

A estética do infamiliar na fotografia de Sebastião Salgado

Sebastião Salgado and the aesthetics of the uncanny

La estética de lo ominoso en la fotografía de Sebastião Salgado

L'esthétique de l'inquiétante étrangeté dans la photographie de Sebastião Salgado

ANA LÉO

O texto propõe um olhar sobre a fotografia Serra Pelada (1986), de Sebastião Salgado, a partir da estética do sentir, proposta por Sigmund Freud, em *Das Unheimliche* (1919), termo traduzido para o português como inquietante, estranho e infamiliar. A estética do sentir colocaria em questão o horror, o que angustia porque remete ao corpo em suas intensidades pulsionais. A origem do infamiliar seria a emergência do conteúdo familiar que deveria ter permanecido recalcado. Com Byung-Chul Han, trouxemos a ideia de que a pulsão de morte seria colocada a serviço do capitalismo, em sua incessante compulsão pela acumulação, como uma tentativa de negação da morte. O limpo, o liso e o polido corresponderiam à estética desejada pelo capitalismo como uma tentativa de negar os moribundos, a lama, o lixo tóxico, a morte. Serra Pelada provoca um desconforto, um estranhamento porque mostra algo daquilo de que não se quer saber: a realidade mortífera.

Palavras-chave: Estética. Freud. Pulsão de morte. Infamiliar. Capitalismo.

*Você não fotografa com sua máquina.
Você fotografa com toda a sua cultura.*

Sebastião Salgado

Não temos mais Sebastião Salgado entre nós, mas sempre teremos o seu nome e o seu trabalho¹. A morte de um artista com uma extensa obra nos coloca diante da sua imortalidade. Muitas expressões artísticas se tornaram imortais mesmo quando anônimas, como nos mostram as incontáveis obras que testemunham a arte da Antiguidade. Mais do que um nome imortalizado, como no caso de Salgado, o trabalho artístico lega uma forma de dar sentido ao mundo. “Toda boa arte tem o *sentido* do seu” (SCHENKER, 1996, p. 15). *Sentido* que, como substantivo, pode ser significado, ou a capacidade de receber as impressões do mundo exterior (sentido da audição, sentido da visão etc.), também a capacidade de pensar, intenção, propósito, lógica, direção. Como adjetivo, *sentido* pode ser perceptível, sensível, magoado, triste. Como interjeição, forma de pedir atenção, voz de comando. Na condição de verbo, *sentido* é o particípio passado de *sentir*, que também pode ser classificado gramaticalmente como substantivo masculino: o sentir, sentimento (SENTIDO, 2025). De uma outra forma, poderíamos dizer que “toda boa arte tem o *sentir* de seu tempo”.

Foi pelo substantivo *sentir* (*Fühlen*)², que Freud se aproximou da estética, no texto O Infamiliar (1919), [*Das Umheimliche*], ampliando a ideia de uma teoria do belo para a de “(...) doutrina das qualidades do nosso sentir” (FREUD, 2019, p. 29). Conforme observa Ernani Chaves, no ensaio sobre o texto freudiano aqui citado, tal definição alarga o domínio da estética para além da teoria ou da doutrina do belo, remetendo ao corpo, em suas percepções e intensidades:

“(...) Freud fala do sentir (*Fühlen*), palavra que mobiliza não apenas o corpo, mas igualmente a região dos afetos, de várias formas e maneiras (...) constituindo, como ele diz, diferenciações ou ainda ‘qualidades’.” (CHAVES, 2019, p. 157-8).

¹ Sebastião Salgado (1944-2025), fotógrafo brasileiro internacionalmente conhecido, morreu no dia 23 de maio de 2025.

² No original: *Der Psychoanalytiker verspürt nur selten den Antrieb zu ästhetischen Untersuchungen, auch dann nicht, wenn man die Ästhetik nicht auf die Lehre vom Schönen einengt, sondern sie als Lehre von den Qualitäten unseres Fühlens beschreibt.* (FREUD, 2019, p. 28)

Na estética proposta por Freud, é possível colocar em foco algo que é deixado de lado pela estética que se dedica ao belo. Esse algo é do domínio do repugnante, do horror, da angústia, daquilo que Freud chama de “unheimliche”, traduzido para o português por infamiliar, estranho ou inquietante, dependendo da edição de referência³.

Será pelo caminho estético do *sentir* que olharemos para a fotografia *Serra Pelada* (1986), de Sebastião Salgado. Essa foto é uma das 56 que compõem a série “Gold – Mina de Ouro Serra Pelada”, feita em 1986, na região do garimpo conhecida como Serra Pelada, no Pará, Brasil. Nossa proposta é a de trabalhar pelo que essa imagem suscita da ordem do *infamiliar*. A imagem de garimpeiros encravados na terra não se resumiria à estética do belo, mas nos fala de uma outra, aquela que contempla um incômodo. Traremos também Byung-Chul Han e seu apontamento sobre a destrutividade do capitalismo como um deleite estético para nos ajudar nessa reflexão sobre *Serra Pelada*.

Infamiliar, inquietante, estranho

Em *O Infamiliar* (1919), Freud faz extensas citações sobre o significado da palavra *heimlich* e aponta a antítese: confiável, confortável, de um lado; encoberto e oculto, de outro. No sentido de confiável, seu oposto seria *unheimlich*. Contudo, o sentido de *unheimlich* não valeria como oposto a encoberto e oculto, pois representaria o que deveria ser segredo, mas foi desvelado. Freud recorre ao filósofo alemão Friedrich Schelling (1775-1854), que define *unheimlich* como “(...) tudo [o] que permaneceu em segredo, escondido, em latências, e que veio à tona” (SCHELLING apud FREUD, 2019, p. 118, [Cf. nota 5 do tradutor]).

Freud conclui que *heimlich* é uma palavra ambivalente que se funde com seu oposto, *unheimlich*. Como observa Lacan, Freud dá importância à análise linguística da palavra e chega à conclusão de “(...) que a definição do *Unheimlich* é ser *heimlich*” (LACAN, 1962-63/2005, p. 57).

Ao longo do texto, Freud fala do surgimento do infamiliar [*Unheimlich*] ligado ao retorno dos mortos, espíritos e fantasmas. O angustiante também se tornaria infamiliar, por meio: do animismo; da magia e da feitiçaria; da onipotência de pensamentos; do complexo de castração e da repetição voluntária. Haveria o infamiliar da epilepsia e da

³ Utilizaremos com mais frequência a tradução “o infamiliar”, para “Das Unheimliche”, feita por Ernani Chaves e Pedro Heliodoro Tavares, para a editora Autêntica, sem prejuízo de utilização das outras, ao longo do texto.

loucura; dos efeitos demoníacos; e de forças desconhecidas que podem fazer mal à pessoa. Como a própria psicanálise se dedica a descobrir tais forças, ela mesma teria se tornado infamiliar para muitos.

Freud fará referência, também, ao infamiliar nas figuras da literatura, um campo que seria paradoxal. No texto literário é possível criar situações que na vida teriam o sentido de infamiliar, contudo, não o tem quando entendemos que se trata de uma realidade poética. É assim que o inferno de Dante e o fantasma em Hamlet não nos soariam infamiliars. É como um acordo, em que o leitor aceitaria a narrativa fantasiosa. Contudo, quando o escritor situa a sua história no que Freud chama de “realidade comum” e a ultrapassa, aí sim, ter-se-ia o infamiliar. O pacto é rompido e o leitor se vê diante de algo que deveria ter permanecido oculto (FREUD, 1919/2019, p. 109).

O infamiliar fala de um estranhamento subjetivo em relação a algo que não seria realmente novo, ao contrário, seria íntimo já há algum tempo e teria sido recalcado. A origem do infamiliar seria o familiar recalcado. Freud reitera que o retorno do recalcado é um fator gerador de angústia em si. Daí o sentimento de infamiliar que se dá em relação à emergência do conteúdo que deveria ter permanecido oculto. O infamiliar que surge a partir dos complexos recalcados é mais resistente, permanecendo tão infamiliar na criação literária quando nas vivências. Há uma angústia relacionada àquilo que “(...) nada tem realmente de novo ou de estranho, mas é algo íntimo à vida anímica desde muito tempo e que foi afastado pelo processo de recalçamento.” (FREUD, 2019, p. 85).

O tema do duplo é também referenciado por Freud como uma das fontes dos efeitos do infamiliar. A ideia do duplo seria o fenômeno de duas pessoas consideradas idênticas que compartilhariam semelhantes processos mentais, de tal forma que há uma confusão do Eu, pelo processo de identificação.

(...) identificação com uma outra pessoa, de modo que esta perde o domínio do seu Eu ou transporta o Eu alheio para o lugar do seu próprio, ou seja, duplicação do Eu, divisão do Eu, confusão do Eu – e enfim, o eterno retorno do mesmo, a repetição dos mesmos traços fisionômicos, o mesmo caráter, o mesmo destino, os mesmos atos criminosos, o nome por meio de muitas e sucessivas gerações. (Freud, 1919/2019, p. 69)

Na relação que Freud faz entre o fenômeno do duplo com o da ‘repetição do mesmo’, Ligeiro (2018, p.71) observa uma primeira abordagem da pulsão de morte, que seria explorada no ano seguinte, com a publicação de “Além do Princípio do Prazer

(1920). Freud aponta para o acontecimento de uma “incessante compulsão à repetição” forte o bastante para se impor ao princípio do prazer, imprimindo a sensação de se estar diante de algo da ordem desse estranho, infamiliar:

(...) 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, e que é suficientemente forte para se impor ao princípio do prazer, conferindo um caráter demoníaco a certos aspectos da vida anímica (...). Estamos preparados para todas as discussões mencionadas a esse respeito, uma vez que o que se pode lembrar dessa compulsão interna à repetição pode se sentido como infamiliar. (Freud, 1919/2019, p. 79)

Compulsão à repetição e pulsão de morte

Os horrores da 1ª Guerra Mundial colocaram Freud diante da necessidade clínica de uma nova formulação teórica. Até então, a teoria psicanalítica enfatizava a etiologia sexual das neuroses. O sintoma neurótico seria uma manifestação substitutiva em relação à satisfação sexual recalcada. Os relatos dos soldados traziam a repetição, seja em sonhos ou em sintomas, dos momentos traumáticos vividos em batalha, contrariando o princípio do prazer. Freud conclui haver algo além do prazer a orientar a pulsão.

(...) afinal, seria incorreto falar de um domínio do princípio de prazer sobre o decurso dos processos anímicos. Se existisse um domínio como esse, a imensa maioria de nossos processos anímicos deveria ser acompanhada de prazer ou conduzir ao prazer, ao passo que a experiência mais comum contradiz energicamente essa conclusão. Então, somente pode ser que na psique exista uma forte tendência ao princípio de prazer, à qual se opõem certas outras forças ou circunstâncias (...)” (FREUD, 1920/2020, p. 65)

Freud deixa claro que está introduzindo um fato novo no entendimento da compulsão à repetição que não atenderia ao princípio do prazer:

“(...) o fato novo e digno de nota que agora iremos descrever é que a compulsão à repetição também traz de volta aquelas experiências do passado que não contêm nenhuma possibilidade de prazer e que mesmo naquela época não puderam ser satisfações, nem mesmo de moções pulsionais recalcadas desde então.”. (FREUD, 1920/2020, p. 91)

Além da associação com a compulsão à repetição, Freud também relacionou a pulsão de morte com a reação terapêutica negativa e com algumas manifestações do masoquismo. A pulsão de morte aponta para o caráter destrutivo do ser humano que se volta contra si mesmo (LIGEIRO, 2018, p. 140).

A questão da destrutividade está posta na compulsão à repetição. E é aqui que pretendemos introduzir Byung-Chul Han. Han (2024, pp. 7) abre o texto, “Capitalismo e impulso de morte” trazendo a ideia de destrutividade da humanidade, de Arthur Schnitzler, autor citado por Freud entre os exemplos para o infamiliar na literatura (FREUD, 2019/1919, p. 111). Freud se dirige a Schnitzler em uma carta e menciona considerá-lo como um sósia, ou seja, um duplo seu, como observou Ligeiro (2018, p. 70): “(...) farei uma confissão (...). Acho que evitei o senhor por causa de uma espécie de relutância em conhecer meu sósia.” (FREUD, 1922/ 1982, p. 396).

Contemporâneo a Freud e habitante da mesma Viena, Schnitzler também testemunha o poder destrutivo da 1ª Guerra Mundial – primeiro grande conflito entre estados-nação no capitalismo industrial. A mesma guerra que levou Freud a intuir haver algo além do princípio do prazer. Han aponta que Schnitzler e Freud compartilhavam do mesmo entendimento de que o ser humano é capaz de agredir à própria espécie a ponto de comprometer a sua existência.

Nesse texto, Han associa a destrutividade do capitalismo com a pulsão de morte freudiana. E nos interessa a ideia de gozo estético, referenciada a Walter Benjamin, como deleite, experimentado nesse processo de autodestruição, sobre o qual falaremos brevemente:

(...) é possível que a autoalienação da humanidade tenha atingido um grau tal que ela experimente seu próprio aniquilamento como um gozo estético. O que Walter Benjamin disse em sua época sobre o fascismo vale hoje para o capitalismo. (HAN, 2024, p. 7).

Walter Benjamin se refere às possibilidades que a tecnologia trouxe para a reprodução de imagens, como a fotografia e o cinema, e sua relação com as forças políticas. O fascismo transformava em imagens seus grandes desfiles militares, os comícios em estádios de futebol e tudo o que exaltasse a grandiosidade do regime. Produções tecnológicas que chegavam às massas ampliando a capacidade de percepção do olha humano e gerando uma identificação: “(...) a massa vê o seu próprio rosto (...), o

aparelho apreende os movimentos das massas mais claramente que o olho humano.” (BENJAMIN, 1994, pp. 194-195). Para Benjamin, a construção estética promovida pelo fascismo causava uma alienação capaz de tornar possível vivenciar a autoaniquilação da humanidade como um deleite estético. E podemos dizer que essa estética se transmitia pela repetição incansável possibilitada pela tecnologia. Benjamin entenderá que o contraponto à estetização do fascismo seria a politização da arte e verá o cinema como a manifestação artística capaz disso. Não pretendemos nos aprofundar na ideia de politização da arte benjaminiana como um contraponto à estetização fascista. Se aceitarmos a estética proposta por Freud, “a do sentir”, talvez nesse “gozo estético” que contempla a autodestruição seja possível encontrarmos o estranho, algo do infamiliar freudiano, que emerge pela compulsão à repetição.

Negação, recalque e pulsão de morte

Han coloca em pauta a ideia de que a compulsão à acumulação do capitalismo seria a negação da morte. Para Freud, negar é uma forma de tomar conhecimento do recalcado, pois negar algo é o mesmo que dizer: “Isto eu prefiro recalcar” (1925/2007, pp. 148): “(...) o conteúdo recalcado de uma ideia ou pensamento pode penetrar na consciência, desde que seja negado [verneinen]. Isso porque a negativa [Verneinung] é uma maneira de tomar conhecimento do recalcado em um plano apenas intelectual.” (FREUD, 1925/2007, pp. 147-8).

Freud (1915/2004, p. 178) esclarece que o recalque se dá quando a pulsão encontra resistências no seu caminho para a satisfação. Uma etapa entre a fuga e o repúdio. O recalque seria uma tentativa de evitação do desprazer.

Seria pelo investimento pulsional que a realidade psíquica se constituiria, formando representações a partir do contato mundo externo. A percepção é entendida como um processo ativo, investido pelas pulsões.

(...) devemos nos lembrar de que todas as representações mentais [Vorstellungen] se originaram de percepções e de fato elas são repetições [Wiederholung] destas últimas. Dessa forma, a própria existência de uma representação [Vorstellung] já é, na sua origem, uma garantia da realidade do representado [des Vorgestellten]. (FREUD, 1925/2007, pp. 149)

Confirmar ou negar um pensamento envolveria a função psíquica de emitir juízos em relação àquilo que se deve ou não introjetar: “(...) o estudo da função psíquica de emitir juízos nos enseja, talvez pela primeira vez, uma visão aprofundada de como uma função intelectual surge a partir do jogo de forças dos impulsos pulsionais primários.” (FREUD, 1925/2007, pp. 150).

Incluir e expulsar corresponderiam, respectivamente, a confirmar e a negar. A confirmação seria um substitutivo da unificação e pertenceria a Eros, pulsão de vida. A negativa [*Verneinung*] corresponderia à pulsão de destruição (FREUD, 1925/2007, pp. 150).

Retomando a afirmação de Han, o capitalismo negaria a morte por meio da acumulação. A acumulação como uma evitação do desprazer, no movimento repetitivo de incluir que não cessa. Uma compulsão à repetição sintomática que remete à angústia diante da morte.

Capitalismo e pulsão de morte

O capitalismo está baseado na relação social entre o capital e o trabalho assalariado com o objetivo de acumulação crescente de capital, por meio da extração da mais-valia. Para Han, a produção da mais-valia não se realiza sem o uso da agressividade sobre a classe trabalhadora.

O que hoje chamamos de crescimento é, na realidade, uma proliferação cancerígena e sem rumo. Vivemos atualmente um delírio de produção e de crescimento que se parece com um delírio de morte. Ele simula uma vitalidade que oculta a proximidade de uma catástrofe mortal. A produção se assemelha cada vez mais a uma destruição. (HAN, 2024, p.7)

Han traz a tese do economista Bernard Maris, em *Capitalisme et pulsion de mort*, para quem a pulsão de morte seria colocada a serviço do crescimento do capitalismo: “(...) a grande astúcia do capitalismo consiste em canalizar as forças de destruição, o impulso de morte, desviando na direção do crescimento.” (MARIS apud HAN, 2024, p. 9). O que teria escapado a Maris, na visão de Han (2024, p. 14), é que a negação da morte seria o que compelia o capitalismo à acumulação.

O capitalismo é obcecado pela morte. O temor inconsciente da morte o impulsiona. Sua coação de acumulação e de crescimento desperta face à ameaça da morte. Elas criam não apenas catástrofes ecológicas, mas também mentais. A coação do desempenho é destrutiva, fazendo com que autoafirmação e autodestruição sejam uma coisa só. As pessoas se otimizam para morrer. (HAN, 2024, p. 19)

O capitalismo deixaria cada vez menos visíveis os mortos e os moribundos. Paradoxalmente, a aspiração à imortalidade é mortal. “Zumbis de botox, *fitness* ou de desempenho são aparências da vida morta-viva. Ao morto-vivo falta vivacidade.” (HAN, 2024, p. 20-21). O limpo, o impecável, o polido representariam a estética atual, como nas obras de Jeff Koons, que reluzem como ouro.

Sobre pintura, fotografia e percepção

As artes visuais contemporâneas a Freud, na virada do século XIX para o XX, foram confrontadas com a invenção da fotografia, que passou a cumprir o papel de registrar o instante. A fotografia teria estabelecido “(...) um nível de representação exata a que nenhuma imagem feita à mão podia aspirar.” (JANSON, 1989, p. 621). Livre da tarefa de *retratar a realidade*, a ideia de que a pintura poderia registrar a *percepção* do artista ganha força. É o que aparece com Monet, quando se propôs a pintar a catedral de Notre-Dame de Rouen em diferentes momentos do dia. Entre os anos de 1892 e 1893, o pintor produziu cerca de 30 telas do mesmo local, no mesmo ângulo, com variações nas cores provocadas pela *percepção* da luz. Ao longo do século XX, surgiram movimentos artísticos que trouxeram à cena imagens bastante próximas àquelas percebidas nas alucinações e nos sonhos, como nos trabalhos dos surrealistas, por exemplo: Juan Miró, Salvador Dalí e Max Ernst.

A máquina fotográfica, inventada em 1839 por Louis Jacques Mandé Daguerre, chega no contexto das novas tecnologias de registro e reprodução, assim como o gramofone e os motores a combustão, que dotaram a humanidade da capacidade de amplificar suas capacidades motoras e sensoriais. No caso do gramafone e da câmera fotográfica, há a produção de registros sonoros e visuais que possibilitaram a eternização de um momento, bem como a sua reprodução e disseminação por toda a sociedade. Um movimento de impressão e disseminação do *sentir* que ampliou a capacidade da memória, e que não escapou a Freud:

Por meio de todas as suas ferramentas, o ser humano aperfeiçoa os seus órgãos – motores, bem como os sensoriais – ou remove os obstáculos para o seu funcionamento. Os motores colocam à sua disposição forças imensas que ele pode, a exemplo de seus músculos, adequar para a direção que quiser (...). Com a câmera fotográfica, ele criou um instrumento que retém as fugidias impressões visuais, que é o que o disco do gramofone deve lhe fornecer para as impressões sonoras igualmente efêmeras, sendo ambos, no fundo, materializações da capacidade que lhe foi dada para a lembrança, a da sua memória. (FREUD, 1920/2020, p. 338-9)

Não adentraremos aqui pela história da fotografia e dos movimentos que a consideram ou não como arte. O que nos interessa é compreender a sua igual qualidade de reter percepções, tal como observa Freud, e de exprimir o *sentir*. A fotografia não seria a reprodução da realidade, mas uma impressão do olhar subjetivo do fotógrafo. Como afirma Janson:

(...) a fotografia não é de modo algum um meio neutro; a sua reprodução do real nunca é completamente fiel. Quer nos demos conta disso ou não, a máquina fotográfica altera a aparência das coisas; a fotografia reinterpreta o mundo à nossa volta, fazendo com que o contemplemos literalmente com olhos novos. (...) o fotógrafo ‘apanha’ o momento em que o objeto à sua frente corresponde à imagem que dele tinha formado. (JANSON, 1989, p. 613).

A repetição de Monet ao pintar a catedral normanda, as pinturas surrealistas, e as fotografias de Salgado não estariam igualmente no campo da imitação da realidade compartilhada, mas no da percepção, que implica o *sentir*, “(...) um ‘sentir’ no qual o somático e o psíquico estão em permanente relação, mesmo que esta seja profundamente conflituosa e angustiante.” (CHAVES, 2019, p. 158). É a introdução da angústia que Chaves considera como deslocamento radical do campo da estética, feito por Freud. O que afastaria o artista da busca pelo belo e o colocaria diante da tarefa de imprimir o *sentir*, no que ele tem de infamiliar.

Foi a palavra percepção [*Wahrnehmung*] que Freud usou no texto “A perda de realidade na neurose e na psicose” (1924) e que marcará o vocabulário estético a partir do século XIX (CHAVES, 2019, p. 158). Perceber a *realidade* implica senti-la. Aqui, é importante destacar que o conceito de realidade, em Freud, pode ser entendido tanto em relação ao mundo objetivo quanto como a realidade psíquica. No texto de 1924, Freud

retoma a distinção feita em seu artigo *Neurose e Psicose*, do mesmo ano. Na neurose, o Eu reprime [*unterdrückt*] uma parte do Isso. Já na psicose, o Eu se afastaria de uma parte da realidade, por estar a serviço do Isso (FREUD, 2019b, p. 279). Neurose e psicose teriam em comum um tipo de vinculação à realidade que se daria por meio de rastros deixados pelas lembranças. Ambas teriam “(...) a tarefa de procurar para si as *percepções* que corresponderiam à nova realidade.” (Freud, 1924/2019, p. 282, grifo meu). A neurose seria o resultado de um recalçamento fracassado da moção pulsional, uma tentativa fracassada de evitação da realidade, cujo resultado seria a angústia como um compromisso imperfeito de satisfação. Já na psicose a reação à perda da realidade se daria pela sua recriação, por meio das alucinações.

As artes visuais, como registros materiais do instante, têm a capacidade de atualizar o encontro com os rastros de lembranças. Esse encontro pode ser da ordem do infamiliar, ao se colocar diante daquilo do que não se quer saber.

O maior garimpo a céu aberto e a morte

Sob o controle de um capataz, uma turma de três homens escavava, ao passo que seis pegavam os sacos de 35kg, em cima da cratera, por um salário de vinte centavos de dólar por saco. (SALGADO, 2025)

A primeira pepita de ouro foi descoberta, por acaso, na região de Serra Pelada, em 1979. A informação se espalhou rapidamente e, no primeiro semestre de 1980, a região já contava com 5 mil garimpeiros. Localizado na Serra dos Carajás, no Pará, o local de concentração do garimpo pertencia à empresa estatal, Companhia Vale do Rio Doce, que não ficou responsável pela exploração do minério. O Governo Federal, sob a Ditadura Militar (1964-1985), nomeou um interventor, Sebastião Rodrigues de Moura (Major Curió), que passou a controlar a região e a regras para a exploração do ouro. A Receita Federal registrou os locais de extração de minério, os “barrancos” e os garimpeiros. Todo ouro deveria, obrigatoriamente, ser vendido à Caixa Econômica Federal. A organização do trabalho era feita por “barrancos” de 2 m x 3m. Cada barranco tinha um proprietário, que delegava as ordens do dia ao “meia-praça”, responsável por determinar o local da escavação, sendo pagos por comissão calculada sobre a quantidade de ouro encontrada. Os “formigas” escavavam o solo, enchiam os sacos com 35 kg de terra, subiam e desciam as escadas. Eram pagos proporcionalmente ao peso que aguentassem carregar. O

“cavador” trabalhava martelando as rochas, em busca das pepitas. O “apontador” anotava o número de sacos de terra recolhidos no local. O “apurador” lavava a terra com mercúrio até a separação total do ouro (SOUZA, [S.d]).

Com a redemocratização do Brasil, em 1985, a Cooperativa de Garimpeiros de Serra Pelada passou a controlar as atividades, que já não estavam mais no seu período de auge (1980-1983). Em 29 de dezembro de 1987, um protesto que reuniu mais de 300 garimpeiros por melhores condições de trabalho acabou no assassinato em massa de homens, mulheres e crianças, executados pela Polícia Militar do Pará. O Massacre de São Bonifácio ou Massacre da Ponte deixou um número até hoje desconhecido de pessoas mortas, havendo relatos de época de mais de 90 desaparecidos. Os manifestantes foram encurralados por policiais pelos dois lados da ponte de Marabá, sobre o rio Tocantins. Os que não se lançaram dos 70 metros de altura da ponte tiveram que passar por um corredor polonês de tiros e agressões físicas (SOUZA, 2025). Nos dias que se seguiram, cadáveres boiavam rio abaixo. Avisada, a polícia cumpriu a missão de recolher os corpos e calar as testemunhas por meio de ameaças.

O maior garimpo a céu aberto de que se tem notícia no mundo chegou a ter 100 mil garimpeiros. Em 1992, por ordem do Governo Federal, a exploração de Serra Pelada foi oficialmente encerrada. Atualmente, um lago artificial de águas tóxicas, contaminadas pelo mercúrio, cobre a imensa cratera aberta pelo garimpo.

Serra Pelada desnuda o horror

O que Freud fala para a criação literária, em *O Infamiliar* (1919), poderíamos expandir para as artes plásticas e para a fotografia, que é capaz de romper pactos com seu expectador. É o que propomos ver com o exemplo trazido com Serra Pelada, de Sebastião Salgado. Haveria uma revelação do oculto, daquilo que deveria ter permanecido nas profundezas da terra. A foto revela a repetição de um mesmo, a compulsão a uma repetição: escavar, encher sacos de terra, subir e descer; encontrar um novo ponto de escavação, um novo barranco, escavar, encher, subir, descer... A busca pelo ouro que se repete até a exaustão, seja ela a humana ou a da terra. Com Han, pretendemos argumentar que essa repetição busca a acumulação da riqueza, mas nega a morte. Uma negação que pode ser lida como da ordem do infamiliar, por evidenciar aquilo do que não se quer ter notícia.



Figura 1: Fotografia “Serra Pelada”, 1986. Fonte: SALGADO, 2025.

Propomos agora um exercício estético comparativo entre a foto *Serra Pelada* (1986) e a aquarela de Carlos Julião, *Mineração de Diamantes* (c. 1770). Este último, pintor e desenhista, engenheiro militar que serviu como alferes no Rio de Janeiro, no século XVIII.

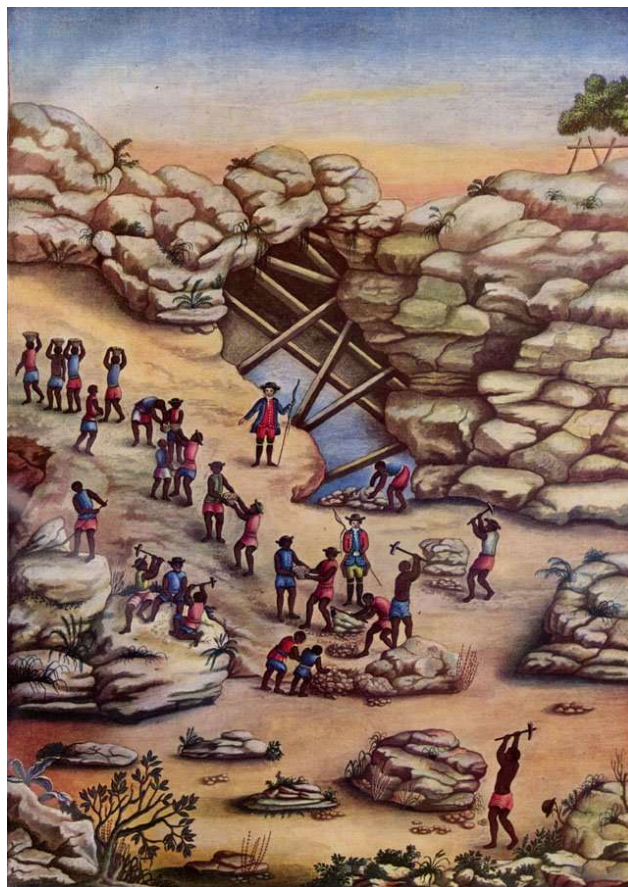


Figura 2: Aquarela *Mineração de diamantes*, c. 1770, de Carlos Julião. Fonte: FGV.

A fotografia, *Serra Pelada* (1986), de Sebastião Salgado, e a aquarela, *Mineração de Diamantes* (c.1770), de Carlos Julião, têm em comum o tema da extração de recursos minerais do solo, feita por seres humanos. Brasil republicano e Brasil Colônia retratados. Julião cria uma cena com idealização romântica. O conhecimento histórico nos diz se tratar de homens negros escravizados. Contudo, a aquarela não registra nenhum grilhão. São homens que estão limpos, sem lama e parecem manejar seus instrumentos com muita facilidade. É um retrato “higienizado”. Trabalham em parceria e na harmonia sugerida pela linha do horizonte e pelas cores vivas. Os homens brancos uniformizados portam chicotes que poderiam ser confundidos com bandeiras, contudo são instrumentos de suplício amenizados pelo olhar do aquarelista. O sofrimento humano parece velado, talvez uma tentativa de “negá-lo” pela higienização como escolha estética. A imagem não traz o suplício, não retrata o horror, a não ser aquele trazido pela memória da escravatura de quem olha a imagem passados mais de duzentos e cinquenta anos.

Na fotografia *Serra Pelada* a imagem é bem diferente. Em 1986, ocasião em que foram feitos os registros do garimpo no Pará, o neoliberalismo já se fazia valer no Reino Unido, tendo Margareth Thatcher como sua primeira-ministra. Nos Estados Unidos, Ronald Reagan, em seu segundo mandato como presidente, promovia a livre iniciativa e o livre mercado. O Brasil vivia seu primeiro ano sem ditadura militar, após 21 anos, com a posse de José Sarney, em março de 1985.

A fotografia *Serra Pelada* desnuda o horror. Escancara, denuncia, provoca angústia em quem a contempla. Salgado faz um enquadre, constrói um retrato. Não há linha do horizonte, pois o horizonte é restrito para os homens retratados. Poucos alcançarão a riqueza procurada. Não há linhas de fuga. A escolha do plano fotográfico e a composição evidenciam a sinuosidade dos caminhos possíveis. Os homens parecem esculpidos, encravados, enterrados na terra que cavam, sujos de lama, carregam sacos e se fundem ao solo. Alguns parecem estáticos, tal qual cariátides, a sustentar o peso da terra e dos outros homens acima. Os únicos indícios de que há uma saída são as escadas. Mas, parecem escadas que levam a lugar algum, tal qual uma ilusão de ótica, como as escadas de M. C. Escher.

No documentário “O Sal da Terra”⁴, Salgado relembra: “As pessoas subiam e desciam 50 ou 60 vezes por dia, movidas pela esperança de encontrar ouro. À primeira vista, parecem escravos, mas não eram. Eram escravos apenas do desejo de enriquecer.”.

Salgado nos traz a estética do feio, o espetáculo do horror que cerca a vida cotidiana: fome, miséria, sofrimento, tortura. Para Umberto Eco, a arte retrataria o feio no sentido físico e no sentido moral como um meio de recordar que há algo de irredutível e de maligno no mundo. Eco aponta para o feio na arte como uma recordação daquilo que é perceptível no mundo sensível – algo de infamiliar, poderíamos dizer – que insiste:

Na vida cotidiana somos cercados por espetáculos horríveis (...). Tais coisas são feias, não apenas em sentido moral, mas em sentido físico, isso porque suscitam nojo, susto, repulsa (...). Nenhuma consciência da relatividade dos valores estéticos elimina o fato de que, nestes casos, reconhecemos sem hesitação o feio e não conseguimos transformá-lo em objeto de prazer. Compreendemos então por que a arte dos vários séculos tem voltado com tanta insistência a representar o feio. Por mais marginal que seja, sua voz tenta recordar que há neste mundo algo de irredutível e maligno. (ECO, 2007. p. 436)

A concepção estética freudiana do infamiliar nos abre a perspectiva para os contrastes na fotografia de Salgado. Apesar da referência possível à estética do feio, a foto Serra Pelada aponta uma antítese, pois tem a beleza do enquadre e da luz típicas do trabalho de Sebastião Salgado. A delicadeza da sua percepção de mundo e a força do seu olhar que denunciam o horror. A foto é crua, é nua. É a feiura daquilo que o capitalismo não quer evidenciar, mas que veio à tona. Daquilo de que nos fala Han: a morte. Trata-se da feiura que o capitalismo produz como lado B da riqueza, uma espécie de duplo invertido. O capital como senhor dos homens. Na compulsão pela acumulação, algo assombra o capitalismo, mas não por ser o seu oposto, e sim por ser sua outra face, que lhe é familiar, mas que é negada.

Os homens fotografados por Sebastião Salgado não seriam também figuras do horror, a nos assombrar? Diante da promessa de bem-estar do capitalismo, vemo-nos diante da lama, do buraco, da sujeira. Homens enterrados, mortos-vivos. O que se nega é

⁴ Documentário dirigido por Wim Wenders e Juliano Ribeiro Salgado, que estreou nos cinemas em 2015, tendo recebido uma indicação ao Oscar de melhor documentário.

a busca pelo que está nas *enstranhas*⁵ da terra. A exploração à exaustão da Terra também é negada, e aparece em significantes como recursos e reservas. É um olhar para o planeta como recurso ou como algo à disposição para ser usado até o fim, até a morte.

É esse real que traz o infamiliar, que nos coloca diante do desconforto, do retorno do recaiado. “O infamiliar que surge a partir dos complexos recaiados é mais resistente, permanecendo tão infamiliar na criação literária (...) quanto nas vivências. (Freud 1919/2019, p. 111)

Seja pela pintura, seja pela fotografia, ou por qualquer outra manifestação das artes visuais, é possível registrar o *sentir*. A arte convoca a percepção, que pode ser a do belo, como a do horror, do medo, da angústia, do infamiliar. Podemos dizer que, para Freud, a arte não traria nenhum consolo, não provocaria catarse ou elevação moral, tampouco harmonizaria conflitos (CHAVES, 2019, p. 156). A arte nãoalaria do que está fora de nós, mas daquilo que nos habita.

Conclusão

Nossa proposta foi a de olhar para a fotografia *Serra Pelada*, de Sebastião Salgado, tendo como referência a estética do sentir, que mobiliza a percepção e os afetos. Estética que dá *sentido*. Trouxemos em questão a ideia de que o trabalho artístico resulta da percepção do artista e ainda provoca a percepção de quem a contempla. Assim como Freud observou que a percepção é investida pulsionalmente, a contemplação contempla a ação, convoca a quem contempla. A arte provoca em cada um de nós o sentir.

Sentir a angústia, sentir o belo, ou aquilo que é estranho a cada um e a uma forma de organização social, como o capitalismo. Trouxemos, com Byung-Chul Han, a proposta de que o capitalismo nega a morte. Nessa negativa, busca uma estética que corresponda à realidade que quer impor: o liso, a limpeza, o belo horizonte, a higienização.

Serra Pelada provoca um desconforto, um estranhamento porque mostra algo daquilo de que não se quer saber: a realidade mortífera. Até os dias de hoje, não é possível se ter notícia do número de pessoas mortas no confronto conhecido como Massacre da Ponte, ocorrido em 1987, o ano seguinte ao do registro fotográfico de Salgado.

⁵ *Enstranhas* inicialmente foi um erro de digitação, porém, se mostrou uma fusão entre a palavra *enstranhas* e *estranha*, considerando que estranho é outra tradução utilizada para *Unheimliche*, optamos por mantê-la no texto.

A obra de Sebastião Salgado provoca. Não à toa, durante o governo Bolsonaro, fotos da série Amazônia, doadas ao Itamarati e expostas na sede em Brasília-DF, foram retiradas de cena, levadas ao depósito da entidade. Algo da ordem do incômodo parece ter sido sentido por aqueles que compactuavam com os valores da extrema direita e que faziam parte daquele governo.

Serra Pelada nos causa. Homens “enterrados” no solo que poderia fazer a sua fortuna ou a sua desgraça.

O trabalho com garimpo exigiu a repetição necessária para a extração da mais-valia. Repetição do trabalho de mineração do ouro, que se repetiu até a extinção. A morte invocada na fotografia. A morte do sonho da riqueza, a morte dos garimpeiros, a morte dos chacinados, a morte da terra contaminada pelo mercúrio. A morte que extinguiu o ouro ali onde ele brotou um dia, por acaso.

Serra Pelada hoje jaz em um lago de águas tóxicas, lago da morte, a morte negada.

Referências

- BARBOSA, Alexandre. S. O estatuto do sujeito e a relação de objeto: notas de uma ontologia para o efeito unheimlich. *In*: BAVARESCO, Agemir *et al.* (Eds.). **Leituras da lógica de Hegel**. Porto Alegre: Editora Fundação Fênix, 2019. v. 3 p. 33–46.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. *In*: BENJAMIN, Walter (Ed.). **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 165–196.
- BEZERRA, Juliana. **Serra Pelada - a exploração do maior garimpo do Brasil**. Disponível em: <<https://www.todamateria.com.br/serra-pelada>>. Acesso em: 15 jun. 2025.
- CATTAPAN, Pedro. **Psicanálise, criatividade e depressão**: um estudo sobre as subjetividades na cultura neoliberal. Curitiba: Appris, 2021.
- CETEM. **Novo ciclo do ouro em Serra Pelada (PA) promete recuperar parte de danos ambientais causados por antigo garimpo**. Disponível em: <<http://verbetes.cetem.gov.br/verbetes/ExibeVerbete.aspx?verid=146>>. Acesso em: 15 jun. 2025.

- CHAVES, Ernani. O paradigma estético de Freud. Em: FREUD, S. (Ed.). **Obras Incompletas de Sigmund Freud. Arte, literatura e os artistas**. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018. p. 7-39.
- CHAVES, Ernani. Perder-se em algo que parece plano. *In: O Infamiliar [DAS UNHEIMLICHE]*. Obras Incompletas de Sigmund Freud. Belo Horizonte: Autêntica, 2019. v. 8 p. 153–172.
- DUNLEY, Glaucia. **O silêncio da acrópole**. Rio de Janeiro: Forense Universitária. 2001.
- ÉBOLI, Evandro. **Vetadas por Bolsonaro, fotos de Sebastião Salgado voltam ao Itamaraty**. Disponível em: <<https://www.correiobraziliense.com.br/politica/2023/09/5126559-vetadas-por-bolsonaro-fotos-de-sebastiao-salgado-voltam-ao-itamaraty.html>>. Acesso em: 20 jun. 2025
- ECO, Umberto. **A história da feiura**. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- FREUD, Sigmund. (1915) O Recalque. *In: _____*. **Escritos sobre a Psicologia do Inconsciente**. Obras Psicológicas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 2004. v. 1 p. 177–193.
- FREUD, Sigmund. (1919) **Sigmund Freud das unheimliche**. Roma: Instituto Svizzero, 2013.
- FREUD, Sigmund. (1919). **O Infamiliar [Das Unheimliche]**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.
- FREUD, Sigmund. (1920). **Além do princípio do prazer (1920)**. Edição comentada e bilingue. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.
- FREUD, Sigmund. (1924). A perda da realidade na neurose e na psicose. *In: _____*. **O Eu e o Id, “Autobiografia” e outros textos (1923-1925)**. São Paulo: Cia das Letras, 2011. v. 16 p. 193–199.
- FREUD, Sigmund. (1924). A perda da realidade na neurose e na psicose. *In: _____*. **Neurose, psicose, perversão**. Obras Incompletas de Sigmund Freud. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019. p. 279–285.
- FREUD, Sigmund. (1925). A negativa. *In: _____*. **Escritos sobre a Psicologia do Inconsciente**. Obras Psicológicas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 2007. v. 3 p. 145–157.

- FREUD, Sigmund. (1930). **O mal-estar na civilização**. In: _____. Edição Standard Brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, vol. XXI. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996c. p. 73-148.
- FREUD, Sigmund. (1930) **Cultura, sociedade, religião. O Mal-estar na cultura e outros escritos**. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.
- FREUD, Sigmund. **Correspondência de amor e outras cartas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. _____. A Correspondência completa de Sigmund Freud para Wilhem Fliess. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- JANSON, H. W. **História da Arte**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1989.
- HAN, Byong-Chul. **Capitalismo e impulso de morte. Ensaio e entrevistas**. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2024.
- ITAÚ CULTURAL. **Carlos Julião**. Disponível em <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoas/6546-carlos-juliao>>. Acesso em: 07 jun. 2025.
- JULIÃO, Carlos. **Mineração de diamantes**, c. 1770. [Fonte: Atlas Histórico do Brasil – FGV. Disponível <<https://atlas.fgv.br/marcos/o-ouro-das-minas/midias/carlos-juliao-mineracao-de-diamantes-c-1770-fonte-carlos-juliao-xviii>>. Acesso em: 08 jun. 2025.
- LACAN, Jacques. (1962-63). **O Seminário, livro 10: a angústia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. 2005.
- LIGEIRO, Vivian. M. **O triunfo do real: arte e psicanálise**. Doutorado—Rio de Janeiro: UERJ, 2018.
- NATALI, João B. Folha de S. Paulo. **Garimpeiros insistem que há 93 desaparecidos**. Folha de S. Paulo, 10 jan. 1988. Disponível em <https://documentacao.socioambiental.org/noticias/anexo_noticia/54288_20210531_115025.PDF>. Acesso em: 15 de jun. 2025.
- O sal da Terra**. Direção: WENDERS, W. e SALGADO, J. Produção: MARIANO, MARIA; PIFFARD, Françoise e ROSIER, David. França, Brasil e Itália. 2014. Disponível Prime Video. Disponível em: <<https://www.primevideo.com/-/pt/detail/The-Salt-of-the-Earth/0I5OCMS3JAQJUIFGT5AIX22UCZ>>. Acesso em: 19 jun. 2025
- PRADO, Eleutério. F. S. **Capitalismo e pulsão de morte**. Revista da Sociedade Brasileira de Economia Política, n. 68, p. 68–184, abr. 2024. Disponível em

<<https://revistasep.org.br/>

<index.php/SEP/article/view/1116/517>>. Acesso em: 10 jun. 2025.

Primeira onda de garimpeiros extraiu 41 toneladas de ouro. Folha de S. Paulo. São Paulo. [S.d.]. Brasil. Disponível em <<https://feeds.folha.uol.com.br/fsp/brasil/fc0112200223.htm>>. Acesso em: 15 jun. 2025.

SALGADO, Lélia. W. **Trabalhadores.** Sebastião Salgado [exposição fotográfica]. Casa Firjan: Rio de Janeiro, 2025.

SALGADO, Sebastião. **Serra Pelada.** 1986. Disponível em: <<https://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2025/05/23/serra-pelada-a-historia-da-fotografia-mais-famosa-de-sebastiao-salgado.ghml>>. Acesso em: 08 jun. 2025.

SCHENKER, Líbia. **Um corte. Horizontal na história da arte.** In: ANAIS 96. Congresso Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. “ANPAP 10 ANOS”. São Paulo, V. 3, 9-15. 1996.

Serra Pelada: 31 anos de disputas e violência. SENADO FEDERAL. Brasília, DF. Agência Senado. Disponível em <<https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2010/03/18/serra-pelada-31-anos-de-disputas-e-violencia>>. Acesso em: 15 jun. 2025.

SENTIDO. In: **DICIONÁRIO PRIBERAM.** 2008-2025. Disponível em: <<https://dicionario.priberam.org/sentido>>. Acesso em: 26 maio de 2025.

SOUZA, Donizete. **Serra Pelada: a história do maior garimpo a céu aberto do mundo.** BLOG DMT. [S.d.]. Disponível em: <<https://www.dmt-group.com.br/pt/blog/processos-minerarios/details/article/serra-pelada-a-historia-do-maior-garimpo-a-ceu-aberto-do-mundo/>>. Acesso em: 15 jun. 2025.

SOUZA, Maria D. de. **Qual a história por trás do massacre de garimpeiros da Ponte de Marabá?** Brasil de Fato, 26 jan. 2020. Disponível em <<https://www.brasildefato.com.br/2020/01/26/qual-a-historia-por-tras-do-massacre-da-ponte-de-maraba/>>. Acesso em: 15 jun. 2025.

ABSTRACT

This text proposes an interpretation of the photograph *Serra Pelada* (1986), by Sebastião Salgado, through the lens of the aesthetics of feeling, as outlined by Sigmund Freud in *Das Unheimliche* (1919), a term translated into English as *the Uncanny*. The aesthetics of feeling brings into question the horror and anguish that arise from the body's instinctual intensities. The origin of the uncanny lies in the emergence of familiar content that should have remained repressed. Drawing on Byung-Chul Han, we introduce the idea that the death drive is harnessed by capitalism in its relentless compulsion for accumulation—an effort to deny death. Cleanliness, smoothness, and polish represent the aesthetic ideal desired by capitalism as a way of disavowing the dying, the mud, toxic waste, and death itself. *Serra Pelada* generates discomfort and estrangement because it reveals something we would rather not confront: the deadly real.

Keywords: Aesthetics. Freud. Death drive. Uncanny. Capitalism.

RESUMEN

El texto propone una mirada sobre la fotografía *Serra Pelada* (1986), de Sebastião Salgado, desde la estética del sentir, tal como fue formulada por Sigmund Freud en *Das Unheimliche* (1919), concepto traducido al español como *lo ominoso*. Esta estética del sentir plantea la cuestión del horror, de aquello que angustia porque remite al cuerpo en sus intensidades pulsionales. El origen de lo ominoso sería la emergencia de un contenido familiar que debería haber permanecido reprimido. Con Byung-Chul Han, retomamos la idea de que la pulsión de muerte ha sido puesta al servicio del capitalismo, en su compulsión incesante por la acumulación, como un intento de negar la muerte. Lo limpio, lo liso y lo pulido corresponderían a la estética deseada por el capitalismo como forma de invisibilizar a los moribundos, el barro, los desechos tóxicos, la muerte. *Serra Pelada* provoca incomodidad, extrañamiento, porque muestra aquello que no se quiere saber: la realidad mortífera.

Palabras clave: Estética. Freud. Pulsión de muerte. Lo ominoso. Capitalismo.

RÉSUMÉ

Le texte propose un regard sur la photographie *Serra Pelada* (1986), de Sebastião Salgado, à partir de l'esthétique du sentir, telle que proposée par Sigmund Freud dans *Das Unheimliche* (1919), terme traduit en français par *l'inquiétante étrangeté*. Cette esthétique du sentir interroge l'horreur, ce qui angoisse parce que cela renvoie au corps dans ses intensités pulsionnelles. L'origine de l'étrangeté familière serait l'émergence d'un contenu familier qui aurait dû rester refoulé. Avec Byung-Chul Han, nous

introduisons l'idée que la pulsion de mort serait mise au service du capitalisme, dans sa compulsion incessante à l'accumulation, comme tentative de négation de la mort. Le propre, le lisse et le poli correspondraient à l'esthétique désirée par le capitalisme comme manière d'évacuer les mourants, la boue, les déchets toxiques, la mort elle-même. *Serra Pelada* provoque un malaise, une étrangeté, car elle donne à voir ce que l'on préfère ignorer : la réalité mortifère.

Mots clés: Esthétique. Freud. Pulsion de mort. L'inquiétante étrangeté. Capitalisme.

ANA LÉO

Mestranda Profissional em Psicanálise e Políticas Públicas na Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ.

Mestre em Memória Social e Documento pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO.

anacristinaleobarcellos@gmail.com

Orcid: 0000-0002-9078-9468

Citação:

LÉO, Ana. A estética do infamiliar na fotografia de Sebastião Salgado. **Psicanálise & Barroco em Revista**, Rio de Janeiro, v. 23, n. 1, 2025.

COPYRIGHT

Este é um artigo de livre acesso, que permite uso irrestrito, distribuição e reprodução em qualquer meio para propósitos não-comerciais, desde que o autor e a fonte sejam citados / This is an open-access article, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium for non-commercial purposes provided the original authors and sources are credited.

