

**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA - UNB  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS - IH  
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA - FIL**

**Bernardo Dinis Lopes Ururahy**

**A IMAGEM COMO EXPERIÊNCIA INFAMILIAR:  
notas de um percurso de pesquisa em Freud, Didi-Huberman e  
outros**

**BRASÍLIA**

**2023**

**Bernardo Dinis Lopes Ururahy**

**A IMAGEM COMO EXPERIÊNCIA INFAMILIAR:  
notas de um percurso de pesquisa em Freud, Didi-Huberman e  
outros**

Monografia apresentada ao departamento de Filosofia da Universidade de Brasília como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharelado em Filosofia, sob a orientação do Professor Dr. Herivelto Pereira de Souza.

**BRASÍLIA**

**2023**

**Bernardo Dinis Lopes Ururahy**

**A IMAGEM COMO EXPERIÊNCIA INFAMILIAR:  
notas de um percurso de pesquisa em Freud, Didi-Huberman e  
outros**

Monografia apresentada ao departamento de Filosofia da Universidade de Brasília como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharelado em Filosofia, sob a orientação do Professor Dr. Herivelto Pereira de Souza.

Banca Examinadora:

---

Professor Dr. Herivelto Pereira de Souza (Orientador)

---

Professora Dra. Priscila Rossinetti Rufinoni

## Resumo

Este trabalho visa constituir um mapa de pesquisa acerca do problema que a imagem coloca a toda elaboração teórica quando pensada fora dos limites de sua instrumentalização como veículo de uma significação ou saber. O propósito é o de localizar, na obras de autores, como Roland Barthes, Georges Didi-Huberman, Sigmund Freud e Walter Benjamin, conceitos que nos permitam pensar a imagem de modo a restituir-lhe uma potência desestabilizadora do vínculo suposto entre visualidade e legibilidade. A pesquisa nos mostra que o caminho para uma imagem revigorada possui duas trilhas a serem seguidas. A primeira diz respeito à substituição do modelo representacional, no qual as imagens são formadas de modo a expressarem uma relação de semelhança, para o modelo freudiano da figurabilidade onírica, no qual as imagens são formadas como um processo desfigurante de indistinção entre a ordem do visível e a ordem do sentido. Outra trilha sinalizada pelos autores aqui estudados é a da inclusão do sujeito singular na cena em que a imagem emerge, o que resulta na constituição de uma experiência. No domínio da estética, de modo a não estar restrita aos caracteres da harmonia das formas, esta experiência deve ser pensada em sua dimensão inquietante ou suscitadora de angústia. Para isso, encontramos no conceito de infamiliar (*das Unheimliche*), operado por Freud, um poderoso recurso para que a imagem, enquanto constitutiva de um acontecimento, não resulte apenas em um viés de confirmação do sujeito como agente do conhecimento, mas que o repositone como parte e testemunha de uma experiência que, ao mesmo tempo, o ultrapassa e o concerne.

**Palavras-chave:** *teoria da imagem, filosofia da arte, psicanálise, trabalho do sonho, infamiliar.*

## Abstract

This work aims to constitute a research map about the problem posed by the image to all theoretical elaboration when it is thought outside the limits of its instrumentalization as a vehicle of meaning or knowledge. The purpose is to locate, in the works of authors such as Roland Barthes, Georges Didi-Huberman, Sigmund Freud and Walter Benjamin, concepts that allow us to think about the image in order to restore to it a destabilizing power to the supposed link between visibility and readability. This research shows us that the way that leads to an invigorated image has two paths to follow. The first concerns the substitution of the representational model, in which the images are formed in order to express a relationship of similarity, for the Freudian model of the dream figurability, in which the images are formed as a disfiguring process of indistinction between the order of the visible and the order of meaning. Another path signaled by the authors studied here is the inclusion of the singular subject in the scene in which the image emerges, which results in the constitution of an experience. In the field of aesthetics, so as not to be restricted to the characters of the harmony of forms, this experience must be thought of in its uncanny or anguish-provoking dimension. For this, we see in the concept of unfamiliar (*das Unheimliche*), operated by Freud, a powerful resource so that the image, while constituting an event, does not result only in a confirmation bias of the subject as an agent of knowledge, but it repositions him as part and witness of an experience that, at the same time, surpasses and concerns him.

**Keywords:** *image theory, philosophy of art, psychoanalysis, dream-work, uncanny.*

# Sumário

<b>Introdução</b>	<b>7</b>
<b>1. Pensar a imagem nos limites da significação e do saber</b>	<b>11</b>
1.1. Barthes, o trauma, o paradoxo e o real perfurante da imagem fotográfica	12
1.2. Didi-Huberman, as imagens da arte e o rasgo na tela da representação	17
<b>2. Freud e a figurabilidade onírica: figurar para desfigurar</b>	<b>24</b>
2.1. A formação das imagens nos sonhos	24
2.2. A figurabilidade como via aberta do sentido	27
2.3. A imagem como experiência e acontecimento: sujeito e sintoma	29
<b>3. A imagem como experiência infamiliar</b>	<b>32</b>
3.1. As bases sócio-históricas do pensamento sobre o infamiliar	32
3.2. O infamiliar freudiano e a imagem	34
3.3. O infamiliar na imagem e a aura benjaminiana	37
<b>Conclusão</b>	<b>42</b>

# Introdução

“Literalização de todas as relações da vida”. Assim Walter Benjamin nomeia o que lhe parece ser a consequência de uma atitude moderna (e não devemos temer dizer: cada vez mais contemporânea) diante da imagem (BENJAMIN, 1987, p. 107). Uma atitude que ganha sua expressão pela associação de enunciados linguísticos (por exemplo, uma legenda) à imagem. Benjamin referia-se à fotografia e suas “injunções de autenticidade”, que produziriam no espectador um efeito de choque, que, por sua vez, o colocaria numa espécie de estado de deriva em relação a qualquer fixação do sentido. Contra isso, o texto, a legenda, deveriam restituir os contornos no qual uma imagem pode ser “lida”. Porque, afinal, é disso que se trata: em tempos ávidos em impor limites à circulação do sentido, a imagem precisa ser lida, ser correlacionada a um significado, representar um ou mais objetos identificáveis no mundo, em suma, ser veículo, instrumento, de uma *conformação* entre sensibilidade e legibilidade. A tensão entre imagem e palavra, imagem e significação é por demais antiga e conhecida. Ensejou inúmeros métodos e proposições teóricas que visavam, mais que tudo, resolver o impasse do sujeito diante da imagem, como quem se coloca à mercê de uma enigma, um desafio ao pensamento. Porém, como afirmara Alloa, “nada parece menos seguro do que o *ser* da imagem” (ALLOA, 2015, p. 7): apesar de todos os esforços, algo parece sempre escapar. O que mais explicaria o fato de não cessarmos jamais de falar sobre as imagens, de escrever textos, de produzir debates, de acalentarmos teses e polêmicas?

Dada a complexidade das questões originalmente desenvolvidas pelos autores, objeto deste trabalho, nossa formulação acaba por vezes sucinta — e até um pouco apressada. Consideramos, no entanto, que, com vistas a dar maior amplitude à abordagem, de modo a de fato traçar um quadro teórico que faça jus ao problema que aqui enfrentamos, o melhor recurso tenha sido o de percorrer, ainda que de forma breve, algumas ideias de diferentes autores, que, de forma mais ou menos direta, enfrentaram a questão da imagem em sua dimensão subjetiva, no que a faz constituinte de uma experiência, da qual o sujeito é parte e testemunha.

Este trabalho é resultado de uma, ainda insuficiente e inacabada, pesquisa em torno do tema, que poderia ser formulada na seguinte pergunta: como podemos pensar a imagem de modo a restituir-lhe sua potência de confrontar o próprio pensamento, de jamais se permitir ser substituída, de modo conclusivo, pelo verbo sem uma inegável perda de seu valor como experiência? Seria

preciso, deste modo, delinear um mapa inicial de autores — do campo da filosofia ou em interlocução com esta — que tenham enfrentado teoricamente o problema da imagem, sem que, com isso, tenham terminado por esclarecê-la em definitivo; o que, no fim, implicaria no seu enfraquecimento em favor da própria elaboração intelectual. Ao mesmo tempo, será preciso evitar o (também) reducionismo do problema da imagem à questão formal, como se fosse possível resolver o impasse a partir de sua consideração tão somente como a composição visual de linhas, cores e volumes.

Como nos propõe Didi-Huberman, que nos coloca diante de um túmulo — que aqui expressa, em sua evidência e seu esvaziamento<sup>1</sup>, o desafio que a imagem nos impõe —, será preciso suportar a angústia diante deste não-saber e resistir ao ímpeto de suturar o que cinde nossa experiência com as imagens, entre o que percebemos e o que a experiência nos retorna, ou, nos termos de Didi-Huberman, entre o que vemos e o que nos olha (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 37-48). Para tanto, este trabalho percorre ideias de diferentes autores, que, sob as mais diversas maneiras e circunstâncias, interrogam o tipo de experiência, e suas consequências, que temos com as imagens, ou ainda que nos permitam vislumbrar modelos de relação com o sentido, que integram constitutivamente a dimensão subjetiva, cambiante e incerta de tais relações.

Compreendemos que em ambas as situações, das experiências com a imagem e das relações com os processos de significação e sentido, o tema interessa à filosofia na medida em que, como veremos, os autores mobilizam diferentes pressupostos estéticos, epistemológicos e mesmo de repercussões ontológicas, sobre os quais filósofos se debruçaram ao longo da história. Seja o vínculo indicial que Barthes vê entre a imagem fotográfica e o objeto, ou o modelo freudiano da figurabilidade onírica, a que Didi-Huberman recorre para propor uma abordagem da imagem como processo, em todos os casos aqui apresentados, procuramos não perder de vista a necessidade de identificar todo o trabalho conceitual desenvolvido pelos autores aqui estudados.

É o caso, por exemplo, dos já citados Barthes e Didi-Huberman, cujos textos são objeto de nossa atenção no primeiro capítulo. Neste movimento inicial, nossa intenção é a de localizar

---

<sup>1</sup> A evidência diz respeito à própria constituição material do objeto túmulo, “em geral uma massa de pedra, mais ou menos geométrica, mais ou menos figurativa, mais ou menos coberta de inscrições”; já o esvaziamento refere-se à experiência para a qual o túmulo aponta, a finitude do corpo, “o sentido inelutável da perda”. Estes dois modos distintos de portar-se diante da imagem principiam, segundo Didi-Huberman, duas maneiras de contornar a questão inelutável e angustiante que a imagem coloca. Ater-se à sua composição formal e material configura a atitude que ele nomeia como *tautologia*: a imagem é apenas o que nela percebemos. Outra posição é nomeada de *exercício da crença*: a imagem é tão somente a passagem para algo além dela e, a partir de onde, vem o sentido reconfortante (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 37-41).



produções teóricas que integraram a seu próprio desenvolvimento as limitações em se tomar a imagem como base de uma significação ou de um saber. No caso de Barthes, buscamos identificar como sua investigação semiológica em torno dos processos de significação da imagem acabaram por levá-lo a se confrontar — pelo menos, em relação à fotografia — com aspectos constitutivos da própria imagem que a fazem resistir a ser plenamente correspondida a um significado. Esses caracteres, que parecem derivar de uma concepção da natureza da imagem fotográfica, trazem para o centro de sua análise, sobretudo no seu conhecido trabalho *A câmara clara*, a dimensão subjetiva do espectador diante da imagem.

A mesma dimensão subjetiva que será chave para compreendermos a proposta de Didi-Huberman em seus escritos estudados aqui: *Diante da imagem* e *O que vemos, o que nos olha*. Nestes textos, Didi-Huberman, em diálogo aberto com a filosofia, procura fundamentar sua posição de crítica em relação ao modo como a história e a crítica da arte tradicionalmente equivalem a imagem a uma condição objetiva, sobre a qual a figura do historiador ou do crítico paira como um intelecto puro a delimitar as condições em que as imagens da arte devem ser compreendidas, e as consequências desse modelo. Para Didi-Huberman, trazer o sujeito para a cena na qual se apresenta a imagem tem por propósito abalar qualquer “tom de certeza” e abrir caminho para que o sentido possa circular. Este seria o propósito de seu conceito de “rasgadura”: encontrar na tessitura na qual emerge a imagem um rasgo no saber; compreendendo o saber como o que busca revestir a imagem de todos atributos de um objeto para o conhecimento e, com isso, acaba por deixar de fora de toda elaboração discursiva a experiência estética do sujeito.

E, se o enquadramento da imagem como objeto de conhecimento implica a composição de uma “caixa da representação”, como veremos no primeiro capítulo, será preciso, então, encontrar uma outra maneira de conceber a própria formação das imagens. Localizaremos, então, em Freud e sua teoria acerca da figurabilidade onírica um modo de compreender a gênese das imagens, que passa ao largo de qualquer determinação que resulte na fixação do sentido. No segundo capítulo, a partir de sua descrição do “trabalho do sonho”, nos será possível fundamentar um modelo de entendimento das imagens como apresentação de um complexo de possibilidades de significações, que não se darão jamais por encerradas. Veremos, com a ajuda da leitura que Didi-Huberman faz da seminal obra freudiana *A interpretação dos sonhos*, como é exatamente, por operar por meio da figuração, que o sonho resiste a qualquer pretensão de compreensão definitiva a partir de um viés representacional. A imagem onírica é um exemplo de como a imagem pode ter como princípio de

sua formação uma potência deformativa, ou desfigurante, que põe em xeque qualquer fixação de significados, ao mesmo tempo que abre caminho para a circulação do sentido.

A compreensão da imagem como constitutiva de uma experiência, que tem por base um processo de figuração desfigurante, produz um afastamento de domínios estéticos assentados em princípios de harmonia das formas e apaziguamento da sensibilidade. Devemos, deste modo, buscar considerações teóricas acerca do que está em jogo em experiências estéticas que têm, em seu cerne, a dimensão do estranhamento, do inquietante. No terceiro capítulo, encontraremos, mais uma vez em Freud, em seu precioso artigo sobre o infamiliar (*das Unheimliche*), subsídios para tomarmos a imagem como suporte de uma experiência, que tem em seus efeitos estéticos desencadeadores de angústia, as pistas para um outro modelo de compreensão do que está em curso quando se está diante de uma imagem. Veremos como o regime especular — em que o objeto apenas retorna suas condições de visibilidade e assegura, assim, o sujeito em sua posição de sujeito do conhecimento — se desdobra numa imagem, ao mesmo tempo, especular e autônoma, que retorna, no interior de uma dinâmica de repetição, algo da ordem de uma aparição, algo que deveria permanecer oculto, mas que vem à tona. A imagem implica o sujeito na cena, do mesmo modo que o destitui de seu lugar de agente da experiência.

Também é com Didi-Huberman que seguiremos a trilha aberta Freud e que nos aproximaremos de Walter Benjamin e sua noção de aura. O fenômeno aurático se aproxima da ideia da imagem como experiência infamiliar, na medida em que o primeiro parece descrever um tipo de experiência com a imagem, que necessariamente inclui o sujeito. Ao mesmo tempo, a aura desaparece quando a imagem é encarada apenas como meio de representação da semelhança. Todo estranhamento, toda infamiliaridade, são desconsideradas em um contexto — caracterizado por exemplo pela reprodução técnica — em que a imagem perde sua força de aparição singular em favor de uma serialização de significados compartilhados. O pensamento de Benjamin sobre a obra de arte, aliado às reflexões de Freud sobre o fenômeno do infamiliar, na vida cotidiana e na estética, nos indicam um caminho promissor para se retomar a imagem — e as imagens da arte, em particular — como constitutiva de um acontecimento concernente ao sujeito em particular. E, com isso, o trabalho sobre e com as imagens pode vislumbrar alguma chance de não terminar restrito à “literalização de todas as relações da vida”.

# 1. Pensar a imagem nos limites da significação e do saber

Pensar a imagem é, no fim das contas, haver-se com embaraços teóricos toda vez que se busca compreendê-la como portadora de um sentido único, um significado unívoco, a partir de um saber totalizante. Perguntar-se acerca do ser de uma imagem com vistas a extrair dela algo como uma legibilidade é fatalmente colocar-se diante de dilemas e impasses. Neste capítulo, percorremos obras de dois autores conhecidos por suas preocupações acerca da imagem. Embora não sejam pensadores que desenvolveram seus trabalhos em campo especificamente filosófico, seus pensamentos têm claras repercussões ontológicas, epistemológicas e estéticas.

Enquanto os textos de Roland Barthes se desenvolvem no escopo de uma semiologia de obras e produtos culturais, as consequências a que chega seu pensamento sobre a fotografia não podem ser compreendidas se não se leva em conta a pressuposição de uma ontologia da imagem fotográfica a partir de seu vínculo indicial com o objeto<sup>2</sup>. O mesmo vale para seus efeitos estéticos. O *pathos* desperto por sua natureza de *analogon* perfeito, como veremos, só nos fará sentido se partirmos desta mesma compreensão ontológica.

Já as críticas desenvolvidas por Georges Didi-Huberman à história da arte como disciplina mediadora de conhecimento acerca das imagens partem de um explícito fundo epistemológico. A consideração do paradoxo como constitutivo das imagens da arte, a recusa à superação de uma polaridade entre ver e saber, o resgate da experiência subjetiva como inescapável para um pensamento da imagem, o rompimento com o regime da representação, todas essas reivindicações enfrentam pressupostos epistemológicos e resultam numa ampliação do escopo para uma filosofia estética.

Com esses dois autores, buscamos iniciar um percurso que nos levará a perceber como um pensamento sobre a imagem, se levar a sério suas consequências, fatalmente colocará em questão determinações de significação e saber.

---

<sup>2</sup> O termo “indicial” faz referência à categoria de índice, tal como formulada por Charles Sanders Peirce. O índice é uma categoria de signo que se liga a seu referente por ter sido diretamente afetado por ele, como é o caso da imagem fotográfica, que se forma a partir da luz refletida pelo objeto; ao passo que o ícone teria sua relação com o referente explicada por um princípio de semelhança.

## 1.1. Barthes, o trauma, o paradoxo e o real perfurante da imagem fotográfica

O pensamento de Roland Barthes acerca da imagem é marcado por uma preocupação com os processos de significação que o campo do visual enseja. Do cinema à publicidade, das histórias em quadrinhos ao jornalismo, a abordagem semiológica, que comparecia como uma das principais forças de mobilização teórica nas décadas de 1950 a 1980, fazia com que a visualidade cultural e artística devesse ser compreendida como um âmbito significativo, em que cada elemento se comporia com os demais de modo a promover no sujeito vidente um efeito de compreensão determinado. A tarefa do semiólogo, portanto, seria a de expor os arranjos pelos quais uma composição visual produziria seus efeitos de significado.

É neste contexto que o esforço empreendido por Barthes, sobretudo em seus escritos dos anos 1950, residia em procurar demonstrar de que modo as imagens que circulavam na sociedade capitalista produziam naturalizações de significados ocultos sob a forma visual. O Barthes teórico das *Mitologias* (1957, 2001) desprendia uma elaboração discursiva com o objetivo de explicitar a construção significativa por trás de significados dados como naturais, imediatos. Tratava-se, é evidente, de denunciar a força ideológica das imagens culturais e, por consequência, de inverter a polaridade entre história e natureza. Nas palavras de Barthes, “a função do mito é transformar uma intenção histórica em natureza” (BARTHES, 2001, p. 162-163).

Seria um erro, no entanto, restringir o trabalho de Barthes ao escopo da procura pelas equivalências semiológicas entre forma e conteúdo, entre o que é disposto visualmente e o que é significado. Ainda em seus escritos do início dos anos 1960, o ímpeto semiológico parece encontrar resistência na própria materialidade das imagens analisadas. Em *A mensagem fotográfica* (1961, 1990), Barthes elabora sua compreensão da fotografia como uma mensagem, isto é, como uma imagem apta a transmitir algum conteúdo significativo a seu espectador. Sua intenção é analisar como esse processo acontece e em que termos. Trata-se, portanto, de um autor trabalhando no interior do escopo semiológico, cujo propósito é, antes de mais nada, desvendar os processos pelos quais uma forma perceptiva converte-se em significado e, consequentemente, em discurso. As conclusões a que Barthes chega, no entanto, trazem algo que parece resistir a um processo de significação plena.

O que Barthes denomina de paradoxo fotográfico decorre do que, para ele, é a natureza dual de todas as imagens representativas. Essas imagens são formadas por duas dimensões: uma

denotativa, que decorre de serem produzidas de modo a remeterem a um objeto que lhes é exterior; e uma dimensão conotativa, derivada do tratamento propriamente artificioso de quem produz a imagem e que enseja uma “leitura” social por quem a percebe. O problema é que a fotografia seria socialmente entendida como denotação pura, isto é, tratar-se-ia de um modo de produção de imagens que pode ser tomado como o *analogon* perfeito: suas imagens são produzidas por uma técnica puramente analógica, isto é, de “contato”, pela luz refletida, entre o objeto e o suporte no qual a imagem se forma: se a imagem não é tomada como a realidade, ela é a sua imagem análoga mais perfeita (BARTHES, 1990, p.12). A consequência é que, ao passar da denotação à conotação, ou seja, da imagem ao seu significado, é preciso dar um salto de natureza. Um texto não pode descrever uma imagem. Não se trata de ser impossível ou insuficiente. A imagem será sempre outra coisa em relação ao texto. O paradoxo fotográfico reside, portanto, no fato de que o sentido conotado de uma imagem fotográfica se apoia sobre uma dimensão denotada. Nos termos barthesianos, a mensagem codificada (conotada) se dá sobre uma mensagem sem código (denotada).

O Barthes crítico da ideologia repousa aí seu achado de semiólogo ao identificar na força paradoxal da fotografia seu poder mistificador. A força ideológica das imagens fotográficas é consequência de uma operação que decorre justamente da sobreposição entre uma mensagem codificada e uma mensagem sem código, em que uma se vale das potências da outra. A primeira toma da segunda os caracteres da naturalização, ao passo que a segunda encontra na primeira o conforto de uma significação apaziguadora: “(...) a conotação que deriva do saber é sempre uma força tranquilizadora: o homem ama os signos e os quer claros, evidentes” (*idem*, p. 23).

Por que a conotação teria um aspecto tranquilizador, apaziguador? Talvez se perguntando acerca dos limites de seu projeto de exposição da construção semiológica do que constitui a sociedade humana, Barthes se questiona se seria impossível permanecer no âmbito da denotação pura. Para ele não se trata daquilo que, sobretudo no jornalismo e nas ciências, se toma como neutro ou objetivo, mas antes como o que é da ordem do traumático. O trauma é, nos lembra Barthes, o que “bloqueia a significação” (*idem*, p. 24). Embora diga que as imagens traumáticas sejam em verdade raras, é possível entrever em seu argumento uma dimensão potencialmente de abalo de toda segurança significativa das imagens fotográficas. O trauma decorreria da certeza de que a cena apresentada na imagem de fato aconteceu. Referindo-se às imagens de eventos traumáticos (catástrofes, mortes violentas), Barthes conclui que sobre elas nada se tem a dizer:

“(...) a foto-choque é, estruturalmente, insignificante: nenhum valor, nenhum saber, em última análise, nenhuma categorização verbal pode influir sobre o processo institucional da significação. Poderíamos imaginar uma espécie de lei: quanto mais direto é o trauma, mais difícil a conotação; ou ainda: o efeito ‘mitológico’ de uma fotografia é inversamente proporcional a seu efeito traumático.” (*idem, ibidem*)

Para Barthes, portanto — e este ponto é importante para nosso propósito neste trabalho —, a camada de significação conotativa, que viria a falhar em uma imagem traumática, tem por finalidade fornecer ao sujeito um espaço tranquilizador quando diante da imagem. Nas imagens integradas ao circuito midiático das sociedades, a conotação se vale da especificidade denotativa da fotografia para naturalizar seus efeitos de significado como efeitos de natureza. No entanto, para certa categoria de imagem, que tem a propriedade de fazer cessar o processo significativo, resta a denotação pura como efeito traumático do que não se consegue significar. Se a significação falha, o que resta? Certamente, como se verá no decorrer deste trabalho, algo da ordem da experiência, da ordem do afeto.

Embora em *A mensagem fotográfica*, Barthes, ao mencionar as imagens traumáticas, estivesse se referindo sobretudo ao fotojornalismo, em *A retórica da imagem* (1964, 1990), publicado poucos anos depois, ele avança nas consequências teóricas de sua compreensão da fotografia a partir de uma dupla natureza significativa, denotação e conotação. O trauma talvez não esteja restrito às imagens de cenas violentas ou catastróficas. Ao entender que a denotação comporta um aspecto temporal, Barthes percebe que o objeto da imagem fotográfica apresenta-se não como uma presença imediata, mas como uma conjunção entre dois tempos: o agora e o passado. A imagem fotográfica testemunha o “ter estado aqui” do objeto. Há na fotografia, em verdade, a perda do presente em favor de uma nova “categoria de espaço-tempo”:

“É, pois, ao nível da imagem denotada, ou imagem sem código, que se pode compreender plenamente a *irrealidade real* da fotografia; sua irrealidade é a irrealidade do *aqui*, pois a fotografia nunca é vivida como uma ilusão, não é absolutamente uma *presença*, e é necessário aceitar o caráter mágico da imagem fotográfica; sua realidade é de ter *estado aqui*, pois há, em toda fotografia, a evidência estupefacente do *isto aconteceu assim (...)*” [*grifos do autor*] (*idem, ibidem*, p. 36).

Em outro artigo, *O terceiro sentido* (1970, 1990), Barthes opõe ao que ele chama de sentido óbvio, que seria aquele derivado dos significados informativo e simbólico de uma imagem, o sentido obtuso, que operaria para além das restrições intelectivas do que pode ser plenamente compreendido. Isto é, enquanto uma imagem comportaria dimensões significantes, que podem ser traduzidas para um discurso de (re)conhecimento (tal elemento de uma imagem simboliza tal conteúdo, ou ainda, tal elemento de uma imagem, composto com tais outros, produzem um significado determinado), a mesma imagem pode também trazer um outro elemento (ou conjunto de elementos) que não pode ser satisfatoriamente transposto para o campo do significado. Esse terceiro sentido opera como um suplemento de sentido, está para além da intelecção, podendo, inclusive “dizer o contrário sem renunciar ao que se contradiz” (*idem, ibidem*, p. 51). Haveria, desta maneira, para Barthes, uma correspondência entre o sentido obtuso e o paradoxo fotográfico, como ele o descreve, na medida em que, como veremos, é efetivamente a dimensão denotativa da imagem que possibilita a emergência deste outro potencial de significação.

Para Jay (1993), o sentido obtuso, ao mesmo tempo que interrompe a potência mitificadora e ideológica da imagem, aponta para o aspecto traumático de uma realidade que jamais se revela plenamente, posto que está perdida em um passado, cuja presença é, antes de mais nada, o testemunho do que já não é mais (JAY, 1993, p. 445). A imagem fotográfica, enquanto instante fixado em seu suporte imagético, se apresenta como o fragmento de uma totalidade perdida. Para Barthes, ao contrário do cinema, que sempre pode recompor a totalidade por meio da narrativa, a fotografia amplifica a irrealidade de uma imagem, cujo objeto foi, esteve aqui, mas não está mais. Quando encadeada numa narrativa, esse aspecto da imagem desaparece (ou se enfraquece) na articulação entre as imagens, que sutura (ou recalca), no interior do narrado, o efeito traumático da perda. Sem essa aptidão, a fotografia é o testemunho insuperável dessa perda. É disso que ela fala sem poder dizer, significar, posto que é exatamente isso que está fora de seu alcance<sup>3</sup>.

A distinção entre os aspectos conotativo e denotativo, a compreensão da imagem indicial da fotografia como uma espécie de denotação pura sobre a qual se assenta (e retira sua força) as significações culturais, a dimensão traumática da denotação que bloqueia a elaboração de significados e a produção de sentidos, que estão para além de qualquer aptidão informativa ou simbólica, preparam o terreno teórico para a entrada em cena daquela que é uma das mais

---

<sup>3</sup> O sentido obtuso não diz respeito à dinâmica comunicativa de uma imagem, isto é, mesmo que o elemento que o possibilita esteja ausente na imagem, ainda assim a imagem comunica, porque quem o faz é o seu sentido óbvio. Assim, o que o sentido obtuso faz ver, como Jay destaca, diz respeito, ao contrário, a uma interrupção da cadeia associativa do significado.

conhecidas noções barthesianas para os limites da significação da imagem fotográfica: o *punctum*, que ele opõe ao *studium*, em *A câmara clara* (1980, 1984). É a partir desses dois elementos que Barthes, nesse livro, analisa as imagens. A diferenciação guarda continuidades com as propostas anteriores. Enquanto o *studium* diz respeito à significação cultural, à composição de uma história da qual a imagem vem dar testemunho, à marca de um conhecimento suportado pela imagem, o *punctum* se refere a algo na fotografia que escapa às determinações compartilhadas, que vem, nas palavras de Barthes, “quebrar (ou escandir) o *studium*” (BARTHES, 1984, p. 46). Se o *studium* é da ordem sociocultural, das escolhas do fotógrafo à inteligência do espectador (pode até mesmo incluir a emoção, desde que compartilhada e amparada nos códigos culturais), o *punctum* parte da própria imagem para atingir o sujeito, feri-lo em sua sensibilidade. Não se trata, Barthes faz questão de enfatizar, do mero choque. O *punctum* é comumente um detalhe da imagem, algo que produz no espectador (e aqui é um espectador específico, ou melhor, singular, e, portanto, nunca genérico, jamais universal) uma experiência afetiva, um “efeito *pático*” (RANCIÈRE, 2012, p. 18). Esse efeito deve sua força à natureza indicial da imagem fotográfica, isto é, a imagem que se produz a partir do contato, pela luz, entre objeto e suporte, pode produzir no sujeito que a vê uma experiência da ordem de uma comoção de se estar diante de algo que já foi. Barthes usa a expressão “ça-a-été” para nomear a fonte do afeto. A imagem fotográfica pode ser testemunha da história, *dizer* o que aconteceu, *dizer* como aconteceu, e, com isso, produzir conhecimento e emoções compartilhadas; mas pode também provocar a experiência de se estar diante de um tempo expandido, entre o agora e um passado que se foi.

Barthes parece não deixar dúvida de que o efeito produzido pelo *punctum* se dá na temporalidade da experiência, que se estende muito além do momento em que os olhos pousam sobre a imagem, distância que faz com que a linguagem recue de modo a abrir a experiência para o *pathos* que dela advém:

“Nada de espantoso, então, em que às vezes, a despeito de sua nitidez, ele só se revele muito tarde, quando, estando a foto longe de meus olhos, penso nela novamente. Às vezes acontece de eu poder conhecer melhor uma foto de que me lembro do que uma foto que vejo, como se a visão direta orientasse equivocadamente a linguagem, envolvendo-a em um esforço de descrição que sempre deixará de atingir o ponto do efeito, o *punctum*.” (BARTHES, 1984, p. 83)



Se o Barthes semiólogo das *Mitologias* estava preocupado em encontrar nas significações aparentemente imediatas das imagens as operações subjacentes da ideologia, o Barthes teórico do *punctum* está interessado na experiência não buscada do afeto que decorre da ferida provocada pela inelutável apreensão do *isso-foi* da imagem fotográfica.

Há de, no entanto, prosseguir. Como nota Rancière, o afeto produzido pelo *punctum* é, de todo modo, remetido à palavra. A partir dele, Barthes produz um texto, publica, dá a conhecer a seus leitores. Para que a imagem se visse livre de “um grande tecido de sintomas” e de “um suspeito comércio de signos” (*idem, ibidem*, p. 19), resultado de sua imersão no campo das significações, foi preciso tomá-la como se fora uma “presença nua”<sup>4</sup> e afeto puro, resultado ainda de indicialidade, contato direto com a luz emanada do objeto.

“Para conservar para a fotografia a pureza de um afeto, virgem de toda significação disponível para o semiólogo como de todo artifício da arte, Barthes apaga a genealogia do *isso-foi*. Projetando a imediatidade deste sobre o processo da impressão maquínica, ele faz desaparecer todas as mediações entre o real da impressão maquínica e o real do afeto que tornam esse afeto experienciável, nominável, fraseável.” (*idem, ibidem*, p. 24)

Será necessário, portanto, que o pensamento avance sobre a imagem e busque nela, ou melhor, no espaço representacional que a abriga, a abertura para a passagem inesgotável de sentido, que não cessa de retornar e desfigurar o figurado.

## 1.2. Didi-Huberman, as imagens da arte e o rasgo na tela da representação

Se buscamos em Barthes os limites da relação da imagem com a significação no campo da semiologia, em Didi-Huberman, encontraremos problematizada a pretensão da história da arte de dar conta, de forma fixa e totalizante, dos sentidos das obras e, portanto, das imagens. No interior do campo da história da arte, o embate de Didi-Huberman se dá sobretudo em torno de pressupostos filosóficos da constituição do saber próprio da disciplina. Em *Diante da imagem* (2013), seu esforço

---

<sup>4</sup> A expressão “presença nua” é utilizada por Rancière para designar a consideração da imagem fotográfica como portadora de uma dimensão, que não pode ser submetida aos códigos da significação, em oposição ao ânimo do semiólogo, que encarava a imagem como um hieróglifo a ser decifrado (RANCIÈRE, 2012, p. 24).

teórico se volta contra a consolidação, principalmente a partir de Erwin Panofsky, dos princípios da Iconologia para interpretação das obras de arte.

Para Didi-Huberman, a constituição da história da arte como disciplina de saber, isto é, como um discurso que constitui um objeto de conhecimento, em tais bases, acaba por enquadrar a experiência estética em um pensamento de contorno cientificista e racionalizante. Cumpriria, com vistas a resgatar a potência inquietante do estar diante de uma imagem da arte, questionar esse lugar de saber, desde o qual o especialista, neste caso, o historiador da arte, vê, interroga e descreve o que ele delimita como o seu objeto. E, para isso, é preciso pôr em questão os fundamentos teóricos que permitem essa circunscrição. Esses fundamentos tiram sua força de uma matriz epistemológica que situa a verdade na relação de adequação inequívoca entre pensamento e objeto. Sobre a maneira com que a história da arte descreve as imagens constituídas como seu objeto de conhecimento, Didi-Huberman nos diz:

“Todo o visível parece lido, decifrado segundo a semiologia segura — apodíctica — de um diagnóstico médico. E tudo isso constitui, dizem, *uma ciência*, ciência fundada em última instância sobre a certeza de que a representação funciona unitariamente, de que ela é um espelho exato ou um vidro transparente, e de que, no nível imediato (‘natural’) ou então transcendental (‘simbólico’), ela terá sabido traduzir todos os conceitos em imagens, todas as imagens em conceitos. Enfim, de que tudo se adapta perfeitamente e coincide no discurso do saber. Pousar o olhar sobre uma imagem da arte passa a ser então saber nomear tudo que se vê — ou seja, tudo que se lê no visível. Existe aí um modelo implícito da verdade, que sobrepõe estranhamente a *adequatio rei et intellectus* da metafísica clássica a um mito — no caso, positivista — da omnitraduzibilidade das imagens.” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 11)

A crítica à fundamentação filosófica de um pensamento sobre as imagens da arte nos princípios da *adequatio* e, como veremos, no esquematismo transcendental kantiano, constitui o cerne do esforço teórico de Didi-Huberman em *Diante da imagem*. Seu projeto, de “romper com a sujeição do visível ao legível” (HUCHET, 2010, p. 15), deixa evidente que a tensão entre imagem e discurso segue aberta ao pensamento. O combate ao “tom de certeza” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 10) — como ele nomeia a maneira, por meio da qual, o discurso da história da arte se apresenta acerca de seu objeto — é a via de entrada para uma outra forma de pensar a imagem, que possa

abrir caminho para a incorporação do *pathos* e do não-saber na produção de sentido a partir da experiência estética.

Além da mera adequação entre pensamento e objeto ou, em outros termos, poderíamos assinalar, entre discurso e imagem, a possibilidade de constituição da história da arte como uma disciplina de conhecimento se deve ao seu alicerçamento em outro pressuposto epistemológico. O esquema transcendental kantiano encerra e descreve o conhecimento no interior de limites determinados trazidos pela estrutura cognitiva do próprio sujeito do conhecimento. Deste modo, a “caixa da representação” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 185) — como Didi-Huberman nomeia o âmbito intelectual no qual se dá o saber e, conseqüentemente, a apropriação da imagem pela história da arte — constitui o espaço-tempo, no interior do qual, qualquer objeto será tomado, enquanto objeto para um sujeito do conhecimento, como uma imagem especular do próprio sujeito, na medida em que a experiência diante dessa imagem é restringida pelo aparato cognitivo e, portanto, discursivo, do sujeito transcendental. Assim figurada, ou melhor, representada nos limites do esquematismo subjetivo, a imagem do objeto não escapa de uma imagem de si, do próprio sujeito. O sujeito se autoconfirma na imagem, não só como sujeito do conhecimento, mas como sujeito íntegro, reconhecível em sua própria especularidade: “o objeto do saber como a simples *imagem do discurso* que o pronuncia e que o julga” (*idem, ibidem*).

O projeto de Panofsky se vale do edifício kantiano de modo a abrigar, no seio de um sólido discurso amparado num estatuto filosófico de conhecimento, a constituição de seu objeto de saber. No caso da história da arte, ou melhor, em se tratando de uma disciplina que visa conhecer e elaborar um discurso válido sobre as imagens, estas são rebatidas sobre a tela da representação. A imagem teria, assim, sempre algo a dizer, quer seja sobre as cores, linhas e volumes que a compõem, sobre o objeto do mundo natural que representa, sobre o seu significado simbólico-discursivo, ou mesmo enquanto capacidade de expressar uma cultura, um estilo, uma época. A imagem figurada na “caixa da representação”, portanto destinada à apreensão pelo conhecimento e pelo discurso, é uma imagem que retoma o esquema transcendental que constitui o próprio sujeito. Se essa é a condição de validade do saber, por outro lado, é também, no entender de Didi-Huberman, insuficiente para dar conta da experiência do sujeito (e não apenas do sujeito do conhecimento) diante da imagem. Para ele:

“(…) a iconologia tradicional negaria a própria realidade da imagem e o que ela ‘tende’ a dizer com base no seu próprio ‘não saber’. (...) a imagem nunca deve

ser tomada pelo que não é: apenas um documento visual que falaria de um contexto cultural mais abrangente.” (HUCHET, 2014, p. 229)

Isto é, o rebatimento da imagem como objeto de conhecimento de uma disciplina a reduz apenas à condição de possibilidade de um discurso que a descreva enquanto significado, saber, e faz calar tudo mais que poderia ser dito em seu lastro de não-saber. Didi-Huberman enxerga esse lastro como uma abertura, não só para a circulação do sentido, como também para a inclusão da própria dimensão subjetiva na experiência estética diante da imagem. O método iconológico de Panofsky ignora tudo que não esteja restrito ao tecido representacional, sobre o qual a imagem é rebatida, e que poderia movimentar todo um dizer acerca do que a imagem não sabe, ou que não se compõe no interior de um conhecimento sintético e totalizante. Concebido em uma ordenação ascendente de três etapas (descrição pré-iconográfica, análise iconográfica e interpretação iconológica), o método de Panofsky não oculta sua fundamentação no kantismo, ao localizar a apreensão do significado da obra de arte na operação de síntese, que não faz mais do que revelar os princípios que condicionam mesmo os elementos identificados nas etapas anteriores. Como explica Coelho (2020), o procedimento metodológico culmina, portanto, numa “faculdade de conhecer legisladora”, à qual o objeto artístico, a imagem, é submetido para que os princípios subjacentes à sua composição sejam apreendidos intelectualmente (p. 44).

O problema, para Didi-Huberman, é que o método, ao fazer da imagem apenas a consolidação de princípios subjacentes, com vistas a legitimar sua condição de objeto de um conhecimento universal e totalizante, descarta a própria experiência do sujeito diante da imagem. Será, então, essa própria insuficiência do dispositivo discursivo de saber em dar conta da experiência estética que permitirá ao pensamento forçar passagem de modo a fazer falar essa dimensão ignorada. E para isso, será preciso, então, incluir no pensamento acerca da imagem a sua constituição como experiência estética de um sujeito.

A inclusão do sujeito, não mais como sujeito do conhecimento, mas como sujeito de uma experiência, fará necessário localizar na tela da representação uma falha, um rasgo, um âmbito no qual a imagem deixa de se constituir como espelho e passa a figurar algo mais do que apenas formas, linhas e cores, mas também, ao mesmo tempo, algo menos do que significados postos em

discurso. A imagem, tal como Didi-Huberman a pensa, comporta simultaneamente um paradoxo<sup>5</sup>: saber e não-saber.

“É isso, portanto, o que está em jogo: saber, mas também pensar o não-saber quando ele se desvencilha das malhas do saber. Dialectizar. Para além do próprio saber, lançar-se na prova paradoxal de não *saber* (o que equivaleria exatamente a negá-lo), mas de *pensar* o elemento de não-saber que nos deslumbra toda vez que pousamos nosso olhar sobre uma imagem da arte.” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 15-16)

É importante enfatizar, como afirma Coelho (2020), que essa dimensão paradoxal, presente na imagem, só pode ser pensada na medida em que o sujeito é considerado conjuntamente com a obra de arte, isto é, na medida em que a imagem é compreendida como acontecimento de uma experiência estética.

“O paradoxo a partir desse acontecimento, dessa experiência estética (...), do sujeito que se encontra diante de uma imagem e, em um campo amplo, dos objetos artísticos que abre o visual entre o saber (como aquilo que se pode denominar segundo sua legibilidade e interpretação iconológica) e o não-saber (como aquilo que foge a conceituações para dar lugar aos sentidos, no ato mesmo de olhar) configura uma questão central para a rasgadura na estrutura visível-legível-invisível.” (COELHO, 2020, p. 63)

Com o termo “rasgadura”, Didi-Huberman nomeia essa falha, esse rasgo, no tecido que compõe a tela da “caixa da representação”, pelo qual o pensamento poderá se aventurar, não sem risco, no movimento oscilante — e incessante — do sentido, entre o saber e o não-saber. O risco recai sobre a própria posição do sujeito, que, deparado com essa abertura na tela na qual são representadas as imagens, pode não contar com a regularidade de seu lugar relativo ao objeto e ao mundo. Isto é, o risco interposto por pensar a rasgadura, o risco derivado de pôr ao pensamento a experiência estética em seu conjunto e não apenas a imagem como objeto, é o risco de dissolução

---

<sup>5</sup> Em Barthes, como vimos, o paradoxo fotográfico diz respeito à sua interpretação de que a mensagem codificada de uma imagem fotográfica (sua composição como veículo de um significado cultural compartilhado) se ampara na natureza analógica dessa imagem, isto é, no fato de que a imagem existe pelo contato da luz refletida com o suporte fotossensível, o que, portanto, daria à mensagem codificada um fundamento sem código. Já a dimensão paradoxal apontada por Didi-Huberman relaciona-se à simultaneidade dos elementos de saber e não-saber que constituem as imagens da arte. É por incluir a experiência subjetiva como parte constitutiva da imagem, experiência do sujeito freudiano (sujeito do inconsciente e não sujeito do conhecimento), que o saber não pode mais se desvincular de sua contraparte de não-saber.

não do sujeito, incluído aí como sujeito de uma experiência, mas do sujeito do saber. É essa posição subjetiva que vacila diante do paradoxo do saber e do não-saber das imagens da arte, abrindo caminho, como veremos, para a entrada em cena de outro sujeito: o sujeito do inconsciente.

Há aí, portanto, no pensamento de Didi-Huberman a identificação de um problema, de um dilema: a polaridade entre saber e ver. Na predominância do saber, perde-se o ver, já que o objeto é constituído nos limites transcendentais da razão humana; ao passo que na prevalência do ver, vai-se a síntese e, com ela, a possibilidade de fixar o sentido; e, por consequência, decompõe-se o sujeito do saber.

“Quem escolhe *saber* somente terá ganho, é claro, a unidade da síntese e a evidência da simples razão; mas perderá o real do objeto, no fechamento simbólico do discurso que reinventa o objeto à sua própria imagem, ou melhor, à sua própria representação. Ao contrário, quem deseja *ver*, ou melhor, olhar, perderá a unidade de um mundo fechado para se encontrar na abertura desconfortável de um universo agora flutuante, entregue a todos os ventos do sentido; é aqui que a síntese se tornará frágil a ponto de se pulverizar; e o objeto do ver, eventualmente tocado por uma ponta de real, desmembrar o sujeito do saber, votando a simples razão a algo como sua rasgadura.”  
(DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 186)

A saída proposta para esse impasse da “escolha alienante” entre ver e saber não é propriamente uma saída, mas a permanência e a intensificação do dilema. Sustentar um e outro pólo simultaneamente, com seus riscos e ganhos, é a aposta de dialetizar. Não se trata, portanto, de uma dialética produtora de um movimento direcionado, em que tese e antítese se sucedem no caminho de uma síntese redentora, mas de permanecer na polaridade, tomar a contradição como a abertura que faz mover — incessantemente — o sentido. No tecido representacional, é a rasgadura que abre caminho para a experiência da imagem em seu conjunto com a experiência do sujeito. Não se trata mais da obra de arte como objeto de um sujeito do saber, como seria no enquadramento da história da arte, mas como o que permite a consideração do saber e do não-saber como pólos não excludentes.

Contudo, ao se considerar o paradoxo como constitutivo da imagem, não se deve pensá-la como sendo da ordem do irrepresentável, do irracional ou do inefável, mas de sustentar no pensamento decorrente da experiência estética ambas as polaridades, do ver e do saber, da

afirmação e de sua negação, a formação compósita, enfim, do paradoxo. A consideração do paradoxo é, antes de mais nada, uma crítica epistemológica à pretensão de saber totalizante da história da arte (*idem, ibidem*, p. 189-190).

Como já resta evidente, pensar a imagem a partir da experiência estética (o sujeito diante da imagem) deve necessariamente considerar a permanência no dilema das polaridades entre ver e saber, e isso só acontece a partir da rasgadura no tecido representacional. Pensar a imagem, portanto, não pode estar restrito a pensar a representação, é preciso buscar na imagem aquilo que nela opera de modo a permanentemente pôr em questão qualquer fixidez representacional. Isto é, será preciso considerar o que atua em sua figurabilidade, o que, na imagem, age no sentido de constituí-la como potência de constante produção do visível. Nos termos de Didi-Huberman, será preciso pensar a imagem não como “figura figurada”, mas como “figura figurante”. Em outras palavras, pensar a rasgadura é romper com a noção de imagem como mera representação e passar a tomá-la como processo, como acontecimento (*idem, ibidem*, p. 187).

Pensar a imagem como acontecimento é pensar a imagem como um vir a ser visível permanente. Daí a necessidade de se pensar a figurabilidade como essa operação que coloca o sentido em movimento. E, para Didi-Huberman, foi Freud quem melhor descreveu como funcionam as operações de figurabilidade que atuam nas formações do inconsciente, e como tais processos colocam em xeque quaisquer pretensões de síntese totalizante do sentido. Com isso, em oposição ao fechamento kantiano, Freud, como veremos no próximo capítulo, abriu caminho para que pudesse haver todo esse novo modo de se pensar a imagem.

“Foi com o sonho e com o sintoma que Freud rompeu a caixa da representação. Foi com eles que abriu, isto é, rasgou e livrou, a noção de imagem.” (*idem, ibidem*, p. 191)

## 2. Freud e a figurabilidade onírica: figurar para desfigurar

### 2.1. A formação das imagens nos sonhos

Pensar a imagem em um registro que lhe restitua a potencialidade de não permanecer restrita aos limites da significação e do saber exige que tomemos como ponto de partida outro modelo que não o da representação, entendida como correspondência unívoca entre imagem e objeto, imagem e significado. Bem como será preciso que o âmbito da imagem não seja mera reprodução do espaço sensível no qual vivemos. Para isso, encontramos em Freud, em sua teoria acerca das formações do inconsciente, e dos sonhos em particular, elaborações que nos permitem chegar à imagem por uma outra via, que incorpora o não-saber e a plurivocidade; uma via para um outro tipo de experiência, que não a reprodução de uma visualidade assentada no reconhecimento de si ou do que é familiar.

Para compreendermos como se dá a produção de imagens nos sonhos e que relações a teoria freudiana estabelece entre essa composição visual onírica e seus processos de estabelecimento de sentido — porque, afinal, é disso que o seminal *A interpretação dos sonhos* trata —, devemos antes compreender o que Freud chama de “trabalho do sonho”. Esta seria a operação pela qual o psiquismo protege o sujeito sonhador das ameaças representadas pelos desejos inconscientes que viriam à tona com o arrefecimento da consciência no sono. É a instância inconsciente de censura que promove esta conversão de pensamentos inconscientes, que haviam sido retirados da consciência pelo recalque e que no sono ameaçam retornar, em conteúdos oníricos, em grande parte visuais e frequentemente absurdos ou enigmáticos, dos quais o sujeito pode, ou não, se recordar ao despertar. Freud, portanto, distingue dois registros para os conteúdos oníricos: o dos conteúdos oníricos manifestos, aquele que pode ser rememorado pelo sonhador e a partir do qual ele constrói o relato de seu sonho, e o dos conteúdos oníricos latentes, que Freud também chama de pensamentos oníricos, que diz respeito aos conteúdos recalcados que dão origem ao sonho e são convertidos, por meio do trabalho do sonho, nos conteúdos manifestos.

Convém notar que a preocupação de Freud ao desenvolver sua teoria acerca dos sonhos é eminentemente clínica, embora as consequências a que chega não estejam restritas a apenas esse propósito. De todo modo, o método freudiano para interpretação dos sonhos visa sobretudo refazer, em sentido inverso, o percurso do sonho: se o sonho é a conversão dos pensamento oníricos



recalcados em conteúdo onírico manifesto, ou seja, em conteúdo onírico resultado do trabalho de uma deformação (veremos adiante como isso acontece), o ofício do psicanalista será o de, por meio da interpretação, decifrar, fazer mover o sentido na direção oposta do seu ciframento, na direção dos conteúdos latentes. Para isso, Freud aposta na descrição do modo pelo qual o sonho realiza seu trabalho. Com isso, Freud buscava subsidiar a nascente psicanálise com fundamentos teóricos que permitiriam aos clínicos encontrar um caminho para se chegar ao que seria a fonte do sofrimento psíquico de seus pacientes. Vale lembrar que, para Freud, o sonho era sobretudo a “via régia” de acesso ao inconsciente.

Assim, o engendramento do que virá a se constituir como conteúdo manifesto é posto em marcha por meio de quatro operações principais: *condensação*, *deslocamento*, *consideração pela figurabilidade e elaboração secundária*. Os dois primeiros dizem respeito ao modo pelo qual o sonho propriamente deforma os conteúdos latentes de diferentes maneiras: ele pode omitir parte desses pensamentos, pode compor uma unidade a partir de elementos de origens diversas, pode substituir um elemento por outro distante numa cadeia de associação (FREUD, 2022, p. 306-307), pode alterar a ênfase de um determinado aspecto, o que equivaleria a descentrar o sonho (*idem, ibidem*, p. 328), entre outros recursos que visam, em última análise, tornar o conteúdo manifesto, em sua *forma de apresentação*, o mais distinto possível do pensamento que lhe deu origem. A elaboração secundária diz respeito a acréscimos ao sonho realizados pela própria instância censora, com a finalidade de conceder uma coerência ao sonho, de modo a manter distante da consciência os pensamentos latentes<sup>6</sup> (*idem, ibidem*, p. 516). Já a consideração pela figurabilidade — operação sobre a qual nos debruçaremos mais detidamente aqui — se dá em torno propriamente da produção de imagens no sonho.

De partida, Freud nota que a figuração onírica desconsidera por completo as relações lógicas que estruturam toda a cadeia de pensamentos latentes. Todos os conectivos que estabelecem o tipo de relação lógica entre cada elemento dos pensamentos oníricos, tais como, “quando”, “por que”, “embora”, “ou - ou”, etc, não encontram, na formação dos sonhos, uma figuração que lhes permita funcionar do mesmo modo que em sua origem (*idem, ibidem*, p. 335). Como afirma Didi-Huberman, será precisamente essa incapacidade em figurar as relações lógicas o motor inicial

---

<sup>6</sup> Garcia-Roza chama a atenção para o fato de que, em artigo datado de 1923, Freud retirou a elaboração secundária do conjunto de operações da elaboração onírica, já que, a rigor, ela atuaria sobre os conteúdos já elaborados pelas demais instâncias de trabalho do sonho (GARCIA-ROZA, 2009, p. 68-69).

para que um outro modelo de produção de imagens, que não o da mera representação, seja colocado em movimento. Ao referir-se às relações de sucessão, Didi-Huberman nos diz:

“Incapaz de representar — de significar, de tornar visíveis e legíveis como tais — as relações temporais, o trabalho do sonho se contenta, então, em *apresentar* juntos, visualmente, elementos que um discurso representativo (ou uma representação discursiva) teriam normalmente diferenciado ou inferido uns dos outros. A relação causal desaparecerá diante da *copresença*. A frequência se tornará ‘multiplicidade’, e todas as relações temporais se tornarão, em geral, relações de lugar.” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 195)

Quanto às relações de alternativa (“ou - ou”) e de oposição e contradição, Freud destaca que a figuração é especialmente incapaz de dar forma que lhe garanta a significação. No primeiro caso, a alternativa — necessária na lógica do pensamento original, isto é, tratar-se-ia de um elemento ou outro — é simplesmente ignorada em favor equivalente dos dois termos. O sonho “costuma incluir os membros dessa alternativa num só contexto como se tivessem direitos iguais” (FREUD, 2022, p. 339). No caso das relações de oposição e contradição, a figuração onírica trata seus termos como se constituíssem uma unidade. Do mesmo modo, um elemento figurado no sonho pode constituir-se como apresentação de si ou de seu oposto. Todo esse arranjo funciona, segundo Freud, como se o “não” estivesse ausente da matéria com a qual o sonho forma suas imagens (*idem, ibidem*, p. 341).

Há, no entanto, um tipo de relação lógica, a relação de semelhança, de concordância, o “assim como”, que a figuração do sonho possui ampla aptidão em dar forma. Trata-se de figurar diferentes elementos que apresentem esse tipo de relação em uma unidade. Esta unidade pode ser figurada de duas maneiras. Na primeira, que Freud nomeia por *identificação*, dois ou mais elementos que compartilham caracteres comuns são figurados como um deles, que está no sonho para apresentar a si e a todos os demais. Na outra, nomeada por *formação mista*, a unidade figurada é produzida a partir dos caracteres não comuns aos elementos que lhe deram origem, produzindo assim uma apresentação completamente nova (*idem, ibidem*, p. 343).

Tal procedimento mostra que os recursos figurativos do sonho lidam com o princípio da semelhança de modo totalmente diverso em relação ao senso comum. Neste, nos lembra Didi-Huberman, a semelhança é compreendida como o resultado de uma relação, cujos termos se reconciliam na figura do mesmo. No entanto, no sonho, o mesmo, ou a forma resultante dos processos de condensação e deslocamento, passa a figurar não uma reconciliação mas a

possibilidade permanente de significar sempre outra coisa, uma vez que o que uniu dois elementos distintos em uma mesma imagem talvez não se apresente nesta imagem (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 198-199). O resultado é que:

“(…) a mesmidade mimética é constantemente arruinada pelo trabalho do deslocamento, assim como, de maneira análoga, a dualidade dos pólos de semelhança é constantemente arruinada pelo trabalho da condensação. Então a semelhança não exhibe mais o Mesmo, mas se infecta de alteridade, enquanto os termos semelhantes se entrecrocaram num caos — a formação ‘compósita’ [mista] — que impossibilita, justamente, o distinto reconhecimento deles enquanto termos.” (*idem, ibidem*, p. 200)

A figuração onírica, portanto, se afasta decisivamente de qualquer viés que tome a figuração a partir do modelo da representação. O que o trabalho do sonho vem a dar forma percorre um conjunto tal de operações que o resultado pode se dar num assemelhamento completamente alterado. Didi-Huberman chama esse processo de “formação na deformação” (*idem, ibidem*, p. 200), isto é, o ato de deformar, distorcer, é constituinte do próprio trabalho de produção da imagem. E por deformação não se deve compreender uma mera apresentação formal que venha ferir a sensibilidade, chocar, ou mesmo resvalar no irrepresentável, incompreensível. Trata-se antes de perceber que a via pela qual passará o sentido não será mais aquela da representação, da correspondência significativa, de um saber totalizante e definitivo. Essa “formação na deformação” — nos termos de Didi-Huberman, a figuração que toma a imagem em conjunto com sua rasgadura, a qual tem na figurabilidade onírica o seu modelo de compreensão —, esse modo de produção do visível abre a imagem para que esta se dê como processo, como acontecimento de uma experiência propícia à produção de sentidos, sempre colocando em xeque qualquer relação estável entre imagem e linguagem, entre imagem e significação.

## 2.2. A figurabilidade como via aberta do sentido

Uma das razões a que Freud atribui para prevalência da consideração pela figurabilidade nos sonhos recai exatamente por um maior potencial de acolher conexões que a imagem possui em relação à linguagem discursiva abstrata amparada nas conexões lógicas. A figuração onírica, ao deixar para trás qualquer vínculo permanente com um significado ou uma representação, abre

caminho para uma maleabilidade composicional e uma cadeia imprevisível de associações, que jogam por terra quaisquer apelos à certeza e à determinação totalizante. A conversão da forma pensamento, na qual se estruturam os pensamentos inconscientes, para a forma da figuração onírica pode resultar, do ponto de vista das possibilidades de sentido, em um amplo território aberto.

“(…) esse transvasamento do conteúdo de um pensamento em outra forma pode ao mesmo tempo se colocar a serviço do trabalho de condensação e criar relações com outro pensamento que de outra maneira não existiriam. E esse outro pensamento pode inclusive ter modificado anteriormente sua expressão original com a finalidade de ir ao encontro do primeiro.” (FREUD, 2022, p. 368)

Ou seja, o paradigma freudiano para a consecução de sentido para as imagens oníricas é o da sobredeterminação. Se, no exemplo referido na citação acima, Freud mostra como a condensação pode fazer virem a se associar, na figuração do sonho, pensamentos distintos e inicialmente não relacionados, o trabalho do deslocamento pode fazer com que um pensamento de menor intensidade ganhe valência de modo a despojar um outro mais intenso. Tais características deixam evidente que o processo de formação de imagens no sonho, calcado no princípio da distorção e da deformação, ao mesmo tempo em que se constitui como um apelo à interpretação, é também a condição para que qualquer significação jamais se dê por plenamente concluída.

Ao princípio da sobredeterminação, que invalida qualquer determinação última de origem do sentido, Freud acrescenta o princípio da superinterpretação: há sempre a possibilidade de uma nova interpretação sobrepôr-se à anterior. Uma vez mais, o que a superinterpretação põe em xeque é o critério de correspondência entre imagem e significado, verdade e objeto. Como nos lembra Garcia-Roza, esse aspecto de incompletude da interpretação é o próprio motor do método psicanalítico, e que coloca sentido e interpretação em uma relação de mútua implicação:

“Sentido e interpretação não são duas realidades exteriores entre si e que se encontram na situação analítica, eles não possuem nenhuma existência prévia quando considerados isoladamente. Não há sentido original, todo sentido já é uma interpretação, assim como toda interpretação é uma forma de constituição de sentido.” (GARCIA-ROZA, 2009, p. 71)

Se o próprio ânimo interpretativo permanece aberto pela dinâmica onírica, Freud mesmo já nota que a tarefa de prover-lhe sentido será sempre inacabada. Essa falta a saber pode se apresentar

na compressão de um ponto: “todo sonho tem pelo menos um ponto em que é insondável, um umbigo, por assim dizer, que o liga ao desconhecido” (FREUD, 2022, p. 132). Ou pode ter a face opaca do incomunicável, como Freud destacou em outro texto:

“O sonho não quer dizer nada a ninguém; não é um veículo da comunicação; ao contrário, ele se empenha em permanecer incompreendido. Por isso, não nos deveria maravilhar nem desconcertar que um número de ambiguidades e imprecisões do sonho permaneçam indecíveis.” (FREUD, 1991, p. 212)

A falta a saber e a incomunicabilidade que constituem a formação dos sonhos são anteparos a qualquer pretensão de saber totalizante, mas não cessam de interpelar os sujeitos e, assim, põem em movimento a produção de sentidos.

### 2.3. A imagem como experiência e acontecimento: sujeito e sintoma

Não comunicar significa que não há comum que permita a conciliação do sujeito com a imagem. A dimensão especular que Didi-Huberman nos faz perceber na matriz kantiana da representação encontra aqui sua tela rasgada. O sujeito não se reconhece mais na imagem porque alguma coisa, nos limites da significação, no rastro do não saber, retorna como não pensado, não interpretado. Nas imagens da arte, essa “alguma coisa”, Didi-Huberman nos diz, é da ordem da cisão entre ver e olhar, *representar* e *apresentar* (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 205). Mesmo as artes figurativas e representativas, se tomadas a partir do paradigma da figurabilidade onírica, portariam essa dimensão. Algo que não seria propriamente da ordem da visão (nos termos de Didi-Huberman), mas do olhar, isto é, da dimensão da experiência de um sujeito diante da imagem.

Se Didi-Huberman entende a *representação*, o modelo da figura figurada, como o âmbito do sujeito do saber, por outro lado, a *apresentação*<sup>7</sup>, isto é, o modelo da figura figurante, ele associa com o sujeito do sintoma. O sintoma aqui compreendido na trilha psicanalítica como o que apela a

---

<sup>7</sup> A distinção dos modelos identificados nos termos *representação* e *apresentação* tem por base os termos em alemão *Vorstellung* e *Darstellung*. O primeiro designa a *representação* tal como a entendemos no contexto de uma correspondência entre um conteúdo mental e um objeto exterior. Dizemos, assim, que uma determinada imagem mental representa uma coisa no mundo. Já o termo *Darstellung*, utilizado tanto por Freud como por Walter Benjamin, embora seja comumente traduzido também por *representação*, refere-se mormente à *apresentação* ou *exposição* de algo, que não necessariamente pode ser correspondido a qualquer exterioridade à sua própria constituição. Sobre *Darstellung* como conceito filosófico em Benjamin, ver Gagnebin (2005).

uma interpretação do interior da ordem de um esquecimento. Tal como o esquecimento do sonho, que lhe confere seu caráter lacunar e fragmentário, e que, no fim das contas, é o que garante a impossibilidade de qualquer interpretação totalizante, o esquecimento, transposto para o regime das imagens, é o que permanece exterior ao arranjo representacional, mas que nos retorna na condição de sujeitos diante da imagem (*idem, ibidem*, p. 205-206). Portanto, como conclui Coelho, Didi-Huberman traz para o pensamento sobre a imagem a categoria de sintoma de modo a buscar “dar conta dos elementos/experiências que não se enquadram na totalidade das metodologias da história da arte” (COELHO, 2020, p. 73).

Assim, se as imagens podem ser compreendidas a partir da chave da figurabilidade onírica, isso significa que devem ser pensadas conjuntamente no que representam e no que esquecem. E aqui o esquecimento não deve ser entendido como ausência, mas precisamente como o que, na própria constituição formal da imagem como processo (daí a figuração figurante), não cessa de a desfigurar e, assim, abrir campo para uma visualidade sempre por vir. Esta é a chave que vai permitir se pensar a imagem como acontecimento. Por isso, Didi-Huberman nos diz que a imagem pensada como acontecimento, a partir de toda essa operação desfigurante, põe a perder qualquer pretensão a um saber totalizante da imagem e, portanto, em última instância, à própria condição de sujeito de saber quando se está diante das imagens da arte. Tal teria sido o destino dos historiadores da arte que apostaram na constituição de sua disciplina enquanto uma ciência comprometida com os ideais de verdade prometidos pelo modelo da representação.

“Nas imagens da arte buscaram signos, símbolos ou a manifestação de númenos estilísticos, mas só raramente olharam o sintoma, porque olhar o sintoma seria arriscar os olhos na rasgadura central das imagens, na sua perturbadora eficácia. Seria aceitar a coerção de um não-saber, e portanto abandonar uma posição central e vantajosa, a posição poderosa do *sujeito que sabe*. (...) Eles queriam *saber a arte*, inventavam a arte à imagem suturada do seu saber. Não queriam que *seu saber fosse rasgado* à imagem daquilo que, na imagem, rasga a própria imagem.” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 211-212)

Haveria, portanto, no ideal da imagem como representação, uma tentativa de apagamento, de sutura, no próprio processo de sua constituição enquanto imagem como operação de figurabilidade. E, no entanto, levado forçosamente ao limite de sua insuficiência em fechar-se como um saber totalizante, o pensamento reencontra o que havia procurado obliterar. Ou melhor, na

condição de tomar-se enquanto uma experiência, o pensamento se depara com algo que retorna da imagem e o perturba, abala os fundamentos que asseguravam suas certezas. O sujeito do conhecimento vê a imagem, que deveria ser seu próprio reflexo especular na tela da representação, e uma figuração distorcida o olha de volta. Algo que deveria permanecer oculto vem à tona. E o que era antes uma imagem familiar de si reencontra o estranho que a habita.

### 3. A imagem como experiência infamiliar

Pensar a imagem, não mais como suporte de um significado ou como objeto para o conhecimento, nos exigiu que a tomássemos como o resultado de uma experiência, como um acontecimento. E, se nossa procura é por um pensamento que restitua à imagem uma potência desestabilizadora do “óbvio” e do “tom de certeza”, nos termos de Barthes e Didi-Huberman, será preciso identificar de que modo a imagem, no contexto de uma experiência estética, pode vir a romper com a fruição da arte de uma perspectiva meramente apaziguadora ou conciliatória entre a sensibilidade e a imagem. Em outras palavras, será preciso que o pensamento sobre a experiência da arte (com as imagens da arte) não esteja restrito a uma teoria do belo como harmonia das formas e adequação entre imagem, sensibilidade e pensamento. Deverá haver um modo de se pensar a imagem, no interior da experiência estética, que localize seu valor não mais no reconhecimento reconfortante mas no abalo promovido pelo estranhamento.

Freud, em seu estudo sobre o infamiliar (*das Unheimliche*)<sup>8</sup>, oferece uma perspectiva preciosa ao identificar este “domínio específico da estética”, no interior do qual o sujeito se vê às voltas com uma experiência “que suscita angústia e horror” (FREUD, 2019, p. 29). Seu propósito é precisar que elementos e por quais meios uma tal experiência se constitui de modo a que lhe seja atribuída um nome, ou “palavra-conceito”, o infamiliar. A trilha aberta por Freud, neste texto, pode, como veremos, sugerir as bases para um outro pensamento sobre a imagem.

#### 3.1. As bases sócio-históricas do pensamento sobre o infamiliar

Até o advento da Primeira Grande Guerra e suas consequências traumáticas — individual e coletivamente para as populações europeias — Freud pensava a cultura a partir do viés da sublimação. E isso tinha uma razão histórica e social, como nos apresenta Martins em seu livro

---

<sup>8</sup> Adotamos neste trabalho a tradução proposta por Ernani Chaves e Pedro Heliodoro Tavares na edição publicada pela Editora Autêntica. Outras traduções publicadas em português para *das Unheimliche* incluem o “estranho” e “o inquietante”. Os editores argumentam, na introdução da edição, que a opção pelo termo “infamiliar” se justifica em razão de se manter, tal como no original alemão, o prefixo de negação “in-”, o que, ao mesmo tempo, permite que, tomada em sua totalidade a palavra indique o oposto do que é familiar, sem, com isso, deixar de conter em si o que é propriamente familiar. Assim, esta opção se aproximaria mais da interpretação ambivalente que Freud dá à ‘palavra-conceito’ *Unheimliche*. Ver TAVARES e IANNINI, 2019.



*Sublimação e Unheimliche* (2017). O Império Áustro-Húngaro, sob o qual Freud vivia e trabalhava, assentava as bases de sua organização social sobre as autoridades do imperador e da Igreja Católica. No entanto, a estrutura de poder baseada nesses pilares, com os abalos provocados desde a Reforma Protestante e a Revolução Francesa, consistia mais em uma aparência de ordem patriarcal sólida do que propriamente o era de fato (*idem, ibidem*, p. 36). Com vistas a uma cômoda manutenção desta “farsa”, o debate político minguava e os sujeitos voltam-se para o cultivo de suas próprias interioridades. Com isso, e de modo a não resultar em qualquer viés de enfrentamento à ordem vigente, a arte produzida no período ganha o contorno das formas harmônicas e belas. Neste contexto, a via da sublimação, como pensada à época por Freud, ganha predominância, no seio da psicanálise nascente, como modelo explicativo para a produção artística. A criação decorreria de um desvio pulsional com vistas à produção de objetos de reconhecido valor social, o que resulta no apaziguamento e na reconciliação do sujeito com a realidade que lhe é exterior. Trata-se, portanto, em última instância, de um processo adaptativo, no qual, a imagem cumpriria uma função de reordenar a vida psíquica do sujeito de modo a sustentar-lhe um reconhecimento pelo outro.

“Sublimar implica satisfazer pulsões por desvios da meta sexual e, simultaneamente, encontrar reconhecimento externo social para a produção e o resultado desse processo.” (*idem, ibidem*, p. 572)

Para Martins, antes da Grande Guerra, a visão que Freud tem da arte é sobretudo como “consolo ou reconciliação”, “uma espécie de *refúgio* no mundo fantasmático” (*idem, ibidem*, p. 542). Porém, diante dos horrores da guerra de 1914-1918 e do conseqüente colapso da ordem política e social, a saída pela sublimação, que ainda permitia ao sujeito reconciliar sua vida psíquica com o mundo por meio de uma aptidão em significar o vivido, encontra seus limites. Como também notou Walter Benjamin, em textos como *Experiência e pobreza* e *O narrador*, os acontecimentos da guerra extinguíam a possibilidade de formulação de uma experiência comunicável pelos sujeitos: “os combatentes voltavam mudos do campo de batalha não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável” (BENJAMIN, 1987, p. 198). O retorno dos neuróticos de guerra e o acúmulo de experiências traumáticas acaba por produzir uma mudança na compreensão que Freud tinha da cultura, o que o leva, segundo Martins, a se afastar da noção adaptativa de sublimação para uma outra descrição da experiência estética a partir do conceito de infamiliar, que:

“ao incluir o próprio conteúdo do choque ou do trauma como parte do processo, enfrenta uma distensão ou promove uma ruptura das formas, cujos

limites não são capazes de integrar conteúdos disruptivos.” (PARENTE, 2017, p. 42)

O interesse pelo infamiliar indicaria, portanto, que Freud buscava compreender outros aspectos da vida psíquica, que estariam fora do alcance de uma explicação pelo paradigma da sublimação. Estava em jogo, neste momento, uma tentativa de dar conta teórica e clinicamente de uma experiência que traz em sua própria constituição algo que aponta para uma dimensão traumática, que não pode ser assimilada ou reconciliada a um discurso social que vincule pacificamente sujeito e mundo, discurso e objeto. E essa investigação percorre tanto a experiência do infamiliar em situações cotidianas, como também, e sobretudo, o infamiliar apresentado em obras estéticas. De fato, Freud nota que essa experiência não é alheia à cultura, à produção humana; ao contrário, a presença na linguagem ordinária de um vocábulo que a denomina (*das Unheimliche*) indicaria que se trata de algo não apenas reconhecido pelos falantes da língua, mas também de que deveria haver um núcleo próprio que justifique que a ela seja dedicada uma palavra-conceito específica. É em torno da identificação deste núcleo, que permite que uma determinada experiência seja nomeada de infamiliar, que Freud desenvolve seu texto.

### 3.2. O infamiliar freudiano e a imagem

“*Infamiliar* seria tudo o que deveria permanecer em segredo, oculto, mas veio à tona” (FREUD, 2019, p. 45). Esta afirmação retirada de Schelling apoia as conclusões a que Freud chega após uma análise da etimologia e dos diferentes significados de *Unheimliche* e de suas possíveis traduções em outros idiomas. Formada pelo prefixo de negação *Un-* e pelo radical *heim*, que significa familiar, conhecido, a palavra pode inicialmente dar a entender que diria respeito a um sentimento de medo e angústia provocado pelo que não é familiar, pelo que é desconhecido. Freud nota, porém, que a palavra *heimlich* tem um outro círculo de significação possível, que diz respeito tanto ao que é “confiável, confortável”, como também ao que é “encoberto, o que permanece oculto” (*idem, ibidem*, p. 45). Vale perceber que essa variação de significado pode ser relacionada a uma certa posição a partir da qual o termo é referido: no interior de um determinado âmbito, cujos limites com o externo são bem definidos, algo pode ser familiar, confortável; mas de um ponto de vista exterior, esse mesmo algo encontra-se oculto, encoberto. Haveria, portanto, a necessidade de uma clara determinação de fronteiras, de limites, para que o mesmo vocábulo sustente esses dois

sentidos. Em situações em que a fronteira entre o conhecido e o estranho se torne permeável, o que ali se apresenta pode vir a pôr em estado de indiferenciação seus diferentes significados.

Assim, será essa ambivalência constitutiva do termo *Heimliche* que o fará oscilar a ponto de vir eventualmente a significar o mesmo que sua própria negação: e o que, então, era familiar e conhecido, mas estava oculto e encoberto, se apresenta como estranho, inquietante, assustador. A conclusão de Freud, portanto, será a de que o infamiliar não se constitui como uma negação do familiar, mas como uma experiência que se dá no próprio âmbito do familiar.

“(...) familiar [*heimlich*] é uma palavra cujo significado se desenvolveu segundo uma ambivalência, até se fundir, enfim, com seu oposto, o infamiliar [*unheimlich*]. Infamiliar é, de certa forma, um tipo de *familiar*.” (*idem, ibidem*, p. 47-49)

A indeterminação, no entanto, não é a origem da experiência do infamiliar. A análise que Freud faz do conto *O Homem da Areia*, de E. T. A. Hoffmann — que, cabe destacar, tem entre seus elementos principais, diferentes referências ao olhar e a dispositivos de ver —, busca mostrar que o infamiliar que a ficção suscita diz respeito, na verdade, a um sentimento de ameaça decorrente da aparição, de certa forma, inesperada, de um conteúdo que deveria ter permanecido ausente da consciência, mas que, no entanto, acaba por vir à luz (*idem, ibidem*, p. 61). E isso não acontece em razão de uma incerteza quanto ao estado de um determinado objeto no mundo: por exemplo, se um determinado corpo está vivo ou morto, animado ou inanimado. O que faz com que determinados conteúdos recalcados possam apresentar-se à consciência do sujeito, de forma súbita e inesperada, e com um efeito infamiliar, é uma tendência própria da pulsão de buscar retornar à sua origem.

Freud traz inúmeros exemplos de situações cotidianas, experiências vividas, em que o sujeito se vê às voltas com uma repetição involuntária, que o lança imediatamente a um sentimento de infamiliaridade. Esses exemplos incluem situações vividas pelo próprio Freud, que narra uma ocasião em que caminhava sem destino preciso em uma pequena cidade da Itália, e acabou por seguidas vezes, de forma não deliberada, a adentrar uma zona de prostituição (*idem, ibidem*, p. 75). Esse automatismo da pulsão — e essa é talvez a mais importante novidade trazida pelo texto — está na base do infamiliar. Algo que é constitutivo do próprio sujeito se apresenta como se estranho fosse. O sujeito perde, ainda que por um instante, sua condição de agente sobre o mundo e se experimenta como determinado por uma força que atua sobre ele, força essa que, dado seu caráter aterrorizante, Freud não se exime a nomear como demoníaca.

“No inconsciente anímico, é possível, de fato, reconhecer-se o domínio de uma incessante *compulsão à repetição* das moções pulsionais, a qual, provavelmente, depende da mais íntima natureza das pulsões, é que é suficientemente forte para se impor ao princípio de prazer, conferindo um caráter demoníaco a certos aspectos da vida anímica” (*idem, ibidem*, p. 79).

No caso de *O Homem da Areia*, uma das formas com que Hoffmann apresenta esse automatismo do retorno do mesmo está na reaparição de elementos e personagens, que se reduplicam de modo a fazerem retornar um mesmo conteúdo ameaçador. O tema do duplo, comum na literatura e nas artes, de modo geral, se fundamenta em um mecanismo psíquico de desdobramento do Eu contra eventuais ameaças ao seu desaparecimento. Seria, portanto, um recurso narcísico, sobretudo infantil, que projeta na figura de um outro as características psíquicas do Eu de modo a garantir uma sobrevivência em meio a temores de aniquilamento. No entanto, com a superação dessa fase infantil, de “ilimitado amor por si mesmo”, a reaparição do duplo, em lugar de oferecer segurança, passa a representar um presságio dos antigos medos, por recolocar o sujeito em uma posição que, até então, parecia ter sido ultrapassada (*idem, ibidem*, p. 71).

O infamiliar descreve, portanto, uma experiência na qual algo reaparece no campo da imagem, que deveria configurar-se como uma imagem especular do sujeito agente sobre o mundo (tal como na “caixa da representação”). Esse algo, que deveria permanecer oculto mas que vem à luz, implica na determinação do sujeito como objeto de um outro, de uma autonomia que opera não no âmbito do sujeito, mas da própria imagem. Esta dimensão do infamiliar na imagem é o que captura o sujeito e o torna parte de uma experiência. É uma espécie de exercício de poder da imagem sobre o sujeito. A imagem torna-se não meramente especular, na forma de um objeto que apenas retorna ao sujeito as condições de possibilidade de sua apreensão enquanto objeto de conhecimento, como na matriz kantiana, mas, sim, a tela de uma aparição que abala a posição do sujeito enquanto sujeito do conhecimento para reposicioná-lo como sujeito de uma experiência<sup>9</sup>.

---

<sup>9</sup> Nos termos deste trabalho, “experiência” refere-se sempre à experiência de um sujeito singular e compreendido na matriz freudiana como sujeito do inconsciente. Ao opormos a relação com a imagem como constitutiva de uma experiência subjetiva e a relação com a imagem no enquadramento de um objeto do conhecimento, queremos, com isso, ressaltar que, sobretudo no modelo cientificista da semiologia ou da história da arte, a imagem é pormenorizada a partir da posição de um sujeito do conhecimento, seja ele universal (no discurso científico por excelência), ou mesmo ancorado em contextos culturais (isto é: no interior de determinada cultura, tal imagem pode ser compreendida referenciada a determinado significado).

Didi-Huberman situa a experiência do infamiliar no campo da desorientação. No momento em que a autonomia se desloca do lado do sujeito para o lado do objeto, o sujeito perde o vínculo com a posição da qual se valia para garantir seu lugar de sujeito do saber. O que retorna da imagem, “o que nos olha de volta”, aponta para a perda de um lugar.

“(…) é a *desorientação*, experiência na qual não sabemos mais exatamente o que está diante de nós e o que não está, ou então se o lugar para onde nos dirigimos já não é aquilo *dentro* do qual seríamos desde sempre prisioneiros.” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 231)

A imagem infamiliar coloca o sujeito à sua mercê. É a imagem, portanto, que condiciona o lugar do sujeito e não o contrário, como suporia uma epistemologia que tomasse a imagem apenas como representação dos objetos do mundo, na rede de coordenadas do conhecimento humano. Ao identificar no texto freudiano uma relação do infamiliar com o tema da cegueira — afinal, o medo de Nathaniel é de que o Homem da Areia arranque-lhe os olhos — Didi-Huberman compreende que tal experiência corresponde a “entrar na *experiência visual de arriscar-se a não ver mais*” (*idem, ibidem*, p. 230). Se o medo de perder os olhos é uma figuração para a angústia de castração (FREUD, 2019, p. 61), colocar-se diante da imagem sob o risco perder a capacidade de ver é suportar estar na condição de ser afetado por ela enquanto sujeitos do não-saber. Quando opõe a representação ao esquecimento (no modelo da figurabilidade dos sonhos), Didi-Huberman já concluíra:

“As mais belas estéticas — as mais desesperadas também, pois em geral estão votadas ao fracasso ou à loucura — seriam então as estéticas que, para se abrir inteiramente à dimensão do visual, gostariam que fechássemos os olhos diante da imagem, a fim de não mais vê-la, mas de somente olhá-la” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 206).

### 3.3. O infamiliar na imagem e a aura benjaminiana

Haveria ainda uma última aproximação a ser feita entre o infamiliar, tal como pensado por Freud, e a imagem, se buscamos pensá-la sem as restrições do modelo representacional. Trata-se da leitura feita por Didi-Huberman acerca da noção de aura em Walter Benjamin. Para Didi-Huberman,

o infamiliar seria uma definição metapsicológica que viria complementar a definição secularizada da aura por Benjamin (*idem*, 2010, p. 228), para quem a compreensão deste fenômeno, presente nas obras de arte e no mundo natural, começa pelos atributos da singularidade e da distância.

“Em suma, o que é a aura? É uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais próxima que ela esteja. Observar em repouso, numa tarde de verão, uma cadeia de montanhas no horizonte, ou um galho, que projeta sua sombra sobre nós, até que o instante ou a hora participem de sua manifestação, significa respirar a aura dessa montanha, desse galho.” (BENJAMIN, 1987, p. 101)

Esta passagem deixa claro que, tal como o infamiliar, a aura é algo da ordem do acontecimento. Não se trata propriamente de um atributo que o objeto ou a imagem portem, mas antes de uma experiência vivida pelo sujeito diante do objeto aurático. E uma experiência que — Didi-Huberman nos adverte — consiste num enredamento do sujeito pelo próprio acontecimento, do qual é, ao mesmo tempo, testemunha e parte (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 147). A composição do fenômeno da aura é uma trama de espaço e tempo, isto é, a imagem produz uma rede espaço-temporal, no interior da qual o sujeito se vê prisioneiro. Vale lembrar que, diante da súbita aparição do automatismo da pulsão no acontecimento infamiliar, o sujeito a experimenta como um arranjo tal de espaço e tempo, no qual só lhe cabe repetir um encadeamento, que, embora lhe seja vivido com alheio, tem origem em sua própria condição de sujeito.

A aura, portanto, e isso Benjamin deixa explícito, é o que concede “autoridade” ao objeto (BENJAMIN, 2012, p. 15). A aura, vinculada a um sentimento de autenticidade e originalidade do objeto, faz com que o sujeito devote, na tradição, uma posição de culto da imagem. No entanto, se a intenção manifesta é a de pensar a secularização da aura, é preciso que esta dimensão, que na tradição religiosa faz com que o objeto aurático seja “signo enviado desde sua fictícia região de transcendência”, se incorpore, como aparição singular, na “*imanência visual* e fantasmática dos fenômenos ou dos objetos” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 157-158). Está delimitada assim a aproximação da aura e da imagem. A aura, tal como o infamiliar, é uma chave importante para se compreender a imagem como constitutiva de uma experiência, na medida em que implica necessariamente o sujeito na cena de sua aparição.

Outro aspecto candente na definição benjaminiana está na aparição da aura como uma distância, ou, como nota Didi-Huberman, como o “poder da distância”. Por mais próximo que o sujeito possa estar do objeto aurático, este somente se apresentará como distante. Esta é a forma mesma de visibilidade do objeto. Ele se mostra enquanto distância que enreda o sujeito numa trama de espaço e tempo. A aura é, portanto, uma imagem que não se deixa jamais se apreender. Ela só se mostra enquanto distância, fazendo dessa distância a condição da experiência. Para Didi-Huberman, o acontecimento aurático resulta infamiliar, na medida em que ele produz uma experiência de estranhamento, de inquietação, cuja resposta em convertê-la em valor de culto é a forma, ao menos pré-moderna<sup>10</sup>, de encontrar um lugar na tradição para o acontecimento.

Na modernidade, a aura é o que a imagem perde quando reproduzida tecnicamente de modo a representar o semelhante. A imagem sem sua dimensão aurática é uma imagem condicionada à serialização, posto que é a série que comanda a imagem e não a imagem que condiciona a experiência de seu acontecimento. Destituir a distância que habita a imagem é torná-la objeto de reprodução, instrumento de representação. A imagem perde seu caráter de acontecimento singular para o sujeito e torna-se o veículo de uma reprodução serializada do conhecido. A aura, portanto, é inseparável de uma distância que a experiência condiciona. O objeto aurático é experienciado como distante. Aqui, a aproximação entre Freud e Benjamin fica mais evidente. O infamiliar, como vimos, também é da ordem da aparição. Algo aparece na imagem e retorna ao sujeito como sinal da operação de uma dinâmica pulsional que localiza um alheamento no interior do que lhe é próprio. Do mesmo modo, a aura, como “aparição única de uma coisa distante”, é o que se perde quando a imagem é submetida a uma operação de assemelhamento. O efeito infamiliar de uma imagem conjuga-se com a dimensão aurática do objeto na medida em que o que retorna ao sujeito na forma de uma aparição (e que deveria permanecer oculto sob a ação do recalque) conserva sua distância na esteira de um incessante trabalho de dissimulação, de dessemelhança à imagem especular de si, fazendo dessa dissimulação a expressão própria de sua aparição.

“Algo saiu da sombra, mas sua *aparição* conservará intensamente esse traço de afastamento ou de profundidade que a destina a uma persistência do trabalho da *dissimulação*. Assim a experiência do olhar que buscamos explicitar conjuga aqui dois momentos complementares, dialeticamente enlaçados: de um lado, ‘ver perdendo’, se podemos dizer, e, de outro, ‘ver aparecer o que se dissimula’.

---

<sup>10</sup> Como se sabe, Benjamin analisou, em diferentes textos, como *Pequena história da fotografia* e *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, a perda da aura e de seu valor de culto a partir do desenvolvimento da técnica.

No núcleo dessa dialética, sabemos, Freud colocará a operação constitutiva — negativa e estrutural ao mesmo tempo — do *recalque*. O que isso quer dizer, finalmente, senão que toda forma intensa, toda forma aurática se daria como ‘estranhamente inquietante’ [infamiliar] na medida mesmo em que nos coloca visualmente diante de ‘algo recalcado que retorna’? (*idem, ibidem*, p. 230)

Portanto, se a disposição diante da imagem é de submetê-la a uma ordem significativa ou de saber, no interior de um modelo representacional, o que a imagem retorna ao sujeito é tão somente uma imagem especular, uma confirmação de sua posição enquanto sujeito do conhecimento. Se, ao contrário, o sujeito se vê em meio a uma experiência de risco no território do não-saber, a imagem retorna uma distância, que é, antes de mais nada, um estranhamento fundado em sua condição autônoma. A imagem opera autonomamente sua aparição enquanto outro do sujeito, e não lhe retorna mais uma imagem de si, garantidora de sua posição de sujeito, mas inversamente condiciona uma experiência espaço-temporal que faz do sujeito testemunha e parte de um acontecimento, que, embora se dê como índice da autonomia do objeto, não é totalmente alheio ao sujeito, embora ele assim o experimente (*idem, ibidem*, p. 229).

Ao escrever sua *Pequena história da fotografia*, Benjamin estabelece um modo de compreensão da imagem fotográfica, que parece ecoar, décadas mais tarde, no trabalho de Roland Barthes. Apesar de toda serialização e reprodução das imagens e a conseqüente supressão de sua dimensão aurática, a fotografia expressa, sob determinadas condições, um efeito capaz de suspender toda discursividade significativa, que fazia submergir a imagem na legibilidade. Este efeito, derivado do que Benjamin chama de “injunções implícitas na autenticidade da fotografia”, parece reencontrar na transitoriedade das imagens modernas a manifestação de uma distância, aparição na imagem de algo da ordem do estranhamento, infamiliaridade.

“Apesar de toda a perícia do fotógrafo e de tudo o que existe de planejado em seu comportamento, o observador sente a necessidade irresistível de procurar nessa imagem a pequena centelha do acaso, do aqui e agora, com a qual a realidade chamuscou a imagem, de procurar o lugar imperceptível em que o futuro se aninha ainda hoje em minutos únicos, há muito extintos, e com tanta eloquência que podemos descobri-lo, olhando para trás.” (BENJAMIN, 1987, p. 94)



Esta passagem mostra com exatidão que a trama de espaço e tempo, produzida pela aura e que enreda o sujeito em sua experiência, persiste no efeito da imagem fotográfica, ao menos, no que da imagem escapa ou se exclui da função representativa. A imagem fotográfica dá a ver o que os olhos, mergulhados na espacialidade da vida corrente, não são aptos a perceber, a experimentar. Essa potência da imagem, que Benjamin chama de “injunções implícitas na autenticidade da fotografia”, promovem um efeito de choque, que só será superado (ou evitado) pela intervenção discursiva (a introdução de uma legenda, por exemplo), que impede a oscilação da imagem em favor de uma “literalização de todas as relações da vida” (*idem, ibidem*, p. 107).

Submeter a imagem à representação de seu significado é buscar controlar seus efeitos de aparição. É torná-la veículo da semelhança em desfavor de sua potência de pôr em xeque o conhecido. Seja na produção do infamiliar ou na irrupção do fenômeno aurático, a imagem emerge como desafio ao pensamento, como o que suscita o pensamento a pôr-se em marcha, sem paralisar-se diante da nudez das formas, nem assentar-se nos arranjos discursivos do significado. A imagem, como experiência do sujeito, pensada em tais termos, como infamiliaridade e fenômeno aurático, é, ao mesmo tempo, figuração de uma impossibilidade e abertura para um acontecimento.

## Conclusão

Ao longo deste trabalho, percorremos, de forma breve, ideias de diferentes autores, que, de forma mais ou menos direta, se depararam com a necessidade de elaborar teoricamente aspectos concernentes à nossa relação subjetiva com as imagens. Nossa intenção era a de localizar formulações, que permitissem a constituição de fundamentos, a partir dos quais fosse possível encaminhar uma pesquisa acerca de um modo de pensar a imagem, que não a tome como mero veículo de significação, objeto de conhecimento ou mediadora de um apaziguamento da tensão entre sensibilidade e pensamento. Formulamos a questão que motivou este trabalho como um apelo a buscar tais ideias, de modo a compor um mapa inicial, no qual poderia-se vir a consolidar um pensamento sobre a imagem, que a restituísse à sua potência de vir a ser um desafio ao próprio pensamento. Portanto, parece-nos agora, ao fim deste percurso, que o pensamento pode vir a encontrar na imagem um poderoso estimulante, que, ao mesmo tempo que o faz deparar-se com suas próprias limitações, o impele a ir além de si mesmo.

Se começamos nosso caminho por Barthes e Didi-Huberman, foi porque esses autores nos mostram, de forma inequívoca, como o pensamento sobre a imagem, quando às voltas com a consolidação de sua interpretação como significado ou saber, rapidamente se depara com impasses e contradições, que, para um pensamento comprometido com a univocidade e a fixidez do sentido, parecem insolúveis (porque de fato o são!). A saída, então, seria a de desconsiderar tudo que diga respeito à experiência singular do sujeito, e a imagem deveria ser enquadrada como um objeto no interior de uma ordenação espaço-temporal ideal, diante da qual paira um sujeito universal, o sujeito do conhecimento. O *punctum* barthesiano e a *rasgadura*, trazida por Didi-Huberman, são formulações que visam, ao contrário, dar conta exatamente do que é de uma ordem subjetiva singular. A imagem deixa de se constituir como um objeto disposto a um olhar científico e passa a ser algo que constitui uma experiência para o sujeito.

Para que pudéssemos compreender como a imagem poderia vir a ser considerada como constitutiva de uma experiência ou, em outras palavras, como a imagem poderia ser entendida como um processo e não como um dado estanque de significação, recorreremos à teoria freudiana da figurabilidade onírica. A “opção” prioritária do sonho pela formação de imagens diz menos respeito a impressões perceptivas reincidentes do que propriamente à capacidade da figuração em apresentar, de forma figurante e não figurada — isto é, processual — complexos de pensamentos,

por vezes contraditórios e aparentemente estranhos à consciência, mas não ao sujeito. O trabalho do sonho, tal como nos é apresentado por Freud, nos permitiu, na leitura de Didi-Huberman, identificar um modo de compreender a formação das imagens desde uma perspectiva não representacional, que não desconsidera eventuais repercussões paradoxais e indecíveis da composição imagética.

Estes aspectos acabaram por nos levar à necessidade de nos perguntarmos sobre a natureza da experiência que estava em jogo quando o sujeito se vê diante de uma imagem pensada em tais termos. Seria preciso, antes de mais nada, partir de uma experiência estética, que não tivesse a teoria do belo, enquanto harmonia das formas e adequação entre pensamento e sensibilidade, como o seu princípio identificador. O infamiliar freudiano foi a chave que nos permitiu localizar um pensamento que levasse em conta questões estéticas decorrentes de uma experiência que suscitava, antes de mais nada, inquietação e angústia. Ao mesmo tempo, o infamiliar nos pareceu permitir ressituar o problema da imagem na dinâmica especular, mas com a inclusão de um novo aspecto: a aparição, no campo da imagem, de algo que retorna ao sujeito não como a imagem da semelhança, mas a de um estranhamento de si.

Por fim, a aproximação que Didi-Huberman propõe entre o infamiliar freudiano e a aura benjaminiana viria restituir à imagem uma certa “autoridade” diante do sujeito. Concebida do ponto de vista de seu declínio na modernidade, a aura é associada por Benjamin ao que está ausente no processo de serialização e reprodução das imagens, que constituem, em última instância, um processo de produção de semelhanças. A subordinação das imagens a uma ordem discursiva é apenas a mais evidente das consequências. A aura, portanto, nos pareceu um recurso poderoso para repensar a imagem, tal como o infamiliar, enquanto aparição de uma distância, isto é, recusa à operação de assemelhamento, a que a lógica representacional submete a imagem.

Este trajeto, seguindo trilhas abertas e indicadas por autores, como Barthes, Benjamin, Freud e Didi-Huberman, e percorrido de forma talvez um tanto imprudente e apressada, figurou, por si, um passo de conclusão do curso de graduação a que este trabalho se destina; mas, nem por isso, deixa de ser também um passo inicial, um mapa de partida, que tem sobretudo o propósito de abrir o ânimo à continuidade da pesquisa.

## Referências Bibliográficas

ALLOA, Emmanuel. Entre a transparência e a opacidade:: o que a imagem dá a pensar. In: ALLOA, Emmanuel. **Pensar a imagem**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015. p. 7-22.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

\_\_\_\_\_. **O óbvio e o obtuso**: ensaios críticos III. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. Tradução de Léa Novaes.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter; SCHÖTKER, Detlev; BUCK-MORSS, Susan; HANSEN, Miriam. **Benjamin e a obra de arte**: técnica, imagem, percepção. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. p. 11-42. Tradução de Marijane Lisboa e Vera Ribeiro.

\_\_\_\_\_. **Obras escolhidas**: magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1987.

COELHO, Mariana de Jesus Veras. **O paradoxo visual do saber e não-saber em Devant l'image, de Georges Didi-Huberman**. 2020. 106 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Metafísica, Universidade de Brasília, Brasília, 2020.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da imagem**: questão colocada aos fins de uma história da arte. São Paulo: Editora 34, 2013.

\_\_\_\_\_. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 2010.

FREUD, Sigmund. **O infamiliar e outros escritos**. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

\_\_\_\_\_. **A interpretação dos sonhos**. Porto Alegre: L&Pm, 2022. Tradução de Renato Zwick.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. Do conceito de Darstellung em Walter Benjamin ou verdade e beleza. **Kriterion**: Revista de Filosofia, [S.L.], v. 46, n. 112, p. 183-190, dez. 2005. FapUNIFESP (SciELO). <http://dx.doi.org/10.1590/s0100-512x2005000200004>.

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. **Freud e o inconsciente**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

IANNINI, Gilson; TAVARES, Pedro Heliodoro. Freud e o infamiliar. In: FREUD, Sigmund. **O infamiliar e outros escritos**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019. p. 7-25.

MARTINS, Alessandra Affortunati. **Sublimação e Unheimliche**. São Paulo: Pearson, 2017.

RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.