

Roland Barthes e René Magritte: diálogos e distensões

Roland Barthes and René Magritte: dialogues and strains

RESUMO

Neste artigo são apresentadas reflexões sobre o pensamento barthesiano acerca do "viver junto" e de sua relação com elementos do cotidiano como o animal doméstico, as habitações, o alimento, a delicadeza, as flores, a loucura e os amigos. As telas de René Magritte contribuem para as reflexões apresentadas no sentido de potencializar as distensões simbólicas e conceituais acionadas nesse gesto de leitura.

ABSTRACT

This article presents reflections on the barthesian thought about "living together" and its relation to everyday items like pets, dwellings, food, kindness, flowers, madness and friends. The paintings of Rene Magritte contribute to the reflections made in order to enhance the symbolic and conceptual strains triggered this act of reading.

1. Introdução

Ele não buscava a relação exclusiva (posse, ciúme, cenas); também não buscava a relação generalizada, comunitária. O que se buscava era um plural sem igualdade, sem indiferença. Roland Barthes¹

Barthes sempre se interessou pela relação do indivíduo com o poder e para estudá-la dedicou-se a pesquisas, salutarmente não-exaustivas e plurais, marcadas pela lucidez de traços sempre descontínuos. Seu percurso intelectual envolve com frequência os espaços cotidianos,

¹ Roland Barthes por Roland Barthes, 2003 B, p. 79.

presentes na literatura e nos acontecimentos prosaicos, sempre lidos como realidades codificadas, ou seja, não-naturais.

Em *Como viver junto*², dedica-se a refletir sobre espaços de integração humana em que os indivíduos convivem em coletividade, mas mantêm sua individualidade, sua solidão.³ Utiliza a terminologia *idiorritmia* para denominar as formas do “viver-junto” em que sobrevive a fronteira da individualidade. Investiga as agremiações do monasticismo oriental, os grupos místicos do monte Atos, reflete sobre a religiosidade oriental e ocidental e suas especificidades. Durante o curso, dedica-se também a refletir sobre os espaços cotidianos do viver junto, o quarto, a cela, a casa, os apartamentos...

É nesse diálogo com os espaços cotidianos, sempre pensados como espaços de narrativas ideológicas e sociais, que concentramos a nossa leitura de *Como viver junto*. Interessa-nos, nessa obra, os momentos em que Barthes investiga o óbvio dos espaços e objetos “relacionais”, a flor, o animal doméstico, as habitações, revelando-nos que é sobre o óbvio que a nossa atenção deve concentrar-se, porque é nele que o não-visível, e por que não, o ideológico, instalam-se.

Para refletir sobre o “viver junto”, Barthes utiliza-se de materiais literários, obras documentais ou romanescas, em que um espaço específico marca a narrativa dos personagens: o sanatório de *A montanha mágica* (T. Mann), o quarto de *A seqüestrada de Potiers* (Gide), a ilha de *Robinson Crusóé* (Defoe), o prédio de *Pot-Bouille* (Zola) e o deserto (*História dos monges do deserto* de Paládio).

² ROLAND, Barthes. *Como viver junto*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

A narrativa de *Como viver junto* é a história da abertura de “dossiês” (palavra recorrente no texto barthesiano). No entanto, o leitor que buscar na obra uma teoria conclusiva irá francamente frustrar-se. Barthes abre dossiês sobre a religiosidade e os elementos prosaicos do cotidiano, mas os deixa em suspensão, é um texto órfão.

O livro entra na intimidade do autor, é uma coletânea de seus manuscritos para as aulas no *Collège de France* e, por isso mesmo, revela seu preceito de ensino: o estímulo a indagações e a abertura em suspensão de dossiês – o conteúdo desse material, no entanto, só se revela, ou melhor, se constitui, como processo individual, desejo de fruição epistemológica do aprendiz. Daí a reincidência dos traços na abordagem dos temas, nada ingenuamente totalizante, mas pinceladas de indagações, rascunhos de leituras, recortes subversivos e sutis.

Com Barthes passeamos pelo cotidiano cujo espaço torna-se maquete (cenário e princípio de qualquer fantasia, bem como da desconfiança semiológica). O natural não convence o semiólogo. Alimentado por uma fantasia de desejo declarado (a pesquisa é para ele a narrativa de uma vontade), Barthes indaga o espaço, o viver junto. O silêncio e a enganosa mudez do óbvio são rompidos por um pensar delicado porque preso às minúcias, sutil e nem por isso reconfortante.

Para refletirmos sobre os traços de *Como Viver Junto* recortados para este artigo, escolhemos três obras de René Magritte: *Lembrança da Viagem III* (1955), *A grande guerra* (1964), *Golconda* (1953). A escolha das imagens vincula-se aos estereótipos específicos nelas rompidos pelo

³ “Todo o curso está nesta pergunta: a que distância dos outros devo manter-me, para construir com eles uma sociabilidade sem alienação, uma solidão sem exílio?” (Claude Coste, prefácio a *Como Viver Junto*, 2003.)

surrealismo particular de Magritte. Suas imagens nos permitem um exercício filosófico de distensão das proposições barthesianas contidas em *Como viver junto*.

Magritte, como Barthes, desconfia da ingenuidade da linguagem, realizando por seus quadros cerebrais e naturalmente desconcertantes um corte sígnico singular que rompe a continuidade semântica do retratado, demonstrando - por contraste - a codificação específica de nossa percepção. Magritte, intencionalmente ou não, acaba por revelar o ideológico da linguagem, oferecendo-nos uma possibilidade imagética de reflexão semiológica bem distante do onirismo de outros pintores, inclusive de seus parceiros surrealistas - a exceção de Giorgio de Chirico com quem sua pintura dialoga de forma acentuada.

A pintura de Magritte nos permite uma experiência pictórica da fala barthesiana, de seu combate à esclerose da linguagem e das relações simbólicas: *"a subversão de uma forma, de um arquétipo, não é forçosamente realizada pela forma contrária, mas de maneira mais astuta, conservando a forma, mas inventando nela um jogo de superposições, de anulamentos, de transbordamentos."* (Barthes, 2003, p.228)

2 O animal doméstico, o alimento, retângulos e círculos: o viver junto

**O ato essencial do
pensamento é o de
tornar-se consciência.**

René

Magritte

Em *Como Viver Junto*, Barthes analisa a inserção do retângulo nos espaços humanos. Segundo ele, as formas retangulares registram a marca humana nos cenários urbanos. O retângulo não é encontrado como expressão pura das formas propriamente naturais, estas, por sua vez, primam pelos contornos circulares e suas variações. Etimologicamente, o retângulo deriva de um gesto de regulamentação, de medida – esticar um fio entre dois pontos, normatizar. Daí a comunhão com as formas humanas de dominação espacial. O homem marca seu território pela visão: cercas, muros, apartamentos, retângulos imobiliários. Barthes nos lembra que os animais marcam seu território pelo olfato, como os cães o fazem com seus excrementos.

A moldura, o contorno-limite homogêneo de uma imagem, ocorreu por volta do segundo milênio antes de Cristo. Nas artes rupestres do paleolítico, os desenhos eram feitos nas cavernas sem nenhum desejo de moldura ou entorno. As anotações de Barthes (2003) nos permitem inferir que o retângulo, marca da epistemologia geométrica grega, contrapõe-se à rusticidade circular da tenda.

Há, no entanto, várias tentativas de subverter o retângulo: o teatro antigo grego, as narrativas mitológicas da roda como conquista, e as inúmeras experiências da arte em romper as molduras (prática bastante exercitada por René Magritte, com seus quadros dentro de quadros, e, por exemplo, Oscar Niemeyer com o *Museu de Arte Contemporânea* que, além de circular, é contornado por vidros, ampliando os limites da arquitetura-flor sobre a baía carioca).

Ao analisar o retângulo, Barthes menciona a narrativa de Robinson Crusoe em que o personagem conseguia fazer cadeiras, armários, mas não

conseguia construir um carrinho de rodas - o círculo é uma formação difícil para a civilização do retângulo. Assim, Barthes abre um dossiê sem resposta sobre a geometria das formas. Após a leitura de suas anotações, no entanto, não podemos mais observar o retângulo sem imaginarmos seu papel na territorialidade factual e nas demarcações afetivas mencionadas pelo semiólogo, nem observarmos o círculo sem nos lembrarmos do dialogado da roda, da suavidade das formas não emolduradas ou redondas.

Barthes (2003) também se utiliza da narrativa de Defoe para pensar os animais e sua relação com o homem. Em seu isolamento na ilha, Robinson procura humanizar os animais que o cercam para que possam fazer-lhes companhia - o animal doméstico assume para o isolamento humano a condição de redenção, contorno afetivo de substituição. Segundo Barthes, quanto mais humanizado for o animal, mais ele nos parece inteligente, aprazível, cheio de virtudes. Mas essa relação com o animal doméstico, se, por um lado, o torna equivalente ao homem, por outra forma e, na mesma situação, subjuga-o como criado.

O animal assume na relação histórica com o homem ora condições ligadas à afeição, ao sublime, ao divino, ora lugares demoníacos, como na narrativa de Santo Antão. Barthes (2003), no entanto, nos lembra que o animal domesticado é aquele que sobrevive ao subjugamento humano. Aquele que não o aceita, porque sucumbe, é considerado selvagem.

Essa relação de equalização do homem com o animal doméstico (animal hominizado) é, no entanto, precária, pois o animal não realiza plenamente a réplica, apesar de poder suscitá-la. Segundo Barthes, o papagaio de Robinson, ao conseguir repetir o nome de seu dono, torna-se um insubstituível canalizador de afeto e da necessidade da linguagem, pois

sinaliza a possibilidade de reconhecimento de uma outra voz, do outro, de um “tu”.

O semiólogo nos lembra também que é preciso haver “animais selvagens” para que o equilíbrio seja mantido, caso contrário, persistirá apenas a espécie que aceita a “afeição” – não necessariamente irreal – das relações em que a hominização se faz em troca do alimento e da obediência.

O cachorro quando domesticado alterou os hábitos de caça dos homens, descobriu-se a possibilidade de usar o animal como criado – não é à toa que o cachorro é tido como um dos animais domésticos mais consagrados. A relação afetiva com o animal doméstico parte, a princípio, de um subjugo da naturalidade da espécie, o espaço individual é de certa forma rompido pela etiqueta da amizade homem/cão. Há lugares específicos para os excrementos que já não são mais aqueles em que o cão selvagem demarcava seus territórios⁴.

Ao analisar os hábitos sociais, Barthes também se detém - apenas como traço - na gastronomia, nas práticas de alimentação. Afirmo ser um campo potencial para futuros estudos a semiologia dos alimentos. Segundo Barthes, o cardápio tornou o alimento índice, signo, luxo, relacionando a raridade e o valor.

⁴ Em *O sistema dos objetos*, Jean Baudrillard analisa a relação entre o animal doméstico e os objetos de afirmação do sujeito: “A imagem do cachorro é adequada: os animais caseiros constituem uma espécie intermediária entre os seres e os objetos: cachorros, gatos, pássaros, tartaruga ou canário, sua presença patética é o indício do fracasso da relação humana e do recurso a um universo doméstico narcisista em que a subjetividade então se realiza na maior quietude. Observemos de passagem que tais animais não são sexuados (muitas vezes castrados para o uso doméstico), são tão privados de sexo, apesar de vivos, quanto os objetos; é a esse preço que eles podem ser afetivamente tranquilizadores, é ao preço de uma castração real ou simbólica que podem desempenhar junto ao proprietário o papel de regulador da angústia de castração, - papel que desempenham eminentemente também todos os objetos que nos rodeiam, pois o objeto é o animal doméstico perfeito.” (2002, p.97)

O alimento no cardápio é sempre a soma de uma conotação com uma afeição. O alimento como objeto de degustação física percorre as experiências afetivas, é social, mas também inexoravelmente íntimo, integrante de uma narrativa idiossincrática. A pizza, por exemplo, foi inicialmente sinônimo de alimento barato das classes populares italianas, em outros contextos, pratos sofisticados de uma rara burguesia italiana na França. No entanto, quando se lê 'pizza', a narrativa individual aflora na experiência subjetiva do leitor – os alimentos marcam os enredos de familiaridade, parentesco.

Barthes (2003) nos lembra que pôde observar com muita clareza o quanto as pessoas são resistentes a descreverem suas refeições – ele na época fazia uma pesquisa sobre os alimentos. A gastronomia individual é uma forma de intimidade, descrevê-la é despir-se, permitir ser intimamente observado em detalhes. Segundo Barthes, nós nos lemos quando comemos – daí o medo do relato do cardápio do dia?

O banquete, as orgias, muito frequentes nas práticas medievais, são marcados pela ausência de medidas. O banquete torna todos os integrantes iguais, marca o gozo, tornando-o coletivo. Não convidamos um inimigo para dividir a mesa, partilhar o alimento, ou utilizá-lo como símbolo de união, é algo destinado aos amigos. Comer só, por sua vez, Barthes nos lembra que é o ápice da solidão, há certa marginalidade no alimentar-se só.

O alimento afilia-se à vida e ao mudar de vida - emagrecer, alterar os hábitos alimentares. O nascer pede, por sua vez, o leite materno. O alimento é, portanto, um signo de vida. Estetizá-lo, partilhá-lo pode ser uma prática ardente, tal como evitá-lo – renascer pela abstinência como nas práticas religiosas de purificação, de regeneração mística de certos

mosteiros. O alimento, além da marca biológica, é também uma forma de normalizar o tempo. Os horários das refeições coincidem com normatização do dia e de sua organização.

Consideremos a tela *Lembrança de Viagem III* (1955) de René Magritte⁵. A imagem nos permite uma reflexão sobre o viver junto idiorrítmico, segundo a terminologia barthesiana⁶. O homem com o livro na mão mantém-se auto-suficiente, tal como o leão que numa configuração mais prosaica seria substituído por um domesticado cão. O homem de traços senis e o leão parecem estar na tela em uma relação de independência subjetiva - eles inclusive direcionam o olhar para sentidos distintos.

A presença da mesa circular coberta pela toalha confere à imagem um aconchego relativo. Móvel da intimidade, a mesa é o local da comunhão, onde, segundo Barthes, nos alimentamos, lemos jornais, é também o local em que as crianças realizam as tarefas escolares. O cenário - o estar entre paredes diante da mesa com toalha e maçãs - torna o homem e o leão cúmplices. O espaço relaciona os personagens, estabelecendo uma tessitura entre as unidades independentes. Tanto o homem quanto o leão parecem estar em uma postura natural de descomprometimento. O leão, de forma mais acentuada que o homem, parece sentir-se à vontade, parece mesmo estar em seu hábitat natural.

⁵ MAGRITTE, René. *Souvenir de Voyage III*, 1955. Óleo sobre tela, 162,2 cm X 132,2 cm. Nova Iorque, Collection The Museum of Modern Art, Doação de D. e J. de Menil.

⁶ “A ‘idiorritmia’ designa o modo de vida de certos monges do monte Atos; ao mesmo tempo autônomos e membros de uma comunidade, solitários e integrados, os monges idiorrítmicos pertencem a uma organização situada a meio-caminho entre o eremitismo dos primeiros cristãos e o cenobitismo institucionalizado. (...) Para além do mundo religioso, a palavra ‘idiorritmia’ se abre, graças à metáfora, a outros campos de aplicação e de investigação. Sem ligação direta com a vida conventual, a idiorritmia designa igualmente, no curso de Barthes, todos os empreendimentos que conciliam ou tentam conciliar a vida coletiva e a vida individual, a independência do sujeito e a sociabilidade do grupo”. Claude Coste,

A independência das figuras soberbas não elimina a relação existente, garantida pela intimidade do espaço. Neste sentido, podemos dizer que a tela narra uma relação de traços idiorrítmicos - a relação mantém a integridade, a soberba dos indivíduos. No entanto, a imagem está petrificada - Barthes nos lembra que a idiorritmia é uma fantasia, um espaço de ideação. Na tela, os personagens estão petrificados, conferindo à cena um caráter fantasmático de imobilidade, de impossibilidade⁷. Petrificar-se é ser vítima de Górgona.

A expressividade pulsional da imagem - a mesa redonda, as maçãs⁸, a virilidade do animal - e os elementos de inteligência (a senilidade do homem, o livro e a vela) tornam a cena mais incômoda. A vela, símbolo da alma individual, está acesa, o saber está também garantido pelo homem com o livro na mão. A presença humana está registrada pela toalha sobreposta e as maçãs na fruteira. O cenário petrificado é enfático, soberbo, tornando a paralisia ainda mais destacada. A petrificação torna a imagem frustrada; a idiorritmia é mesmo um espaço projetivo, uma ideação.

Em seus seminários no *Collège de France*, Barthes (2003) também analisa as maquetes demarcadas do viver junto, os edifícios, as construções de proteção, e argumenta o quanto o excesso de defesa aprisiona os "protegidos". O semiólogo, ao indagar o desejo de demarcação das

prefácio da edição brasileira de *Como Viver Junto* (2003, p.XXXII- III) . Nesta pesquisa, o vocábulo "idiorritmia" será utilizado segundo a distensão metafórica do termo.

⁷ A pedra incorpora-se totalmente à imagem, dominando-a com sua textura. Em "*O olho e o espírito*", Merleau-Ponty lembra-nos que a pintura não evoca o tátil, pelo contrário, "dá existência visível ao que a visão profana crê invisível, faz com que não tenhamos necessidade de 'sentido muscular' para ter a volumosidade do mundo." (2004, p.20)

⁸ Observemos o texto de Gaston Bachelard, em *A poética do devaneio*, sobre o arredondado das frutas: "Apesar de uma ponta intempestiva, a romã, como a maçã, como a laranja é redonda. Quanto mais redonda é a beleza da fruta, tanto mais segura ela está de seus poderes femininos." (2001, p.151).

comunidades humanas, nos revela que a territorialidade pode também ser utilizada como instrumento de segregação ou opressão, impossibilitando a idiorritmia. A territorialidade das prisões, por exemplo, exclui a possibilidade de um espaço individual, de onde advém o terror e acentua-se a loucura. Há obviamente o limite salutar e necessário, fundamental à idiorritmia: a territorialidade do quarto, espaço da fantasia subjetiva, lugar em que se desenham os sonhos do devaneio individual.

A delimitação perfeita dos territórios, a moldura, é o gozo da civilização do retângulo. Magritte, por sua vez, frequentemente desloca os limites (como também bem o faz M.C Escher com suas ilusões óticas, confundindo superfícies externas com internas) ou, com frequência, insere quadros dentro de quadros.

Em *Lembrança de Viagem III*, se observarmos o quadro dentro da tela, veremos que é assinado - marca da individuação. No entanto, o que se registra nele? A torre, símbolo da fortificação e da proteção delimitada, revela-se frustrada porque fendida. A certeza da construção está rompida. O leitor não deseja aninhar-se na torre, diferentemente das casas realistas, ela não desperta o desejo de nela entrarmos, ela não oferece o conforto do limite, do enquadramento.

A torre é desconfortável porque está desterritorializada, fendida, fraturada. Barthes nos lembra que tal como os ungulados, pássaros, carnívoros e roedores o homem é um animal territorial. O papel da morada, no entanto, excede a função de proteção do privado, abrigo, ela está na interseção corpo/mundo.

Podemos, portanto, ao analisarmos o incômodo das imagens de Magritte, refletir sobre os estereótipos das realidades prosaicas, que

apreendemos como realidades não codificadas ou espontâneas. Descobrir nos objetos e nas realidades cotidianas a trama semântica de nossos estereótipos é realizar o intento de semiologia barthesiana. Investigar o rotineiro é também exercitar o que Magritte praticava tão bem: descobrir o que o visível encobre e que não é “o mistério”, algo a ser revelado, mas a própria narrativa de nossa percepção que pode nos apresentar analogias inusitadas, salutarmente estranhas. As imagens de Magritte narram signos em desconforto, a estranheza advém da desestabilização da esclerose linguageira, de sua face reconfortante e ilusória.

Barthes, como Magritte, ocupa-se dos objetos como processo, trajetória sígnica na qual o que se busca não é o significado, mas o jogo subversivo das significações. O leitor poderá indagar-se se, neste sentido, estaríamos sugerindo que Magritte utilizaria suas telas como jogo conceitual. Deverá o leitor continuar com suas indagações, porque as telas do pintor belga não são uma resposta, mas uma sugestão às perguntas, daí a inserção do filosófico. Descobrir a intenção do autor é tão profícuo quanto contar as estrelas.

Em *Lembrança de Viagem III*, Magritte desestabiliza a torre que também está petrificada, vítima de Górgona como a moldura, a mesa redonda, o leão, o homem, a maçã, toda a imagem. As telas de Magritte nos oferecem, portanto, recortes desestabilizantes de caráter semiológico – sua especificidade – que nos permitem exercitar epistemologicamente as proposições barthesianas.

3. *As flores, a loucura, a proxemia, a delicadeza*

Em *Como Viver Junto*, Barthes também reúne reflexões sobre o ápice do luxo: a flor. A flor contém a função do para nada, ela não tem a utilidade do fruto, é objeto de fruição da cor. Sobre ela Barthes aponta várias possibilidades de estudos: metonímicos, estéticos, religiosos, sugerindo uma possível semiologia das flores. Segundo o semiólogo, as variações das espécies contêm conotações várias; as violetas, por exemplo, sugerem simplicidade. O buquê de flores e o jardim burguês remetem ao raro, não abundante, ao lapidado, ao efêmero assumido como brinde visual e frágil, a flor, neste sentido, é mesmo o ápice do luxo.

O pensar as flores é, no processo barthesiano, o mesmo gesto de se analisar o aparente óbvio. Barthes nos diz que não há nada mais óbvio do que um vaso de flor sobre a mesa. Afirma também que é sobre o “explícito” que a investigação semiológica deve dedicar-se, pois ele contém a cristalização dos paradigmas. O semiólogo investiga o prosaico, buscando nos clichês as narrativas ideológicas e sociais que compõem sua aparente naturalidade. Daí sua reflexão englobar, além dos aspectos puramente literários, o universo dos objetos e espaços cotidianos.

Em *Como viver junto*, Barthes também reflete sobre a proxemia, termo que traduz a relação cultural estabelecida entre o indivíduo e o espaço. Barthes utiliza o termo para aplicá-lo somente ao espaço mais próximo, ao “em torno de”, àquilo que se alcança com as mãos. A proxemia também é objeto do interesse barthesiano: “*Reconheço que sou eu mesmo bastante proxêmico, apreciador das delícias da proxemia*”⁹. No campo da proxemia, Barthes menciona os objetos de escritório, a escrivaninha, a lâmpada, o leito, dando destaque aos dois últimos.

⁹ Comentário oral de Barthes, registrado em nota do tradutor. (Barthes, 2003, p. 221)

Segundo Barthes (2003), a lareira é mais proxêmica do que o fogão. A televisão, por sua vez, substitui hoje a proxemia da lareira. Entre a lareira e o fogão, ele destaca a lâmpada, objeto que mantém os espaços de reclusão e sedentarismo.

Barthes analisa as diferentes formas de iluminação: a lâmpada nua, o lustre, o abajur. Segundo ele, há uma história a ser desvendada: a narrativa da iluminação. Quanto aos traços proxêmicos, Barthes afirma que a proxemia da lâmpada de teto é nula, não há interioridade, o lustre já sugere um traço proxêmico, indício de certa familiaridade – o lustre sobre a mesa de jantar ilumina a leitura. O abajur, por sua vez, compreende uma forte proxemia, atende ao isolamento do leito, da poltrona, criando um campo iluminado de conforto íntimo.

Segundo Barthes, a escuridão é o melhor caminho para revelar a nossa relação proxêmica com o espaço. Há objetos e lugares aos quais alcançamos sem mesmo os ver, a intimidade preexistente é que assegura o encontro - o copo de água na cabeceira. Quanto mais o espaço permitir as relações proxêmicas, mais confortável nos parecerá. Para exemplificar a asserção, Barthes menciona o quarto de hotel: se a lâmpada da cabeceira for ruim, fraca, o aconchego e a familiaridade do espaço estarão comprometidos.

O leito é também bastante proxêmico, principalmente aquele dos doentes em que tudo deve estar ao alcance das mãos. A cama, neste caso, passa a ser uma extensão do corpo, um membro. O leito, de acordo com o semiólogo, é uma extensão fantasmática do sujeito.

Segundo Barthes, há pessoas que necessitam estabelecer com o espaço uma relação afetiva para que possam trabalhar- vaso de flor, porta-

retratos sobre a mesa do escritório – outros, por sua vez, são indiferentes às relações proxêmicas, sem necessitarem de um vínculo de certa intimidade espacial para que possam realizar suas tarefas.

Como podemos observar, a investigação semiológica de Barthes é sempre um gesto de desconfiança sobre o aparente e é também sempre um gesto de delicadeza, ou seja, o pensamento barthesiano requer uma sutileza semiológica muito específica. Quanto à delicadeza no âmbito das relações do viver junto, Barthes a define como o espaço entre a distância e o cuidado, a inexistência de peso nas relações em que se mantêm o calor. Ser delicado é relacionar-se sem manipular, sem alimentar a tirania do imaginário. A delicadeza é, para Barthes, o “soberano bem”. O semiólogo nos lembra que a delicadeza é hoje, no entanto, marginalidade.

Em *Como viver junto*, Barthes nos lembra que o homem é um ser territorial, simpático à arquitetura do retângulo, das molduras. Neste sentido, o que não se insere nos paradigmas da moldura, o que está fora dos limites da convenção, é a “não-razão”, a loucura. O incômodo da loucura para a sociedade do retângulo coincide com o incômodo causado por aquilo que está isento de situar-se, desarticulando os modelos relacionais.

Ao analisar a narrativa de Gide (*La sequestrée de Poitiers*), Barthes nos lembra que é a loucura aparente de Mélanie que abala a certeza da comunidade, pois indaga-se se ela não havia optado por se enclausurar em casa. O romance revela uma loucura familiar: a mãe, com a cumplicidade da família, manteve Mélanie enclausurada dentro do quarto por vinte e cinco anos. A Senhora Bastian de Chartreux, mãe de Mélanie, vai para a prisão, o irmão é interrogado e liberado. A aparente loucura da personagem

desestabiliza as certezas, como nos diz Barthes sobre o romance de Gide: “*não julguem diz a coleção.*”(2003, p.27)

O devaneio, como a loucura e o estranhamento, tem, no entanto, muito a oferecer para a investigação semiológica, pois o devaneio, o estranho -- tão caros aos surrealistas— contêm o germe de uma desconfiança salutar: a indagação dos paradigmas.

Consideremos agora a tela *A Grande Guerra* (1964)¹⁰. Nela Magritte opta por registrar uma mulher em traje de passeio, com um estranho buquê ocultando-lhe a face. O desconcerto da imagem é acentuado pelo caráter requintado da figura feminina em contraste com aquilo que, sem nenhuma sutileza, encobre-lhe o rosto: um buquê de violetas. Barthes bem nos lembra que esta flor é sinônimo de simplicidade, daquilo que é singelo. Habilmente, Magritte a escolheu como o elemento que confere à imagem o grande incômodo. Como será o rosto da mulher? A flor é na tela o elemento de antítese da delicadeza: as violetas impedem que a mulher se expresse. Não se desfigurou, manteve-se estranhamente refinada, mas a ausência do rosto roubou-lhe a *persona*, tornando-a objeto de uma “agressão”.

A cor dominante na imagem é o azul, o branco da mulher surge como cor contraste. O encontro dos dois tons foi amenizado pela bancada cinza, mantendo na imagem uma harmonia pictórica de *degradé*. A mulher está apta a entrar em ação, tudo favorece ações “proxêmicas”: a bolsa está por perto, as luvas estão calçadas, a sombrinha aberta, o chapéu na cabeça. Seriam várias as possibilidades de remodelamento do traje, de prolongamento dos adereços-membros. A paisagem sem ruídos, límpida, do fundo está apta para o retrato. O registro seria perfeito, o elemento está no

¹⁰ MAGRITTE, René. *La grande guerre*. 1964. Óleo sobre tela, 81X 60 cm. Coleção Particular.

centro, não há contornos excessivos: a mulher é longilínea, sem excentricidade de formas.

O buquê de flores insere na imagem perfeita o absurdo, o mistério e certa indelicadeza se considerarmos que tudo está preparado para o registro. É a flor, no entanto, que nos permite perceber quão aprazível é o quadro, ou melhor, como o seria. A flor, utilizada como elemento de ruptura, gesto de uma "indelicadeza", de uma loucura, reitera, por contraste, o que esperamos do estereótipo, permitindo-nos compreender a sombra implícita do quadro perfeito.

O buquê de flores está deslocado, está como a loucura, desterritorializado, e, tal como o devaneio, não nos permite uma explicação. O incômodo da imagem está em provocar na "civilização do retângulo" uma imagem que provoca no leitor a vivência mesma daquela retratada na tela: o leitor, como a mulher, torna-se desarticulado.

Na imagem, "*A grande guerra*" é aquela entre o sentido e a significação, sendo a última a vencedora: a análise hermenêutica é impossível, a territorialidade, o contorno, a tranquilidade da explicação são frustrados. O sentido foi vencido pela linguagem – o texto está em grau zero – apesar de a linguagem em grau zero ser utopia, linguagem é ideologia, jogo de poder das enunciações.

A loucura, o devaneio, a estranheza – caros aos surrealistas – talvez não sejam mesmo propriamente delicados. Por outro lado, considerando a delicadeza sob o prisma barthesiano, poderíamos também afirmar que a territorialidade do sentido, o imperialismo do imaginário, compreende também a antítese da delicadeza. Lembremo-nos de Barthes: ser delicado é não manipular, aceitar o espaço entre a distância e a proximidade,

mantendo ainda assim o calor. Investigar, neste sentido, a filosofia barthesiana pelas imagens desestabilizadoras de Magritte é investigar a sinergia entre o óbvio e seu estranhamento, espaço em que a sutileza barthesiana parece de fato situar-se.

3. *O banco de peixes, a multidão, os amigos*

Ao analisar o viver junto, Barthes ressalta a diferença entre as sociedades humanas e as dos animais propriamente ditas. Nas sociedades de animais e insetos os indivíduos estão reunidos puramente por uma necessidade instintiva primária, já nas sociedades humanas a formação de grupos se realiza não de forma espontânea, mas segundo os valores culturais de união. Há entre os homens e os animais um espaço que os diferencia: a linguagem como produto cultural. Segundo Barthes, desde que há linguagem, não há mais espontaneidade. A existência da linguagem implica cálculos, solicitações, jogos de poder. A idéia de um grupo reunir-se apenas pelo estar junto é fragilizada pela inserção da linguagem, porque ela insere uma luta de forças, uma inserção do simbólico, que impede a naturalização do diálogo, impede a existência idílica da palavra isenta de poder, natural. O homem relaciona-se para afirmar-se, legitimar-se.

De qualquer maneira, entretanto, a formação de um grupo humano, coeso, realizado, produz no entorno social certo deslumbre. O grupo destaca-se como conquista humana invejada porque, apesar da interdependência de seus integrantes, há autarquia. O grupo como entidade sugere uma formação independente, auto-suficiente, e, por isso mesmo, bem sucedida. Segundo Barthes, não há nada mais invejado do que uma

união bem sucedida: uma família feliz, um casal realizado, um grupo de amigos verdadeiros.

Quanto à idiorritmia, Barthes afirma que ela não é bem vista pelo Ocidente, os pequenos agrupamentos idiorrítmicos são marginalizados. Segundo Barthes, as grandes reuniões humanas não favorecem a idiorritmia, pelo contrário, impedem-na pelo próprio teor coercivo constituinte das formas relacionais de grandes grupos. A idiorritmia para Barthes é favorecida nos agrupamentos menores (segundo ele, maiores que dois membros, o dois sugere intimidade pessoal, e inferiores a oito) em que a tirania do imaginário e as regras do viver-junto não são totalmente preestabelecidas.

Quanto às grandes reuniões humanas – a multidão de anônimos – Barthes as difere do banco de peixes e afirma não ser mesmo profícuo comparar seres de linguagem (cultural) com os animais. O semiólogo, no entanto, nos lembra que a sociedade-formigueiro está num plano mais favorecido do que o banco de peixes, pois nele, apesar de seus integrantes estarem aparentemente em total sinergia (todos caminham juntos), há uma anulação total dos membros constituintes. No banco não há o indivíduo, mas uma “onda”. Já na sociedade-formigueiro, apesar de os indivíduos estarem ainda numa relação de equalização, permanece o entorno individual: há o ser, ainda que anônimo, existe uma certa individuação.

A universalidade de padrões e o adestramento burocrático aproximam a cultura de massa das sociedades capitalistas à sociedade-formigueiro.¹¹ Ao relacioná-las em suas anotações, Barthes utiliza inclusive

¹¹ Em *O processo*, Kafka, ao narrar a história de Josef.K, traduz com muita precisão a apatia da sociedade-formigueiro. Os funcionários que atendem a Josef. K., robotizados pelo desempenho estritamente burocrático de suas funções, não percebem o espaço claustrofóbico em que trabalham,

o símbolo: “=” A sociedade-formigueiro é para Barthes uma visão menos terrível do que o banco de peixes que compreende uma equalização total, uma sincronia de gostos, desejos, temores.

No banco de peixes, a reprodução inclusive ocorre sem contato físico, num erotismo excêntrico - há aproximação, mas não há contato. Os bancos de machos se sobrepõem aos bancos de fêmeas, em seguida, os ovos sobem na água perfurando o banco dos machos que os fertilizam, como nos diz Barthes *“Paradoxo erótico: os corpos estão apertados e, no entanto, não fazem amor.”*(2003, p. 73).

Consideremos agora, como espaço de reflexão, a tela *Golconda*¹² (1953) de René Magritte. Estranhamente, os homens de chapéu coco e trajes similares podem caminhar no céu¹³. Há no absurdo da cena uma disposição de quase equidistância de todos os elementos: os homens entre si, as janelas da construção. A imagem parece sugerir uma multidão sistematizada, organizada. A idéia de anonimato perdura como em qualquer grande aglomeração - Barthes nos lembra que quanto maior o agrupamento menor será a possibilidade idiorrítmica. O traje dos homens - chapéu coco, calça e sobretudo negros - confere às figuras o formalismo sugerido pela vestimenta burguesa de passeio. A pasta denota que as figuras realizam atividades urbanas com algum vínculo burocrático. Os trajes similares sugerem uma equalização dos personagens rígidos e flutuantes, acentuando o anonimato.

não compreendem até mesmo o sentido do que realizam. Isentam-se de qualquer responsabilidade, anulados pela própria apatia.

¹² MAGRITTE, René. *Golconda*. 1953. Óleo sobre tela, 81 X 100 cm. Houston, The Menil Collection.

¹³ O homem de chapéu coco é lido por Magritte como o homem anônimo: “O homem de chapéu coco é o Sr. Normal, no seu anonimato. Eu também uso um; não tenho vontade de me destacar das massas”. (René Magritte apud Marcel Paquet, 2000, p.84)

Se atentarmos, no entanto, para o rosto dos homens, perceberemos que são distintos, em idade, contornos, expressões. Um espaço de liberdade lhes é conferido, podem até mesmo caminhar no ar. No entanto, parecem não usufruírem bem da possibilidade surreal: estão sóbrios, equidistantes, muito similares, quase equalizados.

Podemos, através desta imagem de Magritte, refletir, não necessariamente sobre o banco de peixes – afinal, a equalização não é total - mas sobre a sociedade- formigueiro mencionada por Barthes.

O homem que flutua com gestualidade comum sugere o homem normal desprovido de vitalidade - as figuras quase equalizadas demonstram apatia, uma resignação familiar. As multidões urbanas relacionam os seres apenas pelo espaço, pois na multidão de anônimos não há diálogo, mas autocentramento – como no banco de peixes, aproximam-se sem se relacionarem. A apatia da multidão organizada de anônimos contrasta com a vitalidade da disposição imagética, flutuam sem asas, vontade não rara aos humanos, e estão auto-centrados em seriedade.

A apatia dos personagens só é percebida pela flutuação, é a flutuação que acentua, por contraste, a paralisação, o congelamento das figuras. O cenário que fomentaria a liberdade do momento reitera a “estranha e familiar” formalidade dos homens.

A imagem nos permite perceber a estranha individualidade das multidões, a reunião espacial de auto-centrados. As cortinas também estão fechadas. Não há na tela nada que indique alguma junção dos homens equidistantes. Na multidão há, no entanto, certas fileiras de destaque, os homens do fundo têm sua cor mais esmaecida. O único esboço de pulção cromática da imagem é o vermelho sóbrio do telhado geométrico que

esconde o contorno das telhas¹⁴. Os tons escolhidos cinza, preto e azul-claro reiteram a racionalidade, a simetria do que se retrata na imagem¹⁵. A tela não sugere calor.

O quadro nos possibilita observar na aglomeração o quase apagamento da individualidade – ela só existe como sussurro nos rostos distintos e auto-centrados. Por uma distensão metonímica da tela, podemos compreender imagetivamente a equalização apontada pelo “=” nas anotações barthesianas em que o autor aproximava, tal como sinônimos, a padronização social burguesa e as sociedades formigueiros.

4. Considerações finais

Procuramos, neste artigo, reunir e analisar algumas proposições barthesianas acerca do viver junto, recortando do curso aqueles momentos em que o semiólogo analisa os objetos, os animais, os espaços prosaicos, os elementos da maquete urbana. É através desses elementos, raramente concebidos pela crítica como objetos de narrativas semiológicas, que procuramos destacar a contribuição barthesiana, seu empenho em

¹⁴ É importante observarmos as linhas da imagem, afinal são elas que definem o esboço essencial do que se retrata. Frequentemente, o traçado das linhas nos oferece informações importantes sobre a narrativa da imagem. Observemos nesta tela que há um excesso de precisão nos traçados retilíneas para a retratação de um espaço urbano, esse excesso, por sua vez, justifica-se pela abordagem da imagem: um sistema organizado de homens flutuantes, tão rígido quanto a escolha das linhas pelo pintor. Segue o texto de Donis A Dondis: “Na arte, a linha é o elemento essencial do desenho, um sistema de notação que, simbolicamente, não representa outra coisa, mas captura a informação visual e a reduz a um estado em que toda a informação visual supérflua é eliminada, e apenas o essencial permanece.”(2003, p.56)

¹⁵ O azul e o cinza predominantes na tela são cores que retraem a imagem. O constaste desses tons com o avermelhado também provoca certa retração. O vermelho é considerado uma cor que amplia o espaço quando se combina com ele o amarelo, por exemplo. Neste sentido podemos afirmar, que a formalidade da imagem foi acentuada pela escolha cromática de retração. Observemos o texto de Donis A. Dondis em *Sintaxe da Linguagem Visual*: “O amarelo e o vermelho tendem a expandir-se; o azul a contrair-se.” (p.65, 2003).

demonstrar a presença de uma linguagem codificada em espaços que excedem o texto verbal.

O mundo para Barthes é linguagem. Seu esforço é o de revelá-la nas relações, nos textos, nos livros, no “vaso de flor sobre a mesa.” A filosofia barthesiana coaduna-se com as imagens de Magritte, realiza-se sempre no diálogo com o factual e com várias esferas da existência humana, desde a palavra - instrumento especial de emancipação e utopia – até as imagens, relações, objetos.

Magritte e Barthes desejam a factualidade e participam juntos de uma mesma utopia: desnaturalizar a espontaneidade das semelhanças, dos acomodamentos perceptivos, revelando-nos, isentos de misticismo, o que o visível encobre. As produções de Barthes e de Magritte coadunam-se com o desejo de fazer a linguagem revelar-se como sistema simbólico, acionando, a partir da indagação da “naturalidade”, formas mais críticas e autênticas de existência.

5. **Bibliografia**

BAUDRILLARD, Jean. **O sistema dos signos**. Trad. Zulmira Ribeiro Tavares. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 1968.

BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

BARTHES, Roland. **Crítica e verdade**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

-----**Como viver-junto**. Trad. Leyla Perrone- Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

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

-----. **O rumor da língua**. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

DONDIS, Donis A **Sintaxe da linguagem visual**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

GARCIA- BERMEJO, José Maria Faerna. (org.). **René Magritte**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.

JANSON, H.W; JANSON, Antony F. **Iniciação à História da Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

MERLEAU- PONTY, Maurice. **O olho e o espírito**. São Paulo: Cosac&Naify, 2004.

MEURIS, Jacques. **René Magritte**. Alemanha: Taschen, 1993.

PAQUET, Marcel. **René Magritte: o pensamento tornado visível**. Alemanha: Taschen, 2000.

Data de recebimento: 20/04/2010

Data de aprovação: 18/05/2010