessário ser psicanalista para analisar esta imagem cujos elementos são todos eloqüentes: vasta porta materna, passagem ‘ao lado’, cipreste entre os muros e por cima o cemitério.” (1998, p.126)

E Samain lembra a propósito a própria interpretação de Barthes:

É aí que gostaria de viver... Esse desejo de habitação, se o observo bem em mim mesmo, não é nem onírico... nem empírico; ele é fantasmático; prende-se a uma espécie de vidência que parece levar-me adiante, para um tempo utópico, ou me reportar para trás, para não sei onde de mim mesmo: (...) Freud diz do corpo materno que ‘não há outro lugar do qual possamos dizer com tanta certeza que nele já estivemos. (1998, p. 126).

Completa-se assim um alinhavo de sentido que explica a pertinência de imagens fotográficas, inseridas num texto verbal, remetendo-o desta maneira à instância da relação do enunciado com a sua enunciação, isto é, da relação de algumas fotos do livro com a motivação maior da sua própria escritura. Recria-se um universo imaginário que se amplia para além do confessado por Barthes. Ou seja, a temática materna, enquanto busca desesperada pela conservação da mãe como imagem, sentimento ou tentativa de recuperação de uma “qualidade” conforme define Barthes, irrompe inclusive em pontos de menor vigilância e controle. É, pois, perseguindo esse filão subterrâneo que pretendo, neste trabalho, prosseguir no exame de outras fotos, agora não do livro de Barthes, mas publicadas no artigo de Samain.

O que nele intriga é por que teria o antropólogo, nessa visita a *Câmara clara*, escolhido duas fotografias, agora, do próprio Barthes. A necessidade de conferir através da fotografia o retrato que se constrói ao falar de alguém, como se ela pudesse homologá-lo, enriquecê-lo ou mesmo sugerir algo além do já dito? Com elas, Samain como que retorna da obra ao autor, recuperando no produto o cidadão, o indivíduo, a pessoa.

Não são fotografias novas, são familiares ao leitor de Barthes que, se não o conhecia pessoalmente, pode com elas construir a sua (uma?) fisionomia.

2- Voltemos à primeira fotografia de *Câmara clara*. Às palavras de Samain, acima transcritas, podemos acrescentar algumas observações.

Na foto prevalecem o negro e um tom de verde-azul, não opaco, mas todo filtrado verticalmente por uma transparência branca e luminosa. Do outro lado vem essa luz que, mediada pela materialidade do tecido, mais que para fora conduz para dentro da habitação, criando um espaço de aconchego. Ainda que parco, o que ali se deixa ver está disposto de forma comportada: o caimento da cortina quase toda fechada,

o afogado da almofada, esta acomodação civilizada no sofá mal entrevisto, num ambiente limpo, quase sem rastro de quem o habita. Melhor, como se o sujeito quisesse não deixar as suas marcas, por impudicas, devolvendo às coisas a sua integridade. O que na fotografia é ressaltado é a perspectiva que – contra o interior do apartamento em sombra - situa o ponto de fuga no encontro dos dois panos da cortina, desenhando um pequeno triângulo por onde se infiltra uma luminosidade intensa, imantando o olhar e a emoção. O caimento da cortina lembra sobretudo um corpo feminino, cujo baixo ventre se abre no sexo emoldurado pelas pregas do tecido simulando uma vulva, enquanto a luz, mais forte, no vértice superior da fresta triangular, se insinua, como que oferecendo um outro espaço. Oferece-se ao volume da almofada e esta parece aceitar o convite, deslizando-se em direção a ela.

Essa luz, assim concentrada, se faz aí o trampolim para uma substituição paradigmática: insinua-se a uma equivalência entre o sexo e o olhar, mas sempre tendo como suporte o corpo materno como um espaço de lugares hierarquizados. Referindo-se a fotos de sua mãe, diz Barthes haver nelas “sempre um lugar *reservado*, *preservado*: a claridade de seus olhos...” (1985, p.100 grifo meu).

Materialmente a área física respeitada pela focalização se divide, graças à cortina e à janela, em interior e exterior. Corresponderia ela ao interior físico do quarto, mas também, graças a uma metonímia metaforizante, poder-se-ia ler como a interioridade do sujeito. Apesar da luz, o outro lado criado pela cortina/corte não parece significar um espaço aberto, coletivo, em oposição ao domínio fechado da privacidade. A fronteira somente o é entre “do lado de cá” e “do lado de lá”. Apesar de que a limpidez da claridade que vem de fora, a ausência de qualquer outro corpo ou objeto tornam ambíguo o horizonte entrevisto, porque não se especifica a sua natureza ou essência de forma que, quanto ao sentido, nada e tudo passam a equivaler-se perigosamente.

Compreendendo-se, pois, que o quarto é o domínio e o palco do realmente vivenciado pelo sujeito, pode ele alçar-se à representação substitutiva da própria totalidade do mundo. É ali que lhe toca viver o que lhe coube a partir de que nele veio ter: ao contrário da imagem lucreciana do homem no mundo como um naufrago numa praia deserta, imagem dominada por uma amplidão feita de abandono e solidão, o que se tem aqui é a representação do onde essa experiência é vivida e como ela o é: fala-se aí de uma personalidade que pudicamente experimenta o sentimento agônico da vida, ansiando sempre por um outro lugar.

Esse outro lugar Barthes o reconhece na segunda fotografia, a de Alhambra.

Ao contrário da foto anterior, que focaliza algo que faz parte da história de Barthes, esta se diferencia porque, num primeiro nível de sentido, nada teria a ver com ele: trata-se de uma fotografia alheia, antiga e de um objeto também alheio. O que ela, no entanto, proporciona a Barthes parece possibilitado porque entre sujeito e

objeto se interpõe um filtro, capaz de proceder à retirada sucessiva de máscaras da realidade, instalando em seu lugar modos humanos de fazer significar. Estes podem mover-se do alegórico ao metafórico, podem graduar-se de sentidos fixos ou fixáveis a sentidos fluidos, ambivalentes; podem manter-se no domínio do indivíduo como descer às regiões abissais dos arquétipos. As palavras de Barthes permitem essa caminhada: do edifício maciço, plantado no chão à saudade da mãe e ao reencontro com a Mãe.

Casa de tipo assobradado, convidativa pela sombra que se prolonga pela rua deserta em perspectiva, para o fundo. O pórtico, a sua abertura em ogiva têm a linha arredondada da parte superior repetida nas janelas gêmeas que as encimam, formam um conjunto protegido por um telhado e sua sombra. Por alguma razão bole com o espectador a figura destacada na descrição do próprio Barthes: a figura de um homem, quase um estenograma, anulado pela desproporção entre o seu tamanho – diminuto pela distância - e o resto da paisagem. Principalmente da própria casa e da parede em que se recosta, do lado de fora. Diminuto também graças à cor escura, quase fazendo-se tomar como um pormenor insignificante, material do edifício. Sentado *comportadamente ao pé* deste e nele encostado, evoca a condição fetal. A realidade – excessiva, impura? – do edifício se atenua nas linhas espaciais ao mesmo tempo em que o seu aspecto desgastado, envelhecido – duas vezes lembrado na descrição de Barthes – a ancora numa outra dimensão: de qualquer maneira, é esse outro – tempo, lugar – que predomina. Um outro que não é tanto da fotografia, mas do espectador, de Roland Barthes. Uma configuração mandálica combinando-se com lembranças de labirintos.

Projetando sobre ela um crivo fantasmático, como diria Barthes, poder-se-ia dizer que a perspectiva exterior de focalização consegue objetivar uma paisagem interior, dando-lhe visibilidade. Por isso, o sujeito observador se sente vendo a si mesmo, ao reconhecer-se nessa figura humana mínina.

3- Vejamos agora as outras duas fotografias do artigo de Samain.

O leitor lê Samain página a página e não se surpreende ao dar com elas, no sentido de que elas parecem aglutinar naturalmente a sintonia patêmica criada pelo desenvolvimento do texto. Na página nona (das 14 do artigo), uma foto feita por Daniel Boudinet como que atende ao desejo do espectador, introduzindo Barthes dentro de uma casa tão desprezenciosa quanto a da foto de Alhambra. De pé, mas não de corpo inteiro, cede-lhe dois terços da área da foto. Como o homenzinho da foto anterior, está de costas para uma porta que se abre pela metade para a rua, dando passo à luz. Mas, do outro lado da rua, a área é fechada pela parede de uma outra casa, de forma que assim se relativiza a possível amplidão exterior, fazendo prevalecer novamente o efeito de um espaço ainda fechado, ainda interno, que se

recorta em corredores, curiosamente vazios de coisas e pessoas. Somente Barthes, cuja figura como que comportadamente, educadamente retoma, repete o recorte do fundo, como que em respeito a uma ordem alheia: as linhas retas da porta e das paredes fazem eco na disposição do corpo humano e na forma cuidada do vestir-se e do pentear-se. O despojamento do ambiente, mais para tosco, se harmoniza com essa postura de quem não quer, mas sabe que deve “posar” para a fotografia - ele que tão bem sabia o que era isso, “posar”: à procura de apoio, a mão direita se mete pudicamente dentro do bolso, enquanto a outra sustenta meio envergonhada, delicadamente, o cigarro já quase consumido; o olhar sereno, mas, como o próprio Barthes diria, ainda voltado para dentro, convida o espectador a deslizar o seu à procura do ponto em que se localiza o “punctum”, responsável por essa empatia amorosa de que é tomado.

Da mesma forma é possível reconhecer nesta foto uma outra coincidência, agora com a primeira delas: Barthes ocupa a mesma posição do divã enquanto a passagem da porta às suas costas lembra a fenda-olho-sexo da cortina da foto de seu apartamento. Sem a ambivalência imediatamente sensível, mais mimética que metafórica, submetida à ação do imaginário, esta foto se impõe à memória do espectador como uma versão positiva da anterior.

Na penúltima página do artigo, como se a câmera se fechasse, o leitor é aproximado do sujeito já fotografado a meia distância: ei-lo, o leitor, sentado (a uma mesa?) junto a Barthes, quase a sua frente. Como numa decupagem das fotos anteriores, restrita agora a um fragmento delas, ocupando a mesma posição Barthes reforça aqui o apenas insinuado na foto intermediária: numa atitude de auto carinho, a mão, os dedos que apoiam (se apoiam n’) o queixo simulam um gesto fetal. A fisionomia preserva a mesma serenidade mas não esconde uma, discreta, interrogação, como se sempre se interpusesse uma cortina que velasse o que esconde, devolvendo o olhar para a sua origem.

4. A propósito do olhar e do espaço interdito, a memória me remete ao encantamento similar, com a descoberta do livro *Sur Racine* em 1965. A primeira das duas partes em que a obra se divide, dedicada ao homem raciniano, principia pelo exame da estrutura cujo primeiro item se refere ao espaço. Sob a denominação *La chambre*, Barthes traça o esquema geométrico do teatro de Racine. Segundo ele, três são os lugares trágicos em suas peças.

A *Chambre* é o antro mítico, o lugar invisível, indefinido e temido em que *la Puissance est tapie*. As personagens só se referem a ele com respeito e com terror, pois é onde se aloja o Poder que mata exatamente por sua *invisibilidade*. Portadores da morte são principalmente os mudos cujo silêncio prolonga a inércia terrível do

Poder que ali se esconde. É de *Esther* que Barthes retira a exemplificação da função desse quarto:

*Au fond de leur palais leur majesté terrible
Affecte à leurs sujets de se rendre invisible;
Et la mort et le prix de tout audacieux
Qui sans être appelé se présente à leurs yeux* (I,3) (1965)

Contíguo, o segundo lugar trágico é a *Anti-chambre*: “*espace éternel de toutes les sujétions, puisque c’est là qu’on attend.*” (1965, grifo meu). Ali se espera, lugar do ato, da cena propriamente dita. Se a *Chambre* é o espaço do silêncio, a *Anti-chambre* o é da linguagem: aqui o homem trágico, “perdido entre a letra e o sentido das coisas”, “discorre sobre as suas razões”. (1965)

Na tragédia não se morre porque se fala sempre; por isso sair de cena equivale a entediarse, a ficar sem palavra, enfim, a morrer. A cena trágica não é propriamente secreta, é um lugar cego, de passagem ansiosa do segredo à efusão, do medo imediato ao medo falado.

Interpondo-se entre a *Chambre* e a *Anti-chambre*, o objeto trágico que exprime essa contigüidade ameaçadora é a *porta*. Para o humano, transpô-la é uma tentação e uma transgressão. E quando o Poder quer espiar a *Anti-chambre*, a porta se faz substituir pela cortina ou pela parede que escuta, verdadeira *pálpebra*, olhar mascarado, que vê sem deixar-se ver.

A morte física não pertence ao espaço trágico pois ela é da ordem da impureza. À personagem trágica a amplidão é tabu, o ar externo a deteriora; é preciso evitar o contato profano com o real, com a ordem do fazer.

Desse lugar se passa sem transição para o terceiro lugar trágico. A ele vêm a dar os muros do palácio que mergulham no mar, sobre ele debruçam-se as amuradas-balcão, e a ele chegam as escadas que levam aos barcos prestes a partir. Mas a fuga só existe para os inferiores.

5. “Nada e a nossa condição” é o conto de número 12 de *Primeiras estórias*.

A sua narração é marcada em toda a sua extensão por um tipo especial de discurso, determinado pela focalização escolhida. De um lado, tem-se um discurso subjetivo, em que a voz narrativa se posiciona como a de quem se propõe a contar (mais que narrar) uma história de que fora testemunha, mas de que não participara como personagem. Limita-se a ser um olho, mas um olho intrigado; ou seja, de alguém que, convidado a tomar conhecimento e a dar a conhecer, deve fazê-lo de forma não neutra, pelo contrário, deve fazê-lo de forma apaixonada. Essa voz não se posiciona pudicamente atrás de um discurso indireto livre, mas se identifica como alguém próximo das personagens enunciadas, com as quais o leitor é conduzido a

estabelecer uma relação empática, feita de uma admiração emocionada. O resultado é a instalação aos olhos deste de um jogo veridictório interessante pela complexidade.

Por outro lado, o mesmo foco possibilita ao destinatário manter um certo distanciamento com relação às personagens e à sua história, recurso que propicia alcançar efeitos de sentido que, sendo nuclear desta narrativa, não o é específico dela: reconhecem-se aí um tema e um procedimento retórico recorrentes em Guimarães Rosa. Se essa meia distância pode refletir uma atitude de respeito ao mesmo tempo em que mantém imantada a corrente emotiva, ela permite a emergência de um olhar reflexivo, que quer saber, que não pode querer não saber, e tem consciência de que o seu saber será sempre limitado. Além disso, e é o que importa sobremaneira, assegura um enfoque que não obriga ou leva a um espaço cognitivo global, de onisciência por parte do narrador, de forma que deste, embora testemunha, não se cobre uma focalização interna das personagens.

Esse fosso, intransponível, entre a voz narrativa e o protagonista principalmente permite que se observe o que se passa na outra margem mas sem a nitidez que assegure uma verdade, permite que sombras invadam lacunas de representação.

Com esses expedientes, configuram-se um narrador sempre solicitado e um objeto que se oferece ao outro como numa sedução: tanto mais atrai quanto mais foge, oferta-se ao outro como uma esfinge que não verbaliza a pergunta. Curiosamente, exatamente por não formulá-la é que esta se impõe como uma necessidade, como uma realidade. O objeto deixa ao outro não à pergunta enquanto instalação do sentido, mas a formulação da própria pergunta: ele se deixa ver como espetáculo, como uma seqüência de fazeres cuja leitura é dificultada pela explicitação rarefeita de códigos de interpretação. Dá-se nele práticas gestuais, movimentação proxêmica, apenas intercaladas de manifestação verbal dos atores. Constituindo-se esta de reiteração de mesma frase, a cristalização resultante faz-se expressão de um sentido obtido por precipitação ou decantação: “faz de conta...”. Descobre-se nela a pergunta da esfinge manifestando-se como que pelo avesso: não à interrogação, mas o conselho, não à formulação do enigma, mas do axioma. Assim, ela implica não à interpelação do sujeito quanto a sua capacidade de remontar um texto previamente dado (mas sempre texto de outro); implica antes a capacidade de criar um novo texto a partir de um anterior, alheio. Importa aqui que ele não consiga interpretar para que se mantenha como o sujeito de um contínuo interrogar.

Devido à natureza metafísica dessa interrogação, a procura se realiza na confluência de dois fazeres, complementando-se compensatoriamente. De um lado a necessidade de uma resposta no nível prático e que, por isso, pressupõe que a sua manifestação se faça igualmente na extensão dos fenômenos concretos: daí o intenso dinamismo das personagens no cenário do espetáculo; de outro, essa expressão corpórea, gestual, desdobrando-se na horizontalidade do tempo e do espaço.

O que acontece na dimensão do relato?

Man´Antônio, um fazendeiro bem sucedido, vive com a família em sua propriedade. Apesar dessa situação financeira, calado e taciturno, praticamente se entrega a uma busca angustiada, incansável, por montanhas e desfiladeiros que cercam a sua casa. Desse desassossego parecem partilhar as filhas crescidas – “Pai, a vida é feita só de traiçoeiros altos-e-baixos?” (1981, p. 70) - e a mulher Liduína, “de árdua e imemorial cordura, certa para o nunca e sempre”(1981, p.69).

Até que acontece o fato inesperado: a morte súbita da Liduína.

Não é ela propriamente que importa, mas a reação do marido.

A polifonia criada pela assunção pelo narrador das vozes de personagens secundárias lhe permite mostrar que a partir da morte de Liduína a história se desenvolve como uma seqüência narrativa que, sustentada por uma atividade pragmática intensa e orientada do protagonista, pode ser lida de pelo menos duas maneiras básicas e conflitantes, gerando uma modalização veridictória desdobrada.

De uma parte, a atuação vigorosa de Man´Antônio o confirma como um bom fazendeiro, com resultados efetivos no plano econômico; da mesma forma, ele leva a cabo o papel de pai de família, ajudando as filhas a viver uma vida comum, casando-as.

Por outra, o estranhamento provocado por outras atitudes que se iniciam com o escancaramento de portas e janelas da casa mantida fechada até então, percorrendo-a ele mesmo em toda a sua extensão labiríntica. As duas seqüências se encontram quando, simulando aos olhos das filhas já casadas a venda dos bens, doa as suas propriedades aos empregados. Isola-se depois dentro da casa. Até que um dia ele morre e a casa se incendia. .

O tempo aí é reconhecido em marcas que se reconhecem em signos da atuação prática humana, determinada esta por valores que se investem em objetos construídos e na dominação do espaço. Encontra-se figurativizado em um mundo ordenado, hierarquizado, numa antiga fazenda do interior brasileiro. Em Guimarães Rosa, essa aparência formal é um signo ambivalente. Faz-se traço distintivo - como se do termo marcado - de algumas personagens em relação ao caráter amorfo das demais, garantindo-lhes uma honorabilidade que não é da ordem econômica ou social; ao mesmo tempo, ela faz-se indício de uma modalização do sujeito como aquele que, vencida uma etapa profana, secular, sabe e pode ir à procura de uma outra ordem de sentido ao mundo.

O tempo parece estagnado, colado às coisas. De um lado a descrição da casa cheirando a “fruta, flor, couro, madeira, fubá fresco e excremento de vaca” e rodeada de limoeiros e currais naturaliza tudo, reinserindo esse universo numa paisagem primária, primitiva. De outro, os corredores inabitados e esse “caibro, a um canto (de onde pende) ainda a corda do sino de outrora comandar os escravos assenzalados” (1981, p.69) são índices de um ponto de chegada, de um percurso metaforizável nessa longa

escada de quarenta degraus que vêm dar numa varanda sem serventia. Prolongamento desta, objeto com vocação para a expansão e convergência, o sino calado indica sua disfunção atual. Castelo medieval brasileiro, a sede de fazenda antiga traz atrás de si um tempo caracterizado pelo dinamismo, pelo bulício, pertencente à ordem plena do fazer: hoje é o continente de um tempo parado, efeito de projetos de alguma forma baldados, gorados porque deveriam ter visado a outra ordem que não a histórica. De qualquer maneira, o estado atual da Casa sincretiza a homologação recíproca desses dois tempos, criando um novo: um tempo vazio, esvaziado.

O marco referencial do espaço é a própria Casa, “naquela eminência arejada, edifício de prospecto decoroso e espaçoso e de onde o tamanho do mundo se fazia maior, transclaro” (1981, p.76). A ela, diz o narrador, “jamais quase a referisse pelo nome, mas, raro e apenas, sobmaneira: ‘...**Lá em casa... Vou para casa...**’” (1981, p.69)

Mobilizando, pois, um motivo rosiano recorrente, a ação do relato se passa numa área rural, numa propriedade de larga extensão. Tão importante quanto esse dado, chama a atenção essa ancoragem que se contrapõe a uma diluição de seu reconhecimento em termos de um lugar mapeado ou mapeável: “distava de qualquer outra talvez mesmo dez léguas”. Ou seja, uma equidistância que a torna o umbigo do mundo, mas só mensurável na relação entre o centro e a esfera. O centro também não se situa na linha do horizonte, mas num lugar de verticalidade hiperpebolicamente marcada, tanto superativa como inferativa: “dobrava-se na montanha, em muito erguido ponto”, “os cimos- onde a montanha abre as asas – e as infernas grotas, abismáticas, profundíssimas” (1981, p.70). Uma geografia homologada pela cartografia labiríntica da Casa: “- Á que – assobradada, alicerçada fundo, de tetos altos, longa e com quantos sem uso corredores e quartos” (1981, p.69).

Observa-se, portanto, que na paisagem natural principalmente e, de certa forma, mesmo no edifício da Casa, o excessivo, o predomínio do que sobeja projetando um efeito de sentido ambíguo. Numa plasticidade expressionista, ocorre como que uma homologia, como se uma convulsão interior à personagem encontrasse espelho nessa paisagem acidentada da natureza e nesse artefato de proteção e aconchego baldados. Daí a funcionalidade deles na economia da narrativa.

Nessa relação sempre tensa, ao mesmo tempo de disjunção e de atração problemática, essa paisagem ganha a configuração de um deus primitivo, com a função de destinador que o protagonista interroga numa forma de projeção expressionista; “Tanto contemplava-as, feito se, a elas, algo, algum modo, de si, votivo, o melhor, ofertasse: esperança e expiação, sacrifícios, esforços- à flor” (1981, p.70).

Numa configuração complexa, a paisagem geográfica, heterogênea, mas sempre hiperbólica, pode ser lida como um investimento arquetípico da Grande Mãe que se manifesta em suas variantes: seja como a mãe boa, seja como a mãe ruim e mesmo

em seu princípio masculino, imprimindo em Man’ Antônio um movimento duplamente orientado: ele se volta tanto para as profundezas cósmicas dos grandes horizontes abertos, do mundo solar, quanto para as profundezas ctônicas, da origem, do primordial, do caos.

A sua comunicação com esse outro se processa através do empenho de todo o seu ser. Perscruta, exercita o ver: “Passa a atentar também nas veredas próximas vertentes em campina, de olhos postos; que não apenas na montanha: alta” (1981, p.74). E sai andando pela terra, faz-se viandante. Quem, do outro lado, de longe, o observa de volta para casa, como que uma figura diminuta “pontuando o claro ar” galgando das profundezas as irregularidades das serras, se recorda dos círculos do inferno dantesco. Recorda-se não do poeta romano, mas daquele que expia cada pecado, sempre ameaçado pela iminência de ser engolido pela goela da mãe-má: “à beira de despenhadeiros e crevassas – grotas em tremenda altura” (1981, p.69). O baldado desse esforço repercute no espírito da personagem que o exterioriza no vestuário, “sem polainas, nem botas, quiça esporas” (p.70); na vivência do espaço: “Mas, ele, de cada vez, se curvava, de um jeito, para entrar, como se a elevada porta fosse acanhada e alheia, convidadamente, aos bons abrigos” (p.70); na gestualidade: “A tento, amiúde, distinguir-se-iam mesmo seus omissos gestos principais: o de, vem em vez, fazer que afastava, devagar, de si, quaisquer coisas; o de alisar com os dedos a testa, enquanto pensava o que não pensava, propenso a tudo, afetando um cochilo” (p.70). E os canais de comunicação sensorial se fecham, embotam-se os sentidos: “Demais não se ressentisse, também, de sequidão, solidão, calor ou frio (...)” (1981, p. 70).

Essa reação em forma de uma paulatina retração interior o leva a um movimento parabólico até fechar-se, no espaço e em si. “Nada interrogava mais- horizonte e enfim- de cume a cume” (1981, p. 77), fruto de uma disjunção que Guimarães muito originalmente expressa em sua tragicidade: “...se afastava – dele a ele e nele” (1981, p. 770). O estreitamento no espaço real – “acharam-no na rede, no quarto menor”- se faz alegoria: “sozinho de amigo ou amor”- ou metáfora: “transitoriador”: “príncipe e só, criatura do mundo” (1981, p.77).

Visto no cenário cotidiano, Man’ Antônio, assim como Liduína, aparecem como seres exemplares cumpridores da ordem. Se ela é “de árdua e imemorial cordura, certa para o nunca e sempre” (1981, p.69), essa característica no marido se expressa no rigor do vestuário: “rigoroso traje, ainda que a ordinária roupa de brim” (1981, p.70). Por isso, com a morte da mulher, ele reage homenageando-a pela invocação da Grande Mãe, não a ruim mas a boa, propiciando a contemplação das árvores preferidas dela. Um elo se cultua aí entre a árvore, a mulher e a Grande Mãe. A singularidade da compreensão desse elo por parte de Man’ Antônio é indiciada pelo seu contrário, pelo estranhamento por parte da comunidade. Por isso, em contrapartida, aos olhos desta não parece estranho que ele passe a dedicar-se a um trabalho intenso

na fazenda, ao progresso desta, se dedique ao bem-estar das filhas, numa adequação venturosa à ordem das coisas. Poder-se-ia pensar que Man´Antônio cumpre, nesse momento, a ordem do pai, da lei, dedicando-se a práticas civilizadas, a matar o dragão de seu destino.

Diz Barthes que no lugar trágico raciniano, na *Anti-Chambre*, o ser humano se salva da morte porque fala, “discorre as suas razões”, e que o ar do terceiro espaço, o da impureza, o deteriora. Curiosamente, como sinal mesmo do novo tempo, em Guimarães Rosa, o espaço trágico é marcado por um equivalente ao fechamento deste em Racine: a ele corresponde o *silêncio do protagonista rosiano*, a quase ausência da manifestação verbal. Por isso, é como se, uma vez satisfeito o Pai, ele voltasse do profano para o centro trágico; não se salvando nem pela linguagem nem na linguagem.

Por isso, o conto é narrado em terceira pessoa. O texto da narração se converte então no lugar em que o narrador empresta a sua voz para que a outra, calada, do enunciado se faça ouvir. Ela é a mesma que permite à outra se identificar, a existir. Em lugar, pois, de aflorar espalhando-se no rio-discurso da linearidade verbal, a aplicação inquisidora do protagonista se verticaliza em direções cósmicas. Nessa correspondência compensatória, a primeira voz se faz expressão imagética ou homologação da intensa ebulição, em sua coloração tímica, da busca metafísica do protagonista.

Conclusão

Em Guimarães Rosa, é possível entender que a vida do protagonista se transforma num palco, amplo, homólogo ao palco, restrito, do teatro raciniano. A porta-cortina-muro-olho deste, interpretado por Barthes como o limiar entre dois espaços, cuja transitividade não se processa de modo simétrico, se converte no objeto da busca do fazendeiro rosiano. A tarefa árdua deste está em conseguir reconhecê-la nos objetos do mundo. A crença nessa possibilidade é decorrência de uma carência humana, que se suporia poder sanar com o acesso a um lá, em Racine apreendido por Barthes como o espaço do Poder, mas que em Guimarães Rosa é simplesmente um lugar, definível somente pela sua oposição a um cá.

A recusa a contentar-se com os sentidos oferecidos por este ou o reconhecimento da insuficiência daqueles, o repúdio a assumir o espaço da impureza devolvem o sujeito à imobilidade completa. No caso de Rosa, à renúncia à linguagem, ao aniquilamento: ao seio da Grande-Mãe.

A escolha da focalização externa tem um efeito fundamental. No final, a narração aponta para uma distância para sempre intransponível entre a história realmente vivida pelo protagonista e o leitor. Uma distância insuportável à curiosidade humana. Por

isso, este o preenche atendendo antes às suas próprias buscas e interrogações. É uma fissura no processo mesmo de conhecimento equivalente às contradições que motivam o mito e que este intenta sanar. Daí por que o desenlace trágico da história de Man´Antônio, desaparecendo por completo do espaço da *Anti-Chambre*, lhes garante, aos leitores, no desenlace, alçar-se a uma dimensão mítica: o espetáculo do incêndio é apoteótico:

Derramados, em raio de léguas, pelo ar, fogo, faúlhas e restos, por pirambeiras, gargantas e cavernas, como se, esplendidissimamente, tão vã e vagalhã, sobre asas, a montanha inteira ardesse. O que era luzência, a clara, incôgrua claridade, seu tétrico radiar, o qual traspassava a noite. (1981, p. 78)

A que reage a coletividade na mesma proporção:

Ante e perante, à distância, em roda, mulheres se ajoelhavam (...). De cara no chão se prostravam, pedindo algo e nada, precisados de paz (1981, p.78).

E, como que se assumindo como parte dessa mesma coletividade, o narrador traduz a leitura produzida pelo seu imaginário:

Até que ele, defunto, consumiu-se a cinzas – e, por elas, após, ainda encaminhou-se, senhor, para a terra, gleba tumular, só; como as conseqüências de mil atos, continuamente.

Ele – que como que no Destinado se convertera – Man´Antônio, meu Tio (ROSA, 1981, p. 78).

Conversão em que tudo se atemporaliza, desfaz-se qualquer ancoragem espacial, propiciando, num segundo passo, uma figurativização específica, a da lenda e/ou do conto maravilhoso, conforme as palavras que abrem a narrativa:

(...) ninguém conheceu uma vez um homem, de mais excelência que presença, que podia Ter sido o velho rei ou o príncipe mais moço, nas futuras estórias de fada (1981, p.69).

Sem a performance trágica de Man´Antônio e opondo-se, principalmente ao seu silêncio, poder-se-ia concluir que toda a obra de Barthes seria uma realização *sui-generis* do que ele aponta como característica do homem raciniano, situado na *Anti-Chambre* : a fala. Ao longo de sua vida Barthes se pôs a falar, das coisas, do mundo, da vida. Enquanto encontrou - na mãe? – a “qualidade” para sustentá-lo nesse “discorrer suas razões”, cujo sentido, *obtusos*, do *punctum*, lhe parecia estar sempre além, de um outro lado – como entrevira no teatro de Racine e provavelmente reconhecera na fresta da cortina de seu quarto.

MIAZAKI, T. Y. Barthes and Rosa: new readings of itineraries. *Itinerários*, Araraquara, n. especial, p. 193-206, 2003.

- **ABSTRACT:** *This paper aims at providing a portrait of Roland Barthes based on “Câmara clara” and “Sur Racine”, more specifically with photos published by the former. Also, other scholar’s reading of the photos were taken into consideration. In order to complete the study the analysis proposes aspects in common found in Guimarães Rosa’s shortstory “Nada e a nossa condição”.*

- **KEYWORDS:** *Photo; mother; death; door; other.*

Referências

BARTHES, R. **Sur Racine**. Paris: Seuil, 1965.

_____. **O óbvio e o obtuso**. Lisboa: Edições 70, 1984.

_____. **Câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

PEÑUELA CAÑIZAL, E. La voix dans le miroir: le dialogisme métaphorique. **RS-SI**, v.18, n. 1, p. 205-15, 1998.

ROSA, J. G. Nada e a nossa condição. In: _____. **Primeiras estórias**. 12.ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1981. p. 69-78.

SAMAIN, E. Um retorno à Câmara clara: Roland Barthes e a antropologia visual. In _____ (Org.). **O fotográfico**. S.Paulo: Hucitec, 1998. p. 121-34.

■ ■ ■