

DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.1401201947-56>

O PUNCTUM DE BARTHES E O ESTRANHO FAMILIAR EM FREUD BARTHES' PUNCTUM AND FREUD'S UNCANNY

José Isaías Venera*

Adriana Stela Bassini Edral**

Resumo: Com este trabalho, elabora-se uma aproximação entre os conceitos de estranho, em Sigmund Freud, e de punctum, em Roland Barthes. O objetivo é mostrar que o ponto na imagem fotográfica recortado pelo olhar vem como demanda de um estranho familiar e por meio do qual o tempo é suspenso. Há algo da imagem que punge o olhar, abrindo uma fissura na representação. Articula-se também a angústia como afeto que não engana e que aponta para a verdade do sujeito. Afeto que pode ser mobilizado pelas vias do punctum, conceito desenvolvido no período de luto após a morte de Henriette, mãe de Barthes.

Palavras-chave: Punctum. Estranho. Angústia. Objeto a.

Abstract: With this work, it is elaborated a rapprochement between the concepts of uncanny, by Sigmund Freud, and punctum, by Roland Barthes. The purpose is understanding that the photographic image, when cut by gaze comes as a demand of a strange but familiar and through which time is suspended. There is something on the image that pricks the gaze, opening a fissure between the referent and the image. It is also articulated anguish as an affect that does not deceive and which points to the subjects truth. Affect that can be mobilized through the punctum, concept developed by Barthes during his mourning period after his mother's death, Henriette.

Keywords: Punctum. Uncanny. Anguish. Objet petit a.

Recebido em 09/05/2019. Avaliado em 28/06/2019.

[...] o que perdi não é uma Figura (a Mãe), mas um ser; e não um ser, mas uma qualidade (uma alma): não a indispensável, mas a insubstituível.

Barthes, A câmara clara.

O crítico literário e semiólogo francês Roland Barthes publicou, em 1980, *A câmara clara*, escrito logo após a morte de sua mãe, Henriette Barthes (1983-1977). Esse livro, escrito em luto, fala sobre fotografias e por meio das quais são desenvolvidas leituras sobre as microexperiências da morte. São 48 fragmentos escritos em 48 dias, como se fossem dois rolos de filmes de 24 poses, escritos de 15 de abril a 3 de junho de 1979.

* Doutor em Ciências da Linguagem pela Unisul. É professor do curso de Publicidade e Propaganda da Universidade da Região de Joinville (Univille) e do curso de Jornalismo da Universidade do Vale do Itajaí (Univali). E-mail: j.i.venera@gmail.com.

** Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem, pela Universidade do Sul de Santa Catarina (2017). É professora dos cursos de Publicidade e Propaganda, Relações Públicas e Turismo e Hotelaria na Universidade do Vale do Itajaí. E-mail: edral.adriana@gmail.com

Entre essas fotografias sobre as quais Barthes disserta, há a intitulada *Fotografia do Jardim de Inverno*, em que aparece a imagem de sua mãe quando tinha cinco anos, em 1898, ao lado de seu irmão, com sete anos. A fotografia mantém traços do referente, o objeto representado, como a semiologia do jovem Barthes já havia proposto no livro *Mitologias*, em 1957. Mas o que importa nesta fotografia, para Barthes, é o reencontro com a mãe, a mãe insubstituível. O autor diz “[...] o que perdi não é uma Figura (a Mãe), mas um ser; e não um ser, mas uma *qualidade* (uma alma): não a indispensável, mas a insubstituível” (1984, p. 113). Esse é o encontro que Barthes disserta sobre a experiência entre o olhar e a fotografia que escapa qualquer tentativa de nomeação.

A partir dessa obra de Barthes e, em especial, ao modo como o conceito de *punctum* aparece para dar conta dessa experiência, pensa-se no rompimento da lógica da representação. Uma maneira de pensar sobre esse rompimento se dá, inicialmente, a partir de uma articulação com a noção de *estranho*, do campo da psicanálise, desenvolvida na obra de Sigmund Freud, em *Das Unheimlich*, de 1920. Pouco antes de Freud escrever sobre *o estranho*, o crítico literário russo, Viktor Chklovski (1973), publicou em 1917, *A arte como procedimento*, no qual cria o neologismo *ostranenie*, podendo ser traduzido como *estranhamento*¹.

Tendo como ponto central as aproximações do *punctum* com o campo da psicanálise, este trabalho inicia com a noção de estranhamento à percepção cognitiva, do formalista russo Chklovski, passando para a noção de estranho familiar, em Freud, e por meio do qual se articula com o ponto estranho na fotografia que nos punge, que nos afeta.

Em seguida, como não se poderia deixar de destacar nesse percurso anunciado, fala-se da relação da fotografia com a morte, como vimos na abertura. A morte atravessa o livro de Barthes e, nos encaminhamentos finais ao qual este trabalho se volta, ao afeto de angústia. Em Lacan, a angústia é o único afeto que não engana, expondo as pontas do real: “nós não somos sem uma relação com a verdade” (LACAN, 1992, p. 55).

DO ESTRANHO AO PUNCTUM

Em 1917, o formalista russo Viktor Chklovski (1893-1984) publicou o ensaio *A arte como procedimento*, em que a relação de estranhamento (singularização) entre espectador e a obra aparece como mola propulsora para a experiência. Chklovski cunhou o neologismo *ostranenie* (estranhamento), de difícil tradução, para dar conta desse acontecimento. No ensaio, a definição:

O objetivo da arte é dar uma sensação do objeto como visão e não como reconhecimento; o procedimento da arte é o procedimento de singularização [*ostranenie*] dos objetos e o procedimento que consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção. O ato de percepção em arte é um fim em si mesmo e deve ser prolongado; *a arte é um meio de experimentar o devir do objeto, o que é já “passado” não importa para a arte* (CHKLOVSKI, 1976, p. 45).

¹ Na tradução brasileira, porém, o termo aparece traduzido como singularização.

A maneira como Chklovski define o objeto da arte, afastando-o do lugar da representação, tem certa relação com o “objeto” (*punctum*) encontrado por Barthes 63 anos depois. Porém, desta vez, o lugar da representação questionado por Barthes é voltado para as fotografias, signo definido pelo seu alto grau de iconicidade, pela sua relação por semelhança com o referente. Assim, enquanto o primeiro crítico literário pretende afastar a experiência com a obra de arte da relação de reconhecimento e faz disso o ato da arte (percepção cognitiva), Barthes se volta para aquilo que punge o olhar do espectador, o *punctum*. O crítico, portanto, afasta suas análises sobre as fotografias de uma leitura semiológica que objetiva o reconhecimento com o referente e passa a considerar, na fotografia, uma experiência que rompe com a representação e provoca o estranhamento com o que olha.

Essa experiência de romper de alguma forma com o reconhecimento da ordem da consciência permite também uma convergência com a forma como Sigmund Freud (1856-1939), dois anos depois, articulará o termo em uma de suas principais obras. O *estranhamento* se desenvolve na falta de reconhecimento, na falta daquilo que deveria se enquadrar nos territórios simbólicos demarcados e pelo qual a significação deveria se formar, mas que não se forma.

Em 1919, Freud publicou *O estranho (Das Unheimliche)*, no qual o conceito adquire o paradoxo de *estranho familiar*. O termo alemão *Das Unheimliche* também é de difícil tradução por ter vários sentidos que não têm em outras línguas, mas “de fato, o adjetivo ‘*unheimlich*’, de uso corrente, revela sentimentos paradoxais, e alia o familiar - *heimlich* - e o não familiar - *un-heimlich* -, ou seja, o estranho” (QUINODOZ, 2007, p. 185). Entre várias tentativas de entendimento sobre o inquietante, Freud atribui esse sentimento à onipotência do pensamento, fase essa pela qual o sujeito não passa sem levar vestígios, de maneira que “tudo que hoje nos parece ‘inquietante’ preenche a condição de tocar nesses restos de atividade psíquica animista e estimular sua manifestação” (FREUD, 2010, p. 359).

O que Chklovski apresenta como o ato da arte de prolongar a percepção na obscuridade (estranhamento) da forma, para o pai da psicanálise é o retorno de um *estranho familiar*. Na própria definição de estranho, Freud apresenta como “algo recalcado que *retorna*” (1969, p. 300). Para Garcia-Rosa, “[...] só há *Unheimlich* se houver repetição. O estranho é algo que retorna, algo que se repete, mas que, ao mesmo tempo, se apresenta como diferente” (2003, p. 24). Opondo-se à noção de reprodução, repetição tem o sentido de diferença, de novo naquilo que se mantém indecifrável, por isso um estranho familiar que sempre retorna e ao mesmo tempo não pode ser representado: “o inquietante [*unheimlich*] é [...] o que foi outrora familiar [*heimlich*], velho conhecido. O sufixo *un*, nessa palavra, é a marca da repressão” (FREUD, 2010, p. 365).

Em Freud, o conceito aparece como categoria de assustador, diferente de Chklovski, que trabalha com a obscuridade da forma. “O estranho é aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar” (FREUD, 1969, p. 297). O que permanece obscuro, se mantém como algo novo (desconhecido à consciência) e, assim, se repete no jogo da diferença em relação ao campo da linguagem.

O estranho é ao mesmo tempo um conhecido que nos habita há muito tempo. Em nota de rodapé de *Das Unheimlich*, Freud nos dá um exemplo de sua vivência para explicar o estranho familiar: quando estava em viagem de trem, de repente, a porta se abriu e ele viu um homem de roupão, com quem ele não simpatizou e, somente depois, percebeu que se tratava da imagem dele mesmo refletida no espelho. Poderíamos dizer que a imagem o punziu, o inquietou, foi causa de angústia.

Por outro campo e outro registro, Barthes nos chama atenção para uma experiência com certas fotografias em que o olhar observa elementos da imagem que não teriam importância em uma leitura semiológica. Barthes diz que, para dar conta da ambiguidade entre duas línguas, a expressiva e a crítica, do qual ele desenvolve *A câmara clara*, resolve “tomar como ponto de partida de minha busca apenas algumas fotos, aquelas que eu estava certo de que existiam para mim. Nada a ver com um *corpus*: somente alguns corpos” (1984, p. 19). Para Barthes, o *punctum* não pode ser entendido como um conceito de um sistema teórico crítico que pertenceria a uma ciência, seja da sociologia ou da semiologia, pois ele escapa a qualquer tentativa ontológica de definição, uma vez que se trata de uma experiência do encontro do olhar com a fotografia, da qual, assim como o estranho freudiano, não se prevê o toque pungente. Seria como se algo na imagem fosse ao encontro do espectador sem se deixar ser capturado pela percepção cognitiva. Esse encontro do estranho com o *punctum* constitui uma experiência inquietante.

Punctum vem do verbo *pungere*, que significa *pungir* e, por sua vez, pode-se atribuir os sentidos: ferir ou furar com objeto pontiagudo, picar, espicaçar². No fragmento dez, Barthes refere-se ao conceito *punctum* a partir de uma impossibilidade de encaixar sua experiência somente no que tange ao *studium*. Sobre este último, Barthes (1984, p.45) explica:

é pelo *studium* que me interessa por muitas fotografias, quer as receba como testemunhos políticos, quer as aprecie como bons quadros históricos: pois é culturalmente (essa conotação está presente no *studium*) que participo das figuras, das caras, dos gestos, dos cenários, das ações.

É interessante perceber como o *studium* está para Barthes em tudo que se pode ser encaixado na cultura, ou melhor, naquilo que pode (ou talvez só pode) ser dado conta a partir da linguagem. O campo da linguagem compõe, assim, toda a possibilidade de percepção cognitiva, de razão, de significação da imagem, o que estaria, para a psicanálise, no campo de uma consciência do sujeito.

Ao mesmo tempo, percebe-se, justamente, como o *punctum* não está naquilo que se pode encaixar no campo da linguagem. Parece estar na fenda que, ao não ser representado, punge como um buraco. Barthes (1984, p. 46), ainda no fragmento 10, traz o *punctum* como um substantivo, “pois o *punctum* é também picada, pequeno buraco, pequena mancha, pequeno corte - e também lance de dados. O *punctum* de uma foto é esse acaso que, nela, me punge (mas também me mortifica, me fere)”. É no acaso que o *punctum* fere a representação.

² Ver dicionário *online*: encurtador.com.br/yCDN4. Acesso em 15/04/2019.

Dubois (1993) indica que o *punctum* se refere à inscrição do sujeito na fotografia, marcando a separação com o *isso foi*, que pertence ao registro do referente. Mas enquanto o *studium* refere-se à generalização, o *punctum* à singularização.

O filósofo Derrida (2008, p.275) observa o que se faz central sobre o detalhe da imagem:

[...] um ponto de singularidade que penetra a superfície da reprodução - e inclusive da produção, - das analogias, das semelhanças, dos códigos. Essa singularidade penetrada me alcança de um golpe, me fere ou me assassina e, em princípio, parece olhar diretamente para mim. Esta em sua definição aquilo que se dirige a mim. A mim se dirige a singularidade absoluta do outro, o Referente cuja imagem própria eu não posso suspender mesmo quando sua 'presença' se oculta para sempre (razão pela qual a palavra 'Referente' podia incomodar, se o contexto não se modificara), quando ele se encontra fundido já, enquanto passado. A mim, se encaminha também a solidão que desfaz a trama do mesmo, as redes ou os ardis da economia. Porém, é sempre a singularidade do outro, lugar que índice em mim sem dirigir-se a mim, sem que esteja presente em mim, e o outro possa ser eu, eu antes de ter sido ou, tendo sido, eu morto agora, no futuro anterior ou no passado anterior da fotografia.

No que tange a esse ponto de singularidade da imagem que parece olhar para o sujeito que o observa, Barthes dirá que “é ele que parte da cena, como uma flecha, e vem me transpassar” (1984, p. 46). A singularidade da fotografia diz respeito à singularidade que há no sujeito, mas ela sinaliza, como uma flecha, esse movimento fora/dentro no qual, via psicanálise, Lacan (2008, p. 241) também criou uma neologia, um “êxtimo”, uma junção do externo com o íntimo.

Na aula intitulada *Amor cortês em anamorfose*, no *Seminário 7: a ética da psicanálise*, Lacan inicia reforçando o sentido, ou objeto da arte na psicanálise, que é “aquilo que descrevemos como sendo lugar central, essa exterioridade íntima, essa extimidade, que é a Coisa [...]” (2008, p. 169). Na lição anterior, intitulada *Pequeno comentário à margem*, Lacan mostra onde se situa a Coisa: “[...] na relação que coloca o homem em função do *medium* entre o real e o significante” (2008, p. 158). A Coisa - e porque não dizer esse estranho, ou essa singularidade – é aquilo pelo qual o sujeito cria registro da ordem da sublimação.

Parece-nos que essa é também a força do *punctum* em Barthes, um conceito que busca apreender a relação entre o significante (a fotografia) e o Real, uma vez que, para Lacan, o Real é o “que não cessa de não se escrever” (1985, p. 81). Como já vimos, quando Barthes tenta descrever sua mãe, ele se depara com isto que não se deixa reduzir à cadeia significante: “não um ser, mas uma *qualidade* (uma alma): não a indispensável, mas a insubstituível” (1984, p. 113).

No *Seminário 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*, essa relação de duas faces desenvolve uma anedota que vem ao encontro do estranho familiar e dessa relação com o que da imagem nos punge. Lacan conta uma história pessoal, de quando tinha cerca de vinte anos e estava num barquinho com pescadores de um pequeno porto na Bretanha. No momento de puxar a rede, “Joãozinho” mostra para Lacan alguma coisa que boiava na superfície das ondas. Era uma latinha de sardinha. “Ela respelhava ao sol. E Joãozinho me diz – Tá vendo aquela lata? Tá vendo? Pois ela não tá te vendo não!” (1988, p. 94).

A observação que Lacan faz desse episódio é o que nos permite ligar com o *punctum*: “se tem sentido Joãozinho me dizer que a lata não me via, é porque, num certo sentido, de fato ela me olhava. Ela me olha, quer dizer, ela tem algo a ver comigo, no nível do ponto luminoso onde está tudo que me olha, e aqui não se trata de nenhuma metáfora” (1988, p. 94).

Este ponto luminoso é também o que Lacan chama de ponto de fuga na imagem, que produz uma *esquize* no olhar. É o que da imagem olha para o sujeito e faz romper a função representativa, permitindo que o psicanalista nomeie a Coisa (Ding) que olha para o sujeito como objeto *a*, este objeto *a*-significante, no qual Lacan o inscreve como causa tanto de desejo quanto de angústia. O *punctum*, como aquele que rompe com a representação, está na fenda, no objeto *a*, que punge o sujeito.

A FOTOGRAFIA E A MORTE

Mota (2014) observa que Barthes fez um movimento semelhante ao campo da literatura para repensar a fotografia. Em *O grau zero da escritura*, “repropõe a desfuncionalização da linguagem que, mallarmeanamente, administra o mal-estar dos poetas. É isso que lança luzes sobre a semiologia barthesiana das imagens, voltando agora a elas. Pois é também a função negativa do *punctum*” (MOTA, 2014, p. 30).

No fragmento dois, Barthes levanta um questionamento importante para esta convergência do *punctum* com o estranho da psicanálise. “Essa realidade (não há foto sem *alguma coisa* ou *alguém*) leva a Fotografia para a imensa desordem dos objetos do mundo: por que escolher (fotografar) tal objeto, tal instante, em vez de outro?” (1984, p. 16). O questionamento indica que o próprio sujeito fotógrafo não tem consciência dos motivos pelos quais escolhe tal objeto e tal instante. No registro fotográfico, a imagem, mostra-nos Barthes, não terá a dignidade de uma língua, ou seja, falta-lhe uma marca forte (como o princípio da arbitrariedade): “privada de um princípio de marcação, as fotos são signos que não prosperam, que *coalham*, como leite. Seja qual for o que ela dê a ver e qualquer que seja a maneira, uma foto é sempre invisível: não é ela que vemos” (1984, p. 16).

O que se vê? Na foto-retrato, Barthes evidencia quatro imaginários: “Diante da objetiva, sou ao mesmo tempo: aquele que eu me julgo, aquele que eu gostaria que me julgassem, aquele que o fotógrafo me julga e aquele de que ele se serve para exhibir sua arte” (1984, p. 27). A fotografia representa esse momento no qual “não sou nem sujeito nem um objeto: vimos então uma microexperiência da morte (do parêntese): tornar-se verdadeiramente espectro” (1984, p. 27).

Mais adiante, Barthes (1984, p.29-3) expressa sua questão de forma análoga à Freud: “No fundo, o que encaro na foto que tiram de mim (a ‘intenção’ segundo a qual eu a olho) é a Morte: a Morte é o *eidos* dessa foto. Assim, estranhamente, a única coisa que suporto, de que gosto, que me é familiar, quando me fotografam, é o ruído da máquina”.

No acontecimento da porta que se abriu no trem, fazendo com que Freud não reconhecesse sua própria imagem no espelho, não seria também a dimensão espectral da morte? O não reconhecimento por um instante que fosse de sua imagem é também a negação de sua finitude. No autorretrato, Barthes, além dos quatro imaginários que se cruzam (cuja relação com o *eu ideal* e o *ideal do eu* se faz presente), acentua essa relação com a morte como propulsora do estranhamento e o qual o ruído da máquina é a única coisa que suporta: “de que gosto, que me é familiar, quando me fotografam, é o ruído da máquina” (1984, p. 29-30). No gesto de fotografar, o ruído expressa a vivência dessa experiência, ao mesmo tempo em que o leva a esse estranhamento com sua finitude, momento de separação da imagem que se eterniza ao passo que expõe a finitude.

Em outra passagem, Barthes relaciona a atividade compulsiva dos jovens fotógrafos com a atualidade, como sendo os “agentes da Morte”. Para ele, a fotografia na história estaria mais relacionada “com a crise de morte” do que o contexto social e econômico. Dirá: “Pois é preciso que a Morte, em uma sociedade, esteja em algum lugar; se não mais (ou está menos) no religioso, deve estar em outra parte: talvez essa imagem que produz Morte ao querer conservar a vida” (1984, p. 137-187).

De alguma forma, o *punctum* está relacionado com essa experiência de morte, de que entre a imagem fotografada, o observador pode afirmar que “Isso-foi”, que marca a separação entre o vivido e a morte: “[...] ele esteve lá, e todavia de súbito foi separado; ele esteve absolutamente, irrecusavelmente presente, e no entanto já diferido” (1984, p. 116).

Mas se as relações do estranhamento diante das marcas da finitude estão evidentes, algumas fotos para Barthes funcionam, ao contrário, como júbilo.

Todavia, entre as que foram escolhidas, avaliadas, apreciadas, reunidas em álbuns ou revistas, e que assim passaram pelo filtro da cultura, eu constatava que algumas provocavam em mim pequenos júbilos, como se estas remetessem a um centro silenciado, um bem erótico ou dilacerante, enterrado em mim. (BARTHES, 1984, p. 31).

Algumas fotografias nos pungem, como se fizessem furos na barreira da consciência para desenterrar esse estranho familiar que há em cada um de nós. Rompimento dos signos da cultura que permitiriam uma leitura comum (ao qual Barthes chama de *studium*), o *punctum* aponta para a inquietação a partir do que de subido foi separado, mas também a pequenos júbilos, a essa irradiação que uma fotografia pode expressar, mas que não se constituiu com uma comunicação. Em *Malogramos sempre ao falar do que amamos*, Barthes (1988, p.309) ao comentar as diferenças entre os diários e romances do escritor francês Stendhal, diz:

Entretanto, vinte anos mais tarde, por uma espécie de efeito retardado que também faz parte da arrevesada lógica do amor, Stendhal escreve sobre a Itália páginas triunfais que, estas sim, abram o leitor que eu sou (mas creio não ser o único) com esse júbilo, essa irradiação que o diário íntimo dizia, mas não comunica.

A experiência de júbilo com as passagens de Stendhal sobre a Itália vem como uma felicidade que não se comunica, do que escapa ao nível da informação. Isto nos chama a atenção também para o modo como Barthes começa a segunda parte de *A câmara clara*: “Ora, numa noite de novembro, pouco depois da morte de minha mãe, organizei as fotos” (1984, p. 95).

Escrito ainda no momento de luto recente, *A câmara clara* mantém um vínculo afetivo motivado pela morte de sua mãe. A fotografia que se separa de seu referente num passado que não volta mais, por isso a relação com a morte tem, paradoxalmente, poder arrebatador, numa experiência que pode ser de júbilo. Ao procurar falar sobre esta experiência, escreve:

[...] essa Fotografia do Jardim de Inverno era para mim como a última música que Schumann escreveu antes de soçobrar, esse primeiro *Canto da Aurora*, que se harmoniza ao mesmo tempo com o ser de minha mãe e com o pesar que tenho por sua morte; [...] a Fotografia do Jardim de Inverno, esta era bem essencial, ela realizava para mim, utopicamente, a ciência *impossível do ser único*. (BARTHES, 1984, p. 28-29).

A importância desta obra de Barthes está na suspensão do tempo, de não se limitar ao que a fotografia informa ou designa. O *punctum* é esse ponto na imagem recortado pelo olhar em que o tempo fica suspenso, fazendo fluir afetos.

Neste jogo contínuo de presentificar algo ausente, a morte se faz viva. Em *A câmara clara*, como observa Han (2018, p 57), Barthes liga “à fotografia analógica a uma forma de vida para a qual a *negatividade do tempo* é constitutiva”. Chega-se ao grau zero da imagem, suspendendo o tempo entre a vida e a morte.

“NÓS NÃO SOMOS SEM UMA RELAÇÃO COM A VERDADE”

Como vimos, o *Unheimlich* (estranho familiar) se refere a um estranho que habita em nós e que se faz percebido fora de nós. Em Lacan, este estranho é abordado também pela via da angústia em seu *Seminário 10: a angústia*: “assim como abordei o inconsciente através do Witz, este ano abordarei a angústia pela *Unheimlichekeit*” (2005, p. 51).

Para Lacan (2005, p.51), o estranho familiar é “aquilo que aparece no lugar em que deveria estar o menos-*phi*”, ou seja, aquilo que aparece no lugar da castração. Onde há castração, há desejo. Na psicanálise, é em falta que advém, no sujeito, o desejo. Por isso, Lacan repete a fórmula de Hegel, de que “o desejo do homem é o desejo do Outro” (LACAN, 2005, p. 31). Quando o sujeito faz o movimento de se subtrair da castração simbólica (de se subtrair do desejo do Outro), se escondendo em um objeto, vem a angústia.

Em *Fenomenologia do espírito* (1992), Hegel mostra como se desenvolve a lógica do reconhecimento por meio da dialética do senhor e do escravo. Lacan, por sua vez, desenvolver a dialética do sujeito do inconsciente. Assim, podemos entender a afirmativa: “O outro é aquele que me vê” (LACAN, 2005, p. 31). E pode me ver pelo olhar.

Ao falar da imagem especular, o psicanalista observa que a imagem que temos diante de nós “conserva nossa altura, nosso rosto e nosso par de olhos, deixa surgir a dimensão de nosso próprio olhar, [e] o valor da imagem começa a se modificar [...]”. *Initium*, aura, aurora de um sentimento de estranheza que é a porta aberta para a angústia” (LACAN, 2005, p. 100). É nessa relação do duplo que nos escapa. No exemplo citado anteriormente, é o olhar especular que se volta ao observador, é o ponto em que acontece algo no qual Lacan nomeia como objeto *a*.

Quando Lacan afirma que a angústia “não é sem objeto” (2005, p. 113), é porque o próprio sujeito está identificado na posição de objeto, objeto *a*. O objeto *a* está, pois, no brilho da latinha de sardinha, na imagem do próprio Freud na porta do trem que se abriu, no recorte da imagem fotográfica que Barthes chama de *punctum*.

Em *O avesso da psicanálise - Seminário 17*, Lacan (1992, p.55) mostra que “nós não somos sem uma relação com a verdade”. Poderíamos dizer que não somos sem uma relação com o Real, com esse estranho que nos afeta, nos punge, que não cessa de não escrever.

Se esse afeto não é sem objeto, pergunta Lacan, será seguro que deveríamos encontra-lo no interior? “Por que não ao lado?” (1992, p. 55). Entre os exemplos que Lacan articula, está a ambiguidade da palavra *unheimlich*: “todo mundo pode guardar, da leitura de Freud, o que contém a ambiguidade deste termo, que sem estar no interior embora o evoque, acentua precisamente tudo o que é o estranho” (1992, p. 55). Devemos aqui acrescentar, acentua precisamente tudo o que é o estranho familiar.

O ponto que nos chama a atenção é essa articulação da noção de *estranho* com a angústia, para quem a segunda não tem a mesma operação atribuída por Freud. Se a angústia é um afeto que não engana porque nos punge também (marcando a falta da falta), podemos afirmar pela via da negação: “nós não somos sem uma relação com a verdade” (1992, p. 55).

Quando lemos o livro de Barthes, que não deixa de ser uma produção em luto, o modo como articula o conceito de *punctum* leva-nos à busca de um conceito que coloca em pauta, também, esse afeto que marca a falta da falta, ou seja, o que não cessa de não se escrever. O recorte de certas fotografias nos punge, faz furos, rompe com função representativa de uma imagem e suspende o tempo.

Para finalizar no ponto em que iniciamos com o conceito de estranho pela via do crítico de arte Chklovski: “a arte é um meio de experimentar o devir do objeto” (1976, p. 45). Poderíamos adaptar para a leitura psicanalítica e dizer que a arte é um meio pelo qual o sujeito pode experimentar o devir do objeto *a*, o devir do Real.

REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. **A câmara clara**: notas sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- _____. Malogramos sempre ao falar do que amamos. In: **O rumor da língua**. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- CHKLÓVSKI, Vitor. Arte como procedimento. In: _____ et al. **Teoria da literatura, formalistas russos**. Porto Alegre: Globo, 1973.

- DERRIDA, Jacques. As mortes de Roland Barthes. **Revista Brasileira de Sociologia da Emoção**, v. 7, n. 20, pp. 264 a 336, agosto de 2008.
- DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros textos**. Campinas: Papyrus, 1993.
- FREUD, Sigmund. O estranho. In: **História de uma neurose infantil**. Rio de Janeiro: Imago, 1969. V. XVII.
- FREUD, Sigmund. O O inquietante. In: **O homem dos lobos e outros textos**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- GARCIA-ROSA, Luiz Alfredo. **Acaso e repetição em psicanálise**: uma introdução à teoria das pulsões. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- HAN, Byung-Chul. **No exame**: perspectivas do digital. Petrópolis: Vozes, 2018.
- HEGEL, George W. F. **Fenomenologia do espírito**. Trad. Paulo Meneses. Petrópolis: Vozes, 1992. Volumes 1 e 2.
- LACAN, Jacques. **O seminário**, Livro 7: a ética da psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- LACAN, Jacques. **O seminário**. Livro 10: a angústia. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- LACAN, Jacques. **O seminário**. Livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.
- LACAN, Jacques. **O seminário**. Livro 17: o avesso da psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992.
- LACAN, Jacques. **O seminário**. Livro 20: mais, ainda. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- MOTA, Leda Tenório da. Imagens que machucam: notas sobre a poética da fotografia de Roland Barthes. **Revista Parallaxe**. v. 2, n. 2, 2014.
- QUINODOZ, Jean-Michel. **Ler Freud**: guia de leitura da obra de S. Freud. Porto Alegre: Artmed, 2007.



Este texto está licenciado com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.