

O infamiliar como inescrutável na arte

The unfamiliar as inscrutable in art

Luísa Raña¹
Marcos Brunhari²

Resumo: O artigo tem como proposta explorar aquilo que se repetiu nos estudos de Freud sobre arte: o inescrutável. Um limite não só da criação artística, mas daquilo que é representado. Da escrita à pintura, explorou-se com Freud sobre Gradiva, Leonardo da Vinci e Michelangelo, trazendo as dimensões do infantil e do fantasiar. Assim, a arte aparece como um modo de realizar e se deparar com isto que é íntimo e exterior. Com Lacan, coloca-se a relação do sujeito com esse êtímo, que não só é da ordem do infantil, mas do impossível, havendo algo que sempre escapa. Para aprofundar a questão do que é íntimo e impossível de se expressar na arte, coube o estudo do conceito freudiano de infamiliar. Explorando-o no objeto estético, a partir das considerações de Danto sobre o sublime, em uma função da arte que seja subversiva e viabilizadora do laço social.

Palavras-chaves: Psicanálise, arte, estética, Infamiliar

Abstract: This article aims to explore what was repeated in Freud's studies on art: the inscrutable. A limit not only of artistic creation, but of what is represented. From writing to painting, we explored with Freud on Gradiva, Leonardo da Vinci and Michelangelo, bringing the dimensions of childhood and fantasy. Thus, art appears as a way of realizing and encountering what is intimate and exterior. With Lacan, the subject's relationship with this êtímo is placed. This is not only from the infantile field, but from the impossible, there being something that always escapes. To deepen the question of what is intimate and impossible to express in art, the study of the Freudian concept of Unfamiliar was in order. Exploring it in the aesthetic object, based on Danto's considerations about the sublime, in a function of art that is subversive and enables the social bond.

Keywords: Psychoanalysis, art, aesthetics, Unfamiliar

¹ Graduada em Psicologia pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ.

² Doutor em Psicologia Clínica pela Universidade de São Paulo. É professor adjunto do Instituto de Psicologia da Universidade do Estado do Rio de Janeiro e membro do Programa de Pós-Graduação em Psicanálise (PGPSA-UERJ).

Introdução

A arte tem função cultural e civilizatória, uma vez que é a partir dela, entendida enquanto linguagem e expressividade, que se criam e se constroem modos de viver, sofrer e amar. Isto possibilita que a arte promova o laço social por intermédio da transmissão de uma verdade por parte do artista e, concomitantemente, viabiliza aquilo que o artigo busca questionar sobre qual verdade é a que se apresenta no limite do representar da arte. Parte-se do pressuposto de que, no um a um, há na arte uma articulação do desejo que indica operações do sujeito e, por isso, justifica-se aqui explorar também a relação da arte e do artista com os modos de encarar ou não uma falta que seja constitutiva; concomitantemente, busca-se abrir pontos de (des) encontro e entre a escuta clínica e a arte tendo em vista o transitivismo entre ambos os campos.

O trabalho tem como ponto de partida a escrita e sua relação com as fantasias, enquanto elemento infantil articulável ao brincar, com base nos estudos de Freud em “Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen” (1907[1906] /1996a), “Escritores criativos e devaneio” (1908[1907] /1996b) e “Leonardo da Vinci e uma lembrança da sua infância” (1910/1996c). A partir disso, segue-se ao estudo de Freud (1914/ 1996d) a respeito do Moisés de Michelangelo, no qual se apresenta o termo inescrutável (Freud, 1914/1996d, p.144) da obra de arte, um limite do expressivo e um mistério que move teóricos e críticos a estarem às voltas na constante tentativa de interpretação. Exploraremos, assim, como a arte é índice de relações de falta entre sujeito e objeto de modo a aprofundar a questão, com a colaboração do ensino de Lacan (1959-60/1997), a respeito de como se estrutura o sujeito do campo da linguagem desde esse limite imposto pela falta, e, também, sobre como a verdade mesma é estruturada enquanto ficção.

Com esse furo, abre-se espaço para aquilo que se apresenta no âmbito do infamiliar (Freud, 1919/2019a) na arte, ou seja, o que causa estranhamento ou mesmo horror. Delimita-se, dessa maneira, a discussão sobre o objeto estético a partir das questões de Danto (2018) sobre os conceitos de sublime e de belo, propondo-se a possibilidade da arte enquanto função subversiva – aquela que opera a partir do infamiliar e do inescrutável e que possibilita articular a ordem do desejo enquanto falta.

Gradiva e Mona Lisa, a fantasia e o infantil na arte

Freud introduz a questão da verdade na ficção em seu artigo “Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen” (1907[1906] /1996a), apontando para o quanto esse estudo possibilitou um aprofundamento da escuta clínica. A partir do conto, Freud extrai elementos importantes por

meio de devaneios do personagem arqueólogo, Norbert Hanold, que segue em uma viagem após um sonho do soterramento de Gradiva, escultura que estava estudando incessantemente. Nesse sonho, o arqueólogo é tomado por uma sensação de perda que o leva ao encontro de Gradiva em Pompeia. A escrita deixa o leitor sem saber se era apenas um delírio ou parte de uma ficção. A dúvida cessa, porém, quando Gradiva entra na Casa de Meleagro e Norbert a segue, e ela lhe responde que deveria falar em alemão, sua língua nativa, fazendo com que se entenda aqui que ele estava “sonhando acordado”. A língua materna anuncia que se trata de algo da ordem do familiar, tratando-se de um amor infantil e antigo, soterrado, que estava sendo vivenciado numa espécie de infamiliar, ou seja, estranho e, ao mesmo tempo, íntimo, questão que será essencial no decorrer deste estudo.

Freud se mostra intrigado sobre como o autor pôde ter escrito a respeito de dimensões clínicas sem ter a intenção ou mesmo sobre isso saber. Para aprofundar a questão da escrita e o que estaria implicado no escritor e em seu escrever, Freud apresenta o artigo “Escritores criativos e devaneio” (1908[1907] /1996b). O que se coloca no estudo é justamente a dimensão do infantil na escrita, assim, Freud vai comparar o processo de escrita ao brincar da criança, pontuando que a brincadeira é substituída pelo fantasiar na vida adulta. A grande dificuldade dos adultos está em aceitar suas fantasias, essas que, muitas vezes, dedicam vergonha justamente por terem uma fonte infantil. A vida adulta comanda, cobra e moraliza e, por isso, o artista é revolucionário, pois é um adulto que, por meio de sua criação, se autoriza a desejar, ser imoral, porém ético.

Arte, criação e o infantil são elementos marcantes na constituição e nos fundamentos da psicanálise. Freud, então, escolhe se debruçar sobre as obras e vida de Leonardo da Vinci, desenvolvendo o artigo “Leonardo da Vinci e uma lembrança de sua infância” (1910/1996c). Aqui se repete e se adentra a questão do infantil na arte. Sabendo de elementos infantis e traçando uma grande pesquisa a respeito do artista, Freud (1910/1996c) pôde introduzir e estabelecer relações com a arte e a pesquisa de Leonardo, dando enfoque ao seu misterioso e famoso quadro de Mona Lisa, alvo de muitas explicações e teorias.

O fascínio e o estranhamento estão no sorriso da mulher, e aí Freud percebe que há um duplo, tema também presente no Infamiliar (Freud, 1919/2019a), na medida em que o sorriso parece ao mesmo tempo acolher e seduzir, com delicadeza de certo recato e sensualidade. O que mais intrigava Freud era a impossibilidade de seus contemporâneos de entender a personalidade e a vida de Leonardo, tido como um mistério, principalmente por suas obras serem consideradas inacabadas. Alguns estudiosos, segundo o psicanalista, afirmavam que era

uma atitude comum dos artistas, e que não se tratava nesse caso apenas de não estarem completos, mas de que esse era o próprio fim dado por não atingir seus ideais e por alcançar algo da ordem do impossível.

O que ao leigo pode parecer uma obra-prima nunca chega a representar para o criador uma obra de arte completa mas, apenas, a concretização insatisfatória daquilo que tencionava realizar; ele possui uma tênue visão da perfeição, que tenta sempre reproduzir sem nunca conseguir satisfazer-se. (Freud, 1910/1996c p.42)

A despeito da pretensão de um saber absoluto sobre o que se representa, o lacunar é o que resta daquilo que a linguagem não pode suportar. Há, na obra de arte, algo que escapa tanto ao criador quanto ao espectador. Tendo em vista essa falta de explicação, é justamente a dimensão enigmática que se apresenta na clínica, e que se repete nas obras artísticas, que interessa neste trabalho. Procuraremos dimensionar a problemática ainda em Freud, quando se sua proposta sobre o Moisés de Michelangelo (1914/1996d).

Michelangelo e o inescrutável

A pintura de Leonardo da Vinci trouxe a dimensão íntima, infantil e estranho-fascinante que está implicada na arte. A partir da escrita e seguindo pela pintura, avança-se, agora, para a escultura com o estudo de Freud em “Moisés de Michelangelo” (1914/1996d). Freud se apresenta instigado com a arte e com as diversas interpretações que giram entorno de uma grande obra e, assim, destaca uma dimensão que convoca algo do irrepresentável. O psicanalista percebe nelas enigmas e mistérios que implicam e convocam o espectador, mas que o deixam incomodado em não saber dizer exatamente o quê, mas que certamente é da ordem da afetação.

As ideias dos pesquisadores sobre Moisés de Michelangelo, segundo Freud, divergiam em vários aspectos, cada um tomou uma forma diferente de contar essa história por meio de interpretações de elementos que eram percebidos, destacados e encontrados. De certo, o que se pode dizer é que há presente e marcado na obra uma grande ambivalência, aqui se repete a dualidade. Freud menciona e correlaciona seus estudos com Ivan Lermolieff, um historiador da arte, uma vez que ele deu destaque em aspectos que seriam descartados como insignificantes, apontando assim para uma dimensão oculta e inexplorada desses detalhes. Parece ser justamente disso que se trata a escuta clínica, em que a psicanálise não desvende o que está por trás do que se disse, o inconsciente não está nas entrelinhas, está no dito em si. A psicanálise se atenta aos detalhes que, normalmente, passam despercebidos, e, da mesma forma, Freud

(1914/1996d, p.144) utiliza-se da palavra *inescrutável* para caracterizar esse aspecto na arte de Michelangelo.

A palavra “oculto” aparece diversas vezes na escrita de Freud (1914/1996d) no artigo sobre a escultura de Moisés, destacando que parece ser justamente algo da ordem enigmática que Michelangelo (re)trata e convoca. Há um para além dos afetos, ainda que não sem relação com eles. Sua obra parece passar os paradigmas do sentido, do não-dito, da verdade e do enganoso, do jogo de forças colocado por uma divisão, também já apresentada no sorriso de Mona Lisa. Pode-se dizer que há algo que as palavras e a expressividade não alcançam. Convoca-se aqui Lacan que contribui para essa discussão em “Função e campo da fala e da linguagem em psicanálise” (1953/1998) ao propor que é somente pelas próprias palavras que aparece e se constitui o inalcançável. Uma vez que, como não é possível haver o furo referente ao nada, só há falta de palavras por elas mesmas.

Pela palavra, que já é uma presença feita de ausência, (...). E desse par modulado da presença e da ausência, (...) nasce o universo de sentido de uma língua, no qual o universo das coisas vem se dispor. (Lacan, 1953/1998, p.277)

Apenas se pode apresentar o inexpressível da arte nela mesma, é justamente em sua construção, no que se tentou exprimir. Lacan (1959-60/ 1997) no “Seminário, livro 7: a ética da psicanálise” explora a dimensão faltosa como motor e condição para o ser falante, e faltante. Essa dimensão é “esse lugar central, essa exterioridade íntima, essa extimidade, que é a Coisa” (p.169), portanto, há falta naquilo que se apresenta como o mais interior na constituição do sujeito no campo da linguagem. Qualquer dizer é um falar sobre a verdade, e não ela em si mesma, havendo na fala uma dimensão de engano. É interessante sustentá-lo e transmiti-lo como o fez Clarice Lispector (2009, p.176):

A linguagem é o meu esforço humano. Por destino tenho que ir buscar e por destino volto com as mãos vazias. Mas – volto com o indizível. O indizível só me poderá ser dado através do fracasso de minha linguagem. Só quando falha a construção, é que obtenho o que ela não conseguiu.

Entende-se, assim, que a linguagem enquanto transmissão de uma falta é o que permite o encontro com o objeto amoroso; é sempre um reencontro com uma insatisfação que pode ser realizada de maneira incompleta. Freud, em “A negação” (1925/2019b), aponta que se trata de objetos perdidos, trazendo essa falta como ponto de partida para buscar se satisfazer novamente e reencontrar esse objeto. Lacan (1959-60/1997) percebe que o objeto é desde sempre perdido e, por isso, nunca houve objetos que trouxessem uma satisfação completa pois, essa falta é

constitutiva e o impossível aí se destaca em sua extimidade. O princípio de prazer não tem como objetivo o resgate de um objeto, mas é primordialmente o de reencontrar uma satisfação impossível. Há sempre um resto que caracteriza o objeto como radicalmente perdido, trazendo em sua estrutura, essencialmente, alguma coisa, que como Coisa é indefinida e *inescrutável*.

O objeto estético e a arte, enquanto processo criativo, se compõem desses restos de separações e limites que se impõem pela inerente incompletude do sujeito e indeterminação do objeto de satisfação. Essas coisas que restam são necessárias para a continuidade do desejo, elas pedem uma montagem que a fala proporciona, e, toda vez que sobram, pode-se continuar dizendo. A falta é o que se tem de mais pulsante, pois é sem saída. Deparar-se com ela é necessariamente inventar modos de criar e recriar, perder e reencontrar, morrer e reinventar: “Eu chegara ao nada, e o nada era vivo e úmido” (Lispector, 1964/2009, p.61).

O Infamiliar em cena

Procuramos sustentar aqui que o desconhecido e esses restos se apresentam no teatro enquanto uma encenação da verdade, podendo causar de diferentes formas. Uma delas pode ser o horror, não com o intuito de fazer o espectador sair correndo, mas de colocar os elementos em cena, possibilitando que cada um se posicione frente a isso. Uma ópera que pode ser trazida aqui para ser desenvolvida e contribuir para a compreensão desse horror, desconforto e estranhamento é “O Fantasma da Ópera” (1910/2005). A narrativa é originalmente um livro de Gaston Leroux, um romance conhecido por ser um “clássico da literatura de terror” (Leroux, 1910/ 2005, p.5).

Em “O Fantasma da Ópera” (1910/2005), conta-se a história de um homem que nasceu com deformidades faciais; no livro não é especificado o que é que lhe acomete, o que se entende é que recorda um morto-vivo. Há uma espécie de magia e assombração que ronda a história, e dificilmente sabe-se dizer o que é verdade ou não. Mesmo o autor descreve a história como se os boatos tivessem sido reais e como se ele escrevesse a história por meio de notícias e informações que recebeu. Uma espécie de mito. Ele habita o porão de uma Ópera, manipulando a todo momento o teatro, até que se apaixona por uma das atrizes e começa a ensiná-la a cantar para torná-la a melhor cantora. Christine, a cantora, acaba se encantando pela voz desse ser misterioso.

A ambivalência e a dualidade são marcas da obra. Há um “estranho fascínio” (Leroux, 1910/ 2005, p.8), ao mesmo tempo em que se estranha não há como evitar, mais do que isso, ocasiona um enamoramento. Um artigo que contribui para a exploração desse estranho-

fascinante é “O infamiliar” (1919/ 2019a) de Freud. O infamiliar seria justamente aquilo que é aterrorizante, da ordem do horror e que causa angústia. A própria etimologia aponta para uma ambivalência, Freud lembra que a própria *heimlich* pode significar tanto aquilo que é confiável, quanto algo que está oculto, encoberto. Propõe-se que haveria tido o recalque do segundo significado, retornando na forma de *Unheimlich*. Com isso, o sentido de *Unheimlich* é paradoxal e faria oposição somente ao primeiro significado. O processo de recalque que a palavra passou aponta sua própria significação. “*Infamiliar* seria tudo o que deveria permanecer em segredo, oculto, mas que veio à tona” (Freud, 1919/2019a, p.45).

O infamiliar resulta do fracasso do recalque e convoca algo diante do qual se permanece na impossibilidade, sem palavras. O infamiliar equivale às aparições do referido Fantasma, que arrepiam os atores e diretores do teatro, sendo comparável a quando o assombro escapa das coxias para o palco. Parece que o infamiliar está associado ao infantil, uma vez que se trata de desejos, fantasias e medos há gerados e que, de certa maneira, retornam entrando em cena. O infamiliar se apresenta quando o cenário cai e algo passa a ocupar o lugar daquilo que velava a falta: “a falta vem a faltar” (Lacan, 1962- 1963/2005, p.52) no momento em que a angústia toma corpo.

A relação da personagem Christine com o pai parece ser determinante para a articulação entre infantil e infamiliar. Ele a contava a história de um Anjo da Música que sempre a protegeria e, por sua vez, o Fantasma se apresenta para ela justamente como a voz que canta com o intuito de guiá-la. Christine passa a reconhecê-lo como Anjo, mas ele também a causa inquietação. Ainda que tentasse fugir, ela retornava: “o destino acorrenta-me a ti para sempre!” (Leroux, 1910/2005, p.99) – eis que aqui se apresenta também a repetição que Freud (1919/2019a) aponta, como se algo a movesse sempre de volta à mesma questão. Essa repetição é vivenciada com estranhamento, “o infamiliar referente ao retorno do mesmo pode derivar da vida anímica infantil” (Freud, 1919/2919, 79).

A descoberta leva em conta a dimensão do (re)tirar aquilo que cobre, já o que se descobre é o que sempre esteve ali e sobre o qual não se sabia que era sabido e, doravante, passa-se a saber que se sabe. Há um momento da Ópera em que Christine finalmente descobre que a voz é de um homem e não de um anjo. Christine, em um cego desejo de saber – ver também pode cegar –, arranca sua máscara em um ato de traição, uma vez que quebra com certa ilusão que mantinha sobre a relação, e se depara com aquilo que a assombra na face do homem. Christine até mesmo se refere a ele como “coisa”, sem sua máscara ele era isso: “mesmo que viva cem anos, ouvirei para sempre o clamor, o grito de sua raiva, quando a coisa apareceu

diante dos meus olhos arregalados” (Leroux, 1910/2005, p.128). Esse encontro de Christine com o Fantasma da Ópera, com a verdadeira coisa, foi um encontro com a finitude: “o que toquei era frio e ossudo e cheirava à morte” (Leroux, 1910/2005, p.127). Há algo que é insuportável de saber e que, por isso, não pode ser visto de perto. O saber é sempre não-todo, há sempre algo que resta e que é necessário desconhecer, ou conhecer pelas beiradas. Uma distância necessária se apresenta quando Christine diz: “Raoul você deve esquecer a voz do homem e jamais lembrar o nome dele... não tentar desvendar o mistério!”. É próprio do mistério ser sustentado como mistério, “salvo o existirem enigmas, que é o que não pode ter solução” (Pessoa, 2006). A máscara que encobre o horror e a morte será melhor desenvolvida a partir do conceito do belo na arte.

O infamiliar do objeto estético

A dimensão da arte enquanto inacabada em que há sempre um resto é o que interessa ao trabalho. A partir da contribuição de Danto (2018) com o conceito de sublime sustenta-se que, enquanto a beleza visa o prazer, a sublimidade causa efeitos que desconcertam, trazem grandes emoções e algo da ordem do irrepresentável. O conceito de sublime não é exato, possui muitos entendimentos confusos e incoerentes e, assim, Danto aponta que este estaria associado ao medo; diferentemente de outras perspectivas nas quais o conceito estaria localizado como deslumbramento e reverência. Questiona-se, dessa maneira, se no sublime o estranho-fascinante é apresentado já que, diferentemente do belo que estaria ligado à natureza, enquanto objeto limitado, já o sublime é encontrado em um objeto sem forma e que causa estranhamento no qual a falta de limites estaria colocada.

Danto (2018) afirma que o terror pode ser uma das possibilidades e partes do sublime, já que a admiração também está colocada. Pode-se interrogar se o infamiliar seja uma espécie de sublime. Há nisso um movimento de quebra na tentativa de destruição da beleza, uma luta entre o resgate de uma estética clássica, de exaltação da beleza na arte, e a moderna com a desfiguração, da vanguarda. Danto (2018) aponta, porém, que se o encontro com um objeto estranho fosse somente repudiado e causasse somente horror e se o mundo assim fosse, não o desejaríamos, pois, seria preferível sequer disso tomar consciência. O belo tem uma função e um papel, podendo, em certas ocasiões, também ser sublime.

é sublime porque está na mente de quem contempla. A beleza é uma opção para a arte e não necessariamente uma condição. Mas ela não é apenas uma opção para a vida. Trata-se de uma condição necessária para a vida como a queremos. É por isso que a beleza, diferentemente

das outras qualidades estéticas, incluindo o sublime, é um valor. (Danto, 2018, p.187)

Diante de uma escolha entre o paraíso ou o inferno, um mundo para fruir o belo ou um mundo de sofrimento e feiura, o autor propõe que qualquer um escolheria o primeiro, o que daria lugar à ideia da beleza ter universalidade, ainda que seja subjetiva. Esse aspecto é aqui relevante e podemos aliá-lo ao que Freud (1930/2020) trata, no “Mal-estar na cultura”, a respeito do princípio de prazer e do processo civilizatório. A dimensão civilizatória se caracteriza pelo laço social e é nela que seus membros buscam a felicidade, mas, ao mesmo tempo, fazem renúncias pulsionais em nome da manutenção desse laço. É nesse trâmite que Freud questiona se é essa busca pela felicidade plena e de completude que rege o sujeito. Diante disso, devemos ter em vista que, na contemporaneidade, há a imposição de certo ideal soberano de bem-estar que, em uma lógica neoliberal, forja a felicidade em cada novo produto e promove a empresarização de si (Dardot e Laval, 2018, p.325). Há uma cruel cobrança e um meio de satisfação mortífera, pois o sofrer e a feiura não podem ser ditos - o que não faz com que não existam, mas que não possam ter um lugar, havendo consequências e um preço a se pagar como o Infamiliar anuncia com o retorno daquilo que causa estranhamento. Sobre o insuportável a ser evitado, Lacan (1959-60/1997) nos adverte de maneira concisa ao afirmar que: “o bem não poderá reinar sobre tudo sem que apareça um excesso, de cujas consequências fatais nos adverte a tragédia” (p.314). Podemos compreender essa proposição em uma perspectiva que lança a felicidade como projeto político no qual a arte seria indevidamente inserida em um tendencioso enviesamento que a objetaliza como algo a ser consumido em prol da satisfação.

A arte pode se colocar como furo nisso que Lacan (1972) nomeou como discurso capitalista e que se move de maneira freneticamente astuciosa chegando a se consumir enquanto se consoma. Esse discurso, que não promove laço social, tem em sua estrutura a incidência do objeto de consumo sobre o sujeito em um processo contínuo. Eis que, frente a isso, se posiciona a arte que não seja obrigatoriamente bela, que dê lugar ao que é infamiliar, colocando que o belo não deve ser meramente moral, recorrendo à uma função da verdade. Não deve ser por acaso, quando se lê em Danto, que alguns políticos e críticos viram a arte moderna como comunista, afirmando que por ser feia e distorcida, não estaria glorificando a beleza do país. Danto (2018) localiza como “a politização da beleza” o pensamento de uma civilização que visa conservar uma certa forma de belo, com uma moral cristã, e que pode ser muito destacado com a narrativa que circula fortemente nos tempos atuais no Brasil em nome da manutenção de uma família tradicional e de costumes puristas.

Diante disso, o artista daria lugar, simbolizaria e contornaria o que sobra, algo que é para além está para além do que se representa e se imaginariza. Lacan (1959-60/1997), a respeito da função do belo, afirma que: “a função do belo sendo precisamente a de nos indicar o lugar da relação do homem com sua própria morte, e de nos indicá-lo somente num resplandecimento” (p.354). Com Lacan, o belo traz consigo a proibição do desejo, o que não significa, porém, que não esteja associado a ele pois o belo conversa com a fantasia, no sentido de guiar a pulsão, criar uma via que é conservada para para a incompletude da satisfação. Segundo Lacan (1959-60/1997, p.291):

Vocês já estão vendo esse lugar ilustrado pela fantasia. Se ela é um bem-não-toque-nisso, como lhes dizia há pouco, a fantasia é, na estrutura desse campo enigmático, um belo-não-toque-nisso.

Há um cuidado que a beleza traz, algo de sagrado que para o sujeito lhe é íntimo, difícil de ser tocado. O belo pode ser visto enquanto mediador da relação do sujeito com a morte, tem uma função que não necessariamente é aquela do belo ideal, mas sim o de uma certa tolerância, a qual equivale a um engodo. Segundo Clarice (2009, p.157): “Beleza me era um engodo suave, era o modo como eu, fraca e respeitosa, enfeitava a coisa para poder tolerar-lhe o núcleo”. Há a beleza e, portanto, seu para além. Estaria essa ideia, assim, de acordo com o que foi visto sobre o sublime como uma disrupção, ou mesmo uma interrupção.

Lacan (1959/2002, p.359) resgata Dioniso para falar desse sexual e da morte, dessa representação do falo que está ligado ao pudor, *Aidos*. “Aidoia quer dizer as partes pudendas, mas pode também querer dizer coisa respeitável e venerável”. Se questiona então a relação desses limites existentes, a fantasia sexual com o pudor em questão, e a imagem corporal que traz o belo. O belo e o pudor aparecem essencialmente no Teatro, que nada mais é, que um encontro com a morte. Há a beleza, e por isso, seu para além. Estaria assim, de acordo com o que foi visto com o sublime como uma disrupção, ou mesmo uma interrupção.

a ideia de sublime colidia com a esfera das coisas de bom gosto como uma força disruptiva, quase do mesmo modo que a invasão de Tebas pelo deus Dioniso na inquietante peça de Eurípedes *As bacantes* (Danto, 2018, p.172).

Com Quinet (2019), se identifica uma espécie de “ressurgir das cinzas” com o teatro, quando ele menciona Antonin Artaud com seu teatro da crueldade. “O teatro da crueldade é cru (*crudus*) e indigesto (*cruditas*) na medida em que ultrapassa os limites do possível” (2019, p.67). O espectador se vê diante de um horror, infamiliar, que lhe toca intimamente e que aponta para como ele se satisfaz. A crueldade do teatro é a quebra de sentido, a reapresentação que

possibilita ser cria-dor. A arte é, a partir dessa perspectiva, criar outra coisa: “a pulsão de morte como pulsão de criação é o motor da arte” (Quinet, 2019, p.68). E a beleza, por fim, pode aparecer para que se possa contornar e tornar suportável esse cruel, esse estranho. Há uma dimensão sublime na arte que traz algo de infamiliar e que pode proporcionar o laço social e é aí que o infamiliar se coloca como aquilo que se tem de mais familiar, por um certo juízo de valor, um conflito de julgamento (Freud, 1919/2019a, p.107). Há algo de natureza invisível, fantasmagórica, que habita e que faz o encontro com a alteridade.

Considerações finais: o infamiliar, o infantil e o inescrutável

O princípio do trabalho se localiza a partir dos estudos de Freud sobre a arte e produção da escrita com *Gradiva* de Jensen (1907[1906] / 1996a), passando pelas pinturas e pesquisas com Leonardo da Vinci (1910/1996c), depois pela escultura e suas forças de expressão com Moisés de Michelangelo (1914/ 1996d) e, por último, o teatro com *O Fantasma da Ópera* (2005). Com o objetivo de questionar como a produção artística pode ser relacionada com a clínica psicanalítica, destacou-se que a arte, em sua dimensão fictícia e de criação, carrega uma condição universal: a de apresentar aquilo que é estruturalmente faltante, trazendo sua relação com uma montagem do desejo frente ao objeto que é desde sempre perdido.

A fantasia de um objeto perdido é infantil e é o que tenta contornar o fato de a satisfação ser sempre parcial, sendo relegada ao campo da falta e da perda. A partir dos estudos de Freud trazidos aqui, pôde-se averiguar que tanto na clínica quanto nas artes se apresentam a dimensão infantil intimamente ligada ao conceito de infamiliar (1919/2019a), pois o que se tem de mais (in)familiar se localiza justamente no infantil. É aí que há uma construção a partir de um fazer com restos, movimento possibilitado também por uma análise. Clarice (2009, p.143) destaca a relação da arte com uma satisfação mítica, o êxtimo, ao afirmar:

E o leite materno, que é humano, o leite materno é muito antes do humano e não tem gosto, não é nada, eu já experimentei – é como olho esculpido de estátua que é vazio e não tem expressão, pois quando a arte é boa é porque tocou no inexpressivo, a pior arte é a expressiva, aquela que transgride o pedaço de ferro e o pedaço de vidro, e o sorriso, e o grito. (Lispector, 2009, p.143)

O Infamiliar ganha um lugar também com Danto (2018), desde o qual coloca-se o objeto estético enquanto função subversiva e política, abrindo a questão da supervalorização da beleza e o sublime enquanto possibilidade de dar lugar àquilo que é indizível. A arte é a tentativa de

lançar a questão do desejo a partir desse inexpressível trazendo algo que é íntimo e singular, em uma construção, por meio do impossível, de modos de lidar com o âmbito da falta.

A aposta no desconhecido e em um enigma sustentado foi o que se impôs como interesse aqui nesse artigo a partir dos elementos estudados e destacados a respeito da arte, da psicanálise e suas possíveis interlocuções. O inescrutável (Freud, 1914/1996d, p.144) é uma parte estruturante do sujeito e motor da criação artística; ao mesmo tempo que o inescrutável é também, paradoxalmente, consequência dessas montagens que a linguagem proporciona. O inescrutável, o inexpressivo e o indizível apontam para uma verdade, pois existe para além da palavra referente a ela mesma. Dessa maneira, tanto o sujeito quanto a obra artística possuem o caráter de consequência, só se é alguma coisa pelos efeitos. A própria palavra "Coisa" (*das Ding*) remete àquilo que ainda não tem forma nem nome, a clínica analítica não visa a compreensão nem saber que "Coisa" é essa, mas sim a escuta e a operacionalização a partir disso que é irreduzível e inescrutável.

Referências Bibliográficas

- Danto, A.C. (2018). *O Abuso da Beleza*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes.
- Dardot, P. e Laval, C. (2016). *A nova razão do mundo – ensaio sobre a sociedade neoliberal*. São Paulo: Boitempo.
- Freud, S. (1996a) Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen. In: Freud, S. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago Editora, vol. IX, p. 1-52. (Original publicado em 1906-7)
- Freud, S. (1996b) Escritores criativos e devaneios. In: Freud, S. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago Editora, vol. IX, p. 76- 83. (Original publicado em 1907-8)
- Freud, S. (1996c) Leonardo da Vinci e uma lembrança da sua infância. In: Freud, S. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago Editora, vol. XI, p. 35-83. (Original publicado em 1910)
- Freud, S. (1996d). O Moisés de Michelangelo. In: Freud, S. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago Editora, vol. XIII, p. 142- 159. (Original publicado em 1914)
- Freud, S. (2019a). O infamiliar. In: Freud, S. *O infamiliar e outros escritos (Obras incompletas de Sigmund Freud)*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, p. 27-125. (Original publicado em 1919).
- Freud, S. (2019b). A negação. In Freud, S. *Neurose, psicose, perversão (Obras incompletas de Sigmund Freud)*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, p.99-123. (Original publicado em 1925)
- Freud, S. (2017). Construções na análise. In. Freud, S. *Fundamentos da clínica psicanalítica (Obras incompletas de Sigmund Freud)*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, p. 365-380. (Original publicado em 1937)
- Freud, S. (2020). Mal-estar na cultura. In. Freud, S. *Cultura, sociedade, religião: O mal-estar na cultura e outros escritos (Obras Incompletas de Sigmund Freud)*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, p. 305- 410. (Original publicado em 1930)
- Jensen, W. (1987). *Gradiva, uma fantasia pompeiana*. Rio de Janeiro: Zahar. (Original publicado em 1903).
- Lacan, J. (1978). Discours de Jacques Lacan à l’Université de Milan, le 12 mai 1972. In *Lacan in Italie 1953-1978*. Milão: La Salamandra, p. 32-55. (Original publicado em 1972)
- Lacan, J. (1997). *O Seminário - Livro 7: a ética da Psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. (Original publicado em 1959-60)

- Lacan, J. (1998). Função e campo da fala e da linguagem em psicanálise. In Lacan, J. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, p 238-325. (Original publicado em 1953)
- Lacan, J. (2005). *O Seminário – Livro 10: a angústia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. (Original publicado em 1962-63).
- Leroux, G. (2005). *O Fantasma da Ópera*. Rio de Janeiro: Ediouro. (Original publicado em 1910)
- Pessoa, F. (2006). *Livro do desassossego*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Quinet, A. (2019). *O inconsciente teatral*. Rio de Janeiro: Atos e Divãs.