



A poética do trauma em Roland Barthes. Uma alegoria fotográfica *The poetics of trauma in Roland Barthes. A photographic allegory*

Cristiano Bedin da Costa

ORCID: 0000-0003-0935-8503
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Marcos da Rocha Oliveira

ORCID: 0000-0001-9860-3720

Resumo

Trata-se da relação entre o trauma e o gesto poético em Roland Barthes. Para tanto, toma-se a fotografia como alegoria para o ato de criação, a partir do efeito de real a ela vinculado. Ao articular o sujeito ao apelo do sentido, a arte, enquanto realismo traumático, assume como princípio a moralidade do signo, pela qual ocupa-se em colocar em marcha a máquina das linguagens, tornando assim circunstancial o que é tido como natural na existência humana.

Palavras-chave

Trauma. Poética. Roland Barthes. Fotografia.

Abstract

It refers to the relationship between trauma and poetic gesture in Roland Barthes. For that, photography is taken as an allegory for the act of creation, from the effect of real linked to it. When articulating the subject to the appeal of sense, art, as a traumatic realism, assumes the morality of the sign as a principle, by which it is concerned with setting in motion the language machine, thus making circumstantial what is considered natural in human existence.

Keywords

Trauma. Poetics. Roland Barthes. Photography.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.45
Jan/Jun 2021
e-ISSN: 2179-8001

“O que posso nomear não pode, na realidade, me ferir.
A impotência para nomear é um bom sintoma de distúrbio”.
Roland Barthes, *A câmara clara*.

“Ver, ver, ver – algo que necessariamente esteve ali (um dia, em algum lugar), que está tanto mais presente imaginariamente quanto se sabe que atualmente desapareceu de fato – e jamais poder tocar, pegar, abraçar, manipular essa própria coisa, definitivamente desvanecida, substituída para sempre por algo metonímico, um simples traço de papel que faz as vezes de única lembrança *palpável*”.
Philippe Dubois, *O ato fotográfico*.

O entre-lugar do trauma

Dentro do léxico barthesiano, o trauma se define através da articulação entre o sujeito e o signo, na medida em que a experiência traumática é aquela na qual o sentido não se deixa reduzir a nenhuma informação verbal. Afeto desprovido de código, o trauma se constitui como um apelo irremediável de sentido, a violência própria de uma realidade que se mostra nua, em uma faixa enigmática de significação, e que por isso exige ser experimentada por um corpo desprovido do anteparo da linguagem.

Dupla solicitação, portanto: de um lado, o signo enquanto força selvagem que *quer dizer*; e de outro, complementando-o, o corpo enquanto superfície de inscrição, o corpo que desliza e é marcado sob o domínio cultural, o corpo que – no limite – está só e intenta resistir a uma participação afetiva com o mundo (MOTTA, 2015).

Esse protagonismo do corpo na cena traumática é efeito da suspensão da linguagem na qual se aloja o sujeito, então relegado a seu grau zero da presença (RICHARD, 2006). Se o signo não se deixa reduzir a um significado, seu sentido permanece suspenso, ou mesmo um tanto louco, de acordo com a via analítica privilegiada por Barthes (1984) em *A câmara clara*: não submetendo-se ao código civilizado das ilusões perfeitas, a Fotografia torna-se o despertar da intratável realidade.

Tal como indicam Motta e Fontanari (2014, p. 134), “é da certeza de que a cena realmente aconteceu, e que aquilo que foi registrado não pode ser transformado, que nasce o trauma fotográfico”. Na imagem, tudo está dado, sem possibilidade de expansão retórica. Trata-se do que Barthes (1984, p. 78) chama de “*imobilidade viva*”, uma espécie de ferida aberta que não pode ser cicatrizada, já que é pelo próprio movimen-

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.45
Jan/Jun 2021
e-ISSN: 2179-8001

to do espectador que ela é remexida e re-arraigada. A “animação” fotográfica¹ é uma aventura que se desenvolve em um cenário onde a realidade já não pode transformar-se, “apenas repetir-se sob as espécies da insistência (do olhar insistente)”.

É no nível dessa aventura que será constituído o trauma. Ao ser transubstanciado em verbo, o signo visual inevitavelmente se choca com a busca pelo sentido. “Diante de uma imagem, só o que se pode fazer é perguntar o que ela ‘quer dizer’” (MOTTA, 2015, p. 117). É justamente essa confusão inevitável entre imagem e palavra que permite defender o espaço *entre* uma e outra como um campo de investigação. Há trauma quando a demanda por resposta insiste, quando o signo apela, em um movimento que é tanto de fuga quanto de convocação. Há sempre algo de *impossível* em uma experiência traumática, na medida em que o perigo do desconhecido permanece presente.

Ao longe, diante de mim: eis o entre-lugar do trauma, o espaço-tempo no qual se tenta, repetidamente, dizer o inexprimível.

É nesse sentido que Barthes (2006, p. 106) pode sugerir que o horror não provém da coisa em si, mas sim “do fato de *nós a olharmos* no seio de nossa liberdade”. É apenas dentro da cena cotidiana, nas faixas enigmáticas de significação que ela comporta (seja através das artes, da literatura ou mesmo pelos incidente insignificantes com os quais uma vida é tecida), que se pode atestar a realidade do que escapa ao imaginário.

Pode-se dizer que esse jogo entre congruência e ruptura está na base de todo esforço analítico barthesiano. Nele, o traumático compreende um significado não devorável, mesmo que sempre presente; uma espécie de *acento*, “como a própria forma de uma emergência, de uma prega (até de uma ruga), com que é marcada a pesada toalha das informações e das significações” (BARTHES, 2009, p. 59). O trauma é a marca de um excesso, a marca de um *a mais* compreendido na existência de um “significante sem significado” definido, cujo conteúdo se torna forçosamente enigmático. Inesgotável, o sentido vacila, erra, escapa.

Poética, alegoria e moralidade do signo

Em *Roland Barthes por Roland Barthes*, o estado ideal da sociabilidade é definido como “um imenso e perpétuo rumorejo” animando “sentidos inúmeros que explodem, crepitam, fulguram, sem nunca tomar a forma definitiva de um signo tristemente sobrecarregado de significado” (BARTHES, 2003a, p. 113). Tema tão feliz quanto impossível, lembra-nos o autor, uma vez que “esse sentido idealmente trêmulo se vê impiedosamente recuperado por um sentido sólido (o da Doxa) ou por um sentido nulo (o das místicas de libertação)”.

A dimensão ética da “moralidade do signo” barthesiana está sustentada no que ele entende ser uma política do “arrepio do sentido”, marcada pelo constante remanejamento do que é tido como “natural” ou “óbvio”. Uma moralidade ocupada em

1- *Animação* é o termo utilizado por Barthes para designar a atração sentida por determinadas fotografias, o afeto pelo qual uma foto existe *para mim*. Em *A câmara clara*, essa atração é sempre dupla: ao mesmo tempo que é tocado por certas fotos, ou seja, ao mesmo tempo em que uma foto lhe *advém*, o espectador também anima a imagem. É esse o princípio da aventura fotográfica.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.45
Jan/Jun 2021
e-ISSN: 2179-8001

colocar em marcha a máquina das linguagens, tornando assim relativo, histórico, circunstancial, o que é parte da nossa “natureza”.

Parece-nos que é pelo princípio dessa moralidade especial que se deve fundar o gesto artístico. Assim perspectivado, o trabalho com o signo vincula-se a uma “estética do vazio” (FONTANARI, 2018, p. 51), marcada por estratégias de “desvanecimento da linguagem em proveito de uma certeza de realidade” (BARTHES, 2005a, p. 144), isto é, o silenciamento da linguagem por seus próprios termos, a linha de fuga do imaginário traçada pelo próprio trabalho poético, ao disseminar insignificâncias na superfície da narrativa.

Trata-se do que Barthes denomina “efeito de real”: uma legibilidade que se manifesta pelos silêncios, pelos vazios de fala, pelos recuos de sentido. Não se trata de uma política da insignificância. “*Há sentido*”, lembra-nos Barthes (2003a, p. 113) em sua autobiografia, mas esse sentido está deslizando, “não se deixa ‘pegar’; ele permanece fluido, tremulando numa leve ebulição”. Diferentemente de uma negação do sentido, o que está em causa é a defesa de uma realidade corpórea e flutuante dos signos, pela qual o vazio não se confunde com o oco (BARTHES, 1996), aproximando-se do pouco ou quase nada dizer, do pouco ou quase nada mostrar, do pouco ou quase nada significar.

Nesse ponto, estamos diante da poética, tal como o termo é definido por Barthes (2005b, p. 238), em um de seus últimos textos, dedicado à coletânea de fotografias *Langage des sables*, de Lucien Clergue: “o Poético é, de uma maneira ou de outra, o suplemento de sentido”. Quando uma obra extravasa o sentido que parece ter de início, ou então extravasa o sentido de seu tema, ela própria, em comunhão com o universo por ela encerrado, torna-se *impressionável*, isto é, sensível à continuidade do trabalho humano. De um polo a outro, o que está em jogo é a mudança no nível de percepção das partes, a burla do “preconceito perceptivo e nominal”, a ativação de um saber vivo e por isso capaz de desfazer e refazer identidades e nomes.

Nada disso é dependente de um querer “dizer alguma coisa”, mas sim de um simples “querer dizer”, um desejo ardente que não pode fazer mais que *tocar* (nunca *agarrar*). Para criar, é preciso sentido, não *um* sentido. “Pouco importa”, insiste Barthes, “o que significa uma obra; o que importa é que nela haja significação, é que ela tenha vocação de sentido: é preciso que o sentido apele”.

Em meio às formas que remetem a outras formas de Lucien Clergue, diante das areias que “não são uma extensão vasta e sem surpresa, sem acidente, mas são mil outras coisas”, Barthes acaba por defender – e se trata, de fato, de uma de suas defesas finais, já que a morte o encontraria dias após a escrita do texto – a presença de um processo alegórico como signo de valor do trabalho artístico: ao fazer de seu objeto uma matéria moldável, a obra, pelas variações que opera, torna-se uma contínua alegoria: ela diz mais, diz de outros modos, esconde, esvazia, virtualiza incessantemente seu significado. Testemunho mais radical e apropriado seria, por sua vez, a escrita de Jacques Derrida d’*As mortes de Roland Barthes*, onde sob um único nome (próprio e propício) temos o corpo de inscrição de uma estranha sintaxe, que apela ao sentido por intermédio da recolha de traços de afeto que escapam ao código da própria morte orgânica, “pequenos cascalhos surgidos durante a meditação, um de cada vez, na margem

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.45
Jan/Jun 2021
e-ISSN: 2179-8001

de um nome como promessa de um retorno" (DERRIDA, 2008, p. 266): novamente, mil outras coisas: como uma obra, a vida de Roland Barthes extravasa qualquer sentido que poderia ter de início...

Filiação derridiana frente a uma coerência vitalista de Barthes, que quase três décadas antes, em *Mitologias*, fazia a crítica de uma exposição de fotos-choque na galeria d'Orsay, afirmando que nenhuma daquelas hábeis fotografias era capaz de atingir o espectador: "É que perante elas ficamos despossuídos da nossa capacidade de julgamento: alguém tremeu por nós, refletiu por nós, julgou por nós; o fotógrafo não nos deixou nada – a não ser um simples direito de uma aprovação intelectual" (BARTHES, 2006, p. 106). A morte quando ali circulava não permitia que entre os corpos, por eles e a partir deles, nenhum tremor sutil se expressasse (não restaria sequer cascalhos da linguagem recolhidos à margem daquilo que se buscava presentificar). Diante de uma imagem excessivamente saturada pela técnica, da imagem carregada de indicações de sentido pelo próprio artista, "não podemos *inventar* a nossa aceitação a essa comida sintética já perfeitamente assimilada pelo seu criador". Por outros termos, era essa também a conclusão à qual chegava a investigação de *A câmara clara*: "No fundo, a fotografia é subversiva, não quando aterroriza, perturba ou mesmo estigmatiza, mas quando é *pensativa* (BARTHES, 1984, p. 62).

O que fere em uma fotografia, seu traumatismo sempre renovado, é o fato de ela ser, ao mesmo tempo, um testemunho de vida e morte, no qual o acontecimento é destacado simultaneamente pelo relevo de sua presença e abolição. O fotográfico é essa presença na ausência, o instante preciso dentro do qual, no mesmo nível, a um só golpe, a irrealidade e a existência tornam-se entrelaçadas. Não é à toa que será, justamente, n'A *câmara clara* que Derrida (2008, p. 269) encontrará um tempo que "acompanhou Barthes em sua morte", um acontecimento entre vida e obra que redundará em um livro que, de certa forma, velou seu autor. A ferida que me cabe em uma fotografia, portanto, estaria nesse lugar aludido enquanto referente, o retorno do exato presente onde eu o inscrevi – ou melhor, diferido, onde eu o inscrevo (e não haveria como convocar qualquer coletividade de escrita aqui).²

Trata-se de um tipo especial de realismo traumático (FOSTER, 2017), através do qual a fotografia aponta, designa, indica uma direção para o olhar no percurso do tempo, mas tudo o que encontramos lá é a estranha presentificação de uma perda. Significante de uma ausência, a fotografia se torna pura *sugestão*.

Tal traço conotativo parece ser operacionalizado pelo que Barthes (2009) denomina sentido obtuso, constituído por aquilo que inegavelmente está na imagem, mas não pode ser dito e tampouco situado de forma precisa. Há uma vaga de sentido, uma espécie de atrator um tanto vago, na medida em que nada dele se torna proeminente. Se quisermos nos apropriar desse sentido que vem *a mais*, na forma de um suplemento que a intelecção não consegue absorver bem – sentido "ao mesmo tempo teimoso e fugidivo, liso e esquivo", que "parece estender-se para lá da cultura, do saber, da infor-

2- "Eu: o pronome ou o nome, o proto-nome daquele a quem o enunciado "estou morto" não pode alcançar, o enunciado literal, certamente, e se for possível o enunciado não metonímico? E isto, mesmo quando sua enunciação fosse possível?" (DERRIDA, 2008, p.331-332).

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.45
Jan/Jun 2021
e-ISSN: 2179-8001

mação" (BARTHES, 2009, p. 50) –, só podemos fazê-lo a partir de um esforço poético, e não por meio de uma razão analítica.

Adentramos, assim, no território dos "jogos de palavras, das brincadeiras, dos gastos inúteis, indiferente às categorias morais ou estéticas", o território no qual o traço penetrante persiste, "inquietante como um convidado que se obstina a ficar sem dizer nada lá onde não há necessidade dele" (idem, p. 53), o território do sentido indiferente à nossa vontade e à própria vontade da imagem da qual ele desponta.

No que se refere ao campo específico da fotografia, na esteira barthesiana, Philippe Dubois (1993, p.52) defende que o que está em causa na imagem fotográfica é uma distinção entre *sentido* e *existência*: a foto é capaz de atestar que aquilo que ela representa existiu, "mas nada nos diz sobre o sentido dessa representação". O referente é uma realidade cuja qualidade essencial é silenciar-se, escapar ao discurso, para assim poder estabelecer-se enquanto imagem.

É esse jogo de luz e sombra, esse modo particular de inscrever no aqui e agora uma ausência, que funda o que denominamos fotográfico: em uma fotografia, o fotográfico é «o que não pode ser descrito, é a representação que não pode ser representada» (BARTHES, 2009, p. 62). Em linhas gerais, a dimensão própria do fotográfico começa no ponto em que a linguagem articulada vacila, no ponto a partir do qual, em uma imagem, não se "pode *dizer* o que ela dá a ver" (BARTHES, 1984, p. 149).

Diante do fotográfico, somos um pouco como o menino fotografado por André Kertész e destacado n'A *câmara clara*: ao olhar fixamente para a objetiva com o cachorrinho em mãos, "ele não olha nada; ele *retém* para dentro seu amor e seu medo" (BARTHES, 1984, p. 167). O olhar fotográfico é justamente essa espécie de vestígio (ou mesmo testemunho), que sinaliza a existência de algo que nos olha naquilo que vemos. Se é verdade que "a imagem é aquilo de que sou excluído" (BARTHES, 2003b, p. 211) – de fato, na fotografia, a realidade visível do *isso foi* não pode me incluir, já que pertence a esse redemoinho que enlaça presente e passado –, o fotográfico restitui, de certo modo, o lugar do sujeito na cena, mesmo que tal restituição se dê na forma de um sintoma: aproximo-me, pelo duplo toque, daquilo que me afeta. Meu corpo responde, expande-se, exige ser visto. É para ele que me volto; é para ele, talvez, que a totalidade de imagem se volta.

Ocorre que esse retorno é o retorno de um encontro traumático com o real, noção que, na esteira lacaniana, Barthes (1996, p. 21) define como *impossível* porque não representável. Pode-se apenas demonstrar o real, na medida em que ele "não pode ser atingido e escapa ao discurso". O fotográfico é uma dessas demonstrações, cuja força é atestada pelo vazio de sentido que entremeia (diríamos: garante) a relação do espectador com a imagem. Trata-se da própria categoria de real sendo significada, isto é, o fotográfico é *pura e simplesmente* o rumor do real.³

3- «O rumor denota um barulho limite, um barulho impossível, o barulho daquilo que, funcionando com perfeição, não tem barulho; rumorejar é fazer ouvir a própria evaporação do barulho: o tênue, o camuflado, o fremente são recebidos como sinais de uma anulação sonora» (BARTHES, 2004, p. 94).

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.45
Jan/Jun 2021
e-ISSN: 2179-8001

O gesto e a morte como sentido

O corpo, o rosto, a escrita, e neles ler o recuo dos signos. Estamos, agora, diante da foto de Roland Barthes que preferimos.

O que mostra o corpo entre a linguagem e o afeto? O que dá a ver um corpo em uma posição que já não pergunta “o que isso quer dizer?”, e sim está entregue ao vazio do sentido? Qual é a imagem do corpo que, no limite, é a própria expressão desse significativo arredo?

Em *O império dos signos*, tal silenciamento do sentido é perspectivado como um certo modo de encarar a morte. “Imaginar, fabricar um rosto não impassível ou insensível (o que ainda é um sentido), mas como que saído da água, lavado de sentido, é uma maneira de responder à morte” (BARTHES, 2007, p. 127). Essa resistência muda é o que Barthes percebe nas figuras do general Nogi Maresuke e de sua esposa, Nogi Shizuko, fotografados um dia antes de cometerem suicídio, e já tendo se decidido pelo ato. “Eles vão morrer, sabem disso e isso não se vê”, escreve Barthes por sobre a fotografia. Para eles, que *já sabem*, nenhum adjetivo é possível. Na pose, nos rostos, o alinhamento dos corpos à “Morte como sentido”. No referente, a impossibilidade de *falar sobre*, o vazio do nada a dizer. Gesto vital: combinar os signos da Morte, sustentá-los em sua isenção de sentido própria. Estar ali, apenas (porque além dali já não há como saber, não há como significar).

Não seria essa, então, uma boa alegoria para o ato de criação?

Lembremos dos *Screen Tests*, de Andy Warhol. Filmados entre 1963 e 1966, trata-se de uma série de retratos cinematográficos feitos com centenas de personagens, cuja única atribuição consistia em suportar um filme sem nenhum roteiro a ser representado, sem nenhum texto, nenhuma orientação. Como em um *mugshot*, Warhol capta os rostos em primeiro plano, em uma só tomada, durante alguns minutos. O alto contraste da fotografia em preto e branco faz com que a pele se projete sobre o fundo escuro com nitidez, tornando claro o propósito de desnudamento da ação. A câmera é aqui operada como dispositivo de desmontagem da pose e desvelamento do corpo. O artista movimenta-se pela superfície, interessa-se pelo detalhe, está à espreita do não previsto. Ele busca o gesto. E por ele espera.

É particularmente interessante o *screen test* de Ann Buchanan, batizado de *Ann, The Girl Who Cries A Tear*. O plano sequência tem a duração de 4'20". Ela permanece imóvel, olhando fixamente para a câmera, sem piscar. Não há som, apenas um rosto que encara a objetiva. A pose de Ann dispõe tempos mortos em sequência. A seu modo, ela realiza uma tanatografia particular (DUBOIS, 1993), sua íntima escrita da morte. O devir-fantasma que assistimos, enquanto espectadores, manifesta-se de forma mais evidente a partir da segunda metade do vídeo. Mantidos abertos, os olhos choram, uma lágrima é derramada, a garganta engasga. Há uma dupla sustentação em cena. De um lado, o artista conduz e registra. De outro, o corpo, frame a frame, vai desfazendo-se de sua pose.

Assim como o rosto nas fotografias do general Nogi Maresuke e de Nogi Shizuko, o que a lágrima de Ann revela é a abertura de um espaço onde algum movimento não an-

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.45
Jan/Jun 2021
e-ISSN: 2179-8001

tecipado ganha forma. Há sempre uma imprevisibilidade em causa, uma vez que não há nenhum fim e nenhuma intencionalidade em jogo. Entre a dualidade dos fins e dos meios, situamo-nos aquém e além de todo resultado, em um plano de gestualidade integral.

A legibilidade de tal plano (seu realismo traumático) é garantida pelo desvanecimento de todo recurso, de todo artifício, de toda linguagem. Quando Ann chora, a lágrima atesta a realidade do corpo, o real que se demonstra em meio a toda produção da aparência. É o próprio sujeito (em sua intenção) que decai, tornando-se gesto.

Retomando um jogo de palavras lacaniano, Foster (2017, p. 131) define o real como “troumático”. Parece-nos que a lágrima, assim como os rostos *lavados* das marcas de traços anteriores, é esse buraco (*trou*) por onde algo do sentido escapa, o ponto vazio no qual sentimos (corporalmente) a perda, mas não conseguimos dizer (verbalmente) o que foi perdido. Nesse jogo, tocamos algo, não deixamos de sentir certa presença-ausente.

Por meios bastante diversos, parece-nos também que nos aproximamos desse real que resiste ao simbólico diante de certas fotografias nas quais somos retratados quando crianças. Não porque o referente nos seja familiar ou estranho, mas sim pelo jogo que se estabelece *entre* o familiar e o estranho, *entre* a impossibilidade de lembrar (de contextualizar a cena, situar seu tempo e lugar, retomar o instante) e o reconhecimento de certos traços, certa pose, um certo *ar* com o qual nos identificamos.⁴ Não há retorno que nos permita coincidir uma vez mais com aquilo que fomos, não há nenhuma possibilidade de encontro entre as partes, simplesmente porque nós, enquanto espectadores, não somos *contados* pelo retratado. Por outros termos: o que vemos está em nós (por mais que não possamos saber como, por mais que ignoremos os meios), mas nós *não estamos lá*.⁵

O passado se oferece a nós como pura gestualidade, ou seja, um meio a partir do qual algo a mais pode advir.

Não é um meio semelhante a esse o que encontramos, por exemplo, na série de autorretratos de Francesca Woodman, nos quais uma espécie de varredura dos traços identitários parece operar um declínio do sujeito civil em proveito de uma pura presença? Através de cada um desses espetáculos fantasmagóricos, entramos por completo na cena, atravessamos a barreira de irrealidade da coisa representada, envolvendo com nosso desejo “o que está morto, o que vai morrer” (BARTHES, 1984, p. 171).

Quando o rosto está lavado de seus códigos, quando o próprio corpo se confunde com o meio que o envolve, todo o visível adquire a extensão vazia de um espaço a ser preenchido, o lugar da produção poética do sentido.⁶

4- “O ar (chamo assim, por falta de melhor, à expressão de verdade) é como que o suplemento intratável da identidade, o que é dado graciosamente, despojado de qualquer ‘importância’: o ar exprime o sujeito, na medida em que ele não se dá importância” (BARTHES, 1984, p. 160).

5- “Mas eu nunca me pareci com isto! – Como é que você sabe? Que é este ‘você’ com o qual você se pareceria ou não? Onde tomá-lo? Segundo que padrão morfológico ou expressivo? Onde está seu corpo de verdade?” (Barthes, 2003a, p. 48).

6- Na fotografia, a força de um corpo reside no fato de que ele nunca é *demais isto ou de menos aquilo*: nela, ele é, ele persiste, está obstinado em ser. “O que fascina é ao mesmo tempo morto e vivo, e por isso é fascinante” (Barthes, 2005b, p. 191). Frente a algumas fotografias de Richard Avedon, Barthes (2009, p. 305), de olhos nos olhos com os sujeitos postados, percebe nelas o efeito de uma verdade no mais das vezes insuportável: a evidência de que aquilo que é trespassado pelo olhar é “mais verdadeiro que o que simplesmente se apresenta à vista”, ou seja, que o corpo, sua pose, diz mais que aquilo que o fazem dizer. Arrebatamento próprio de cadáveres com olhos vivos.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.45
Jan/Jun 2021
e-ISSN: 2179-8001

Abrir um espaço para que nele seja possível expressar algo que a razão não poderia prever e articular configura a especificidade do gesto poético. Por extensão, pensar o gesto em relação ao corpo, por meio de sua relação com outros corpos, ou seja, através de seus efeitos, é o que permite afastá-lo da abstração. Porque o gesto é “um movimento do corpo que está investido de certa capacidade de significado ou de expressão” (DIDI-HUBERMAN, 2007, p. 19). O corpo capaz de afetar e ser afetado, direcionando-se, expondo-se em sua *verdade*.

A potência de cada gesto (e da obra que ele instaura) reside em seu chamado, na maneira como o meio que ele articula atrai outros corpos, afeta-os, delinea uma relação. Se é a esfera do gesto – e não a da intencionalidade da ação –, tal como sugere Giorgio Agamben (2018, p. 06), a esfera privilegiada para pensar a ética e a política, isso se dá porque a atividade própria do gesto é a ação encenada por corpos livres.

É próprio do real ser *indomável*, tanto quanto é próprio do sistema cultural o fato de o *domar*. O que podemos fazer enquanto aqueles que, diante do real, recusam o seu domínio? Deixar-se ir, nos ensina Barthes (2003a), aceitar a aventura. No fundo, isso quer dizer: *regredir*.

Conclusão ou (Onde está o corpo?)

Diante da foto de Fukui Asahido, o Jardim do Templo Tofuku-ji será um fato que despertará Barthes (2007, p. 104) imediatamente diante do realismo incidental. Ali, numa espécie de margem anterior da linguagem estará um acontecimento que se dá, justamente, mais na linguagem do que no sujeito. Um instante de insustentável fragilidade imediatamente factual, presentificada no corpo que só se dá a ver enquanto superfície de inscrição, raspagem, sulcado como as páginas de uma biografia de areia. O pormenor, o detalhe insignificante e o *punctum*: a atualização como pura gestualidade, traços do movimento investido, suspensão das pedras de instalação das palavras, tudo está ali.

É assim que a própria fotografia manterá com a história uma relação como a do biografema com a biografia: a escrita de vida, enquanto gesto de criação, será sempre uma tanatografia, um rosto esculpido diante do vento (o mar eludido em um haikai) – a presença da morte como suspensão do sentido irreduzível à informação verbal ou à descrição, ao grosseiro face a face que incita de imediato a plena visão do reconhecível, que demanda a presença de um rosto familiar ou a saturação descritiva que nos impede de pensar.

A escritura fantasmática que perfaz a poética do trauma está aqui, outra vez, como uma política de escritura de corpos livres, como fragmentos vitais prometidos à mesma dispersão (inomináveis em sua imobilidade viva, como sintomas de distúrbio). Se como n'As *mortes de Roland Barthes*, tomarmos aqueles livros onde a fantasia de escritura barthesiana mais se alinha à alegoria fotográfica, perceberemos que eles começam na morte enquanto sentido: pois, é entre “as fotos e as grafias” que “se encontram todos os textos” (DERRIDA, 2008, p. 334). A poética barthesiana (2007, p. 91) diz: “encerre o que você vê, o que sente, num escasso horizonte de palavras, e isso será interessante”, funde “sua própria notabilidade” ali onde você não está.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.45
Jan/Jun 2021
e-ISSN: 2179-8001

Ao fim, não há retorno que nos faça coincidir, há apenas o intervalo entre fragmentos de inscrição.

Ler uma poética do trauma em Roland Barthes implica querer fazer de tal nome o nosso próprio objeto amado. Escrevemos, assim, aos olhos daquele que imaginamos – no tempo de pinçar as dobras da linguagem para inscrição. Quem se atreveria a riscar a seda que cola ao corpo? O entre-lugar do trauma se faz instantâneo pelo gesto de nossas dobras, na tentativa de honrar as fotografias caras ao escritor (e a nós mesmos, que a ele nos filiamos): a escrita não comenta as fotografias e as fotografias, se buscadas, não servirão como a descrição, álbi histórico ou documento probatório daquilo que escrevemos.

Talvez, enfim, a poética do trauma se encontre nesse tecido enigmático da significação: onde está o corpo?

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *Por uma ontologia e uma política do gesto*. Tradução de Vinícius Honesko. Belo Horizonte: Chão de Feira, 2018.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre fotografia*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BARTHES, Roland. *Aula*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1996.
- BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003a.
- BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Tradução de Márcia Vléria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2003b.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BARTHES, Roland. *A preparação do romance I: da vida à obra*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005a.
- BARTHES, Roland. *Inéditos, vol. 3: imagem e moda*. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2005b.
- BARTHES, Roland. *Mitologias*. Tradução de Rita Buongiorno, Pedro de Souza e Rejane Janowitz. Rio de Janeiro: DIFEL, 2006.
- BARTHES, Roland. *O império dos signos*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.
- BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Tradução de Isabel Pascoal. Lisboa: Edições 70, 2009.
- DERRIDA, Jacques. *As mortes de Roland Barthes*. Tradução de Mauro Guilherme Pinheiro Koury. RBSE – Revista Brasileira de Sociologia da Emoção, v. 7, n.20, p. 264-336, ago. 2008. Disponível em <<http://www.cchla.ufpb.br/rbse/DerridaDoc.pdf>>. Acesso em: 20 nov. 2020.
- DIDI-DIDI-HUBERMAN, Georges. Un conocimiento por el montaje. *Edições Minerva*,

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.45
Jan/Jun 2021
e-ISSN: 2179-8001

2007. Disponível em: <[http://www.circulobellasartes.com/fich_minerva_articulos/Un__por__el__montaje_\(4833\).pdf](http://www.circulobellasartes.com/fich_minerva_articulos/Un__por__el__montaje_(4833).pdf)>. Acesso em: 20 nov. 2020.
- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papyrus, 1993.
- FONTANARI, Rodrigo. A concepção de vazio em Roland Barthes. *Alea*, Rio de Janeiro, v. 20, n. 3, p. 37-53, Dec. 2018. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2018000300037&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 30 Nov. 2020.
- FOSTER, Hall. *O retorno do real: A vanguarda no final do século XX*. Tradução de Célia Euvaldo. São Paulo: Ubu, 2017.
- MOTTA, Leda Tenório da. *Barthes em Godard: críticas suntuosas e imagens que machucam*. São Paulo: Iluminuras, 2015.
- MOTTA, Leda Tenório da; FONTANARI, Rodrigo. A tentação do haikai e a experiência traumática da fotografia em Roland Barthes. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, v. 24, n. 2, p. 127-139, ago. 2014. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/6945/8694>>. Acesso em: 28 nov. 2020.
- RICHARD, Jean-Pierre. *Roland Barthes, dernier paysage*. Paris: Verdier, 2006.



Cristiano Bedin da Costa

Professor no Departamento de Ensino e Currículo (DEC) da Faculdade de Educação (FACED) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Doutor em Educação pela UFRGS. Psicólogo pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Atuou na Universidade do Vale do Taquari - Univates (2012-2016). É membro dos Grupos de Pesquisa CEM - Currículo, Espaço, Movimento (Univates), DIF - Artistagens, Fabulações, Variações (UFRGS) e Escriteiras da Diferença em Filosofia-Educação (UFRGS). Organizador do ciclo de debates Arredores da imagem (UFRGS). Integrante da Zona de Investigações Poéticas - ZIP (UFRGS-UERGS). Interessa-se pelas relações entre Arte, Literatura e Filosofia, tomadas como intercessores do pensamento em Educação. Com Barthes, Deleuze e Foucault, pesquisa estratégias de criação em meio às formações curriculares contemporâneas.

Marcos da Rocha Oliveira

Professor. Licenciado em Pedagogia pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2007/2). Mestre (2010/1) e Doutor (2014/1) em Educação como Bolsista CAPES - PPGEDU/UFRGS, na linha de pesquisa Filosofia da Diferença e Educação. Estágio de Doutorado no Instituto de Educação da Universidade de Lisboa. Entre 2017 e 2018 desenvolveu a pesquisa de pós-doutorado "O espaço-tempo da aula", na condição de colaborador do Departamento de Ensino e Currículo da FACED/UFRGS. É pesquisador nos grupos de pesquisa DIF - Artistagens, Fabulações, Variações (UFRGS), t3xto (Unipampa - São Borja) e ZIP - Zona de Investigação Poética (UERGS) - todos cadastrados no CNPq. Foi Pesquisador Convidado e Colaborador no "Programa Observatório da Educação: Escriteiras" (CAPES/INEP/UFRGS) e no "Núcleo de Inovação e Desenvolvimento - Observatório de Educação" (Universidade de Caxias do Sul/UCS).

Como citar: COSTA, Cristiano Bedin da; OLIVEIRA, Marcos da Rocha. A poética do trauma em Roland Barthes. Uma alegoria fotográfica. *PORTO ARTE: Revista de Artes Visuais*, Porto Alegre, RS, v. 26, jan-jun. 2021. ISSN 2179-8001.

DOI:<https://doi.org/10.22456/2179-8001.109531>.
