



Dossiê II Congresso Internacional Psicanálise e Filosofia: Psicanálise e os Labirintos da Alma

O sujeito capturado pela arte que faz função de *Unheimlich* (estranho familiar)

The subject captured by art that functions as *Unheimlich* (familiar strange)

 Vivian Reis

Resumo: Tocado pela criação artística, o sujeito pode fazer algo com isso, no sentido da retificação subjetiva. A arte é a função do analista como objeto a, manifestando assim, a verdade sobre o inconsciente. Pensando no enunciado como produto de uma enunciação, podemos perceber que o artista enuncia, faz seu enunciado tanto quanto o analisando, ambos produzem tocados pelo seu inconsciente. Sendo assim, a enunciação vai evidenciar um processo de construção e de criação. O artista e o analista, não reproduzem o visível, tornam algo visível pelo desvelamento ou pela interpretação. Ambos despertam a nossa vontade de falar sobre o indizível. O sujeito é capturado pela arte que faz função de *Unheimlich*, que traz a estranheza (o estranho familiar). A criação artística e a psicanálise despertam no outro a criação. Arte e psicanálise produzem enunciações, possibilitando assim um diálogo, um enriquecimento entre ambas. A psicanálise se serve da arte, compreendemos com Freud que a arte está à frente da psicanálise e que diante do artista, o analista, tem que depor as armas, onde a teoria é esquecida (Freud, 1928/2010, p. 52) Para que serve uma análise ou uma criação artística? Como nos ensina Lacan (1976, p. 204), para fazer poesia, novos significantes, novos sentidos à vida e novas palavras. Consiste em servir-se de uma palavra, para outra finalidade diferente daquela para a qual ela é feita, torcê-la um pouco; é nessa distorção que reside o seu efeito operacional, desejo transformado em arte. A arte e a psicanálise podem ser pensadas como uma enunciação.

Palavras-chave: psicanálise; arte; criação; inconsciente.

Abstract

Touched by artistic creation, the subject can do something with it, no sense of subjective satisfaction. Art is the function of the analyst as an object, thus manifesting truth about the unconscious. Thinking of an enunciation as a product of an enunciation, we can perceive that the artist enunciates, face his enunciation as much as or analyzing, both produce touched by his unconscious. Thus, the statement will reveal a process of construction and creation. The artist and the analyst, not reproduced or visible, become something visible for the revelation or interpretation. Both awaken our desire to talk about the individuality. The subject is captured by the art that functions as *Unheimlich*, which traces the

stranger (or family stranger). Artistic upbringing and psychoanalysis awaken another child. Art and psychoanalysis produce enunciations, thus enabling a dialogue, an enrichment between the two. A psychoanalyst is served by art, we understand like Freud that art is in front of the psychoanalyst and that before the artist, or analyst, fears that he uses weapons, where the theory is sketchy (Freud, 1928/2010, p. 52). What is the purpose of an analysis or an artistic creation? As Lacan (1976, p. 204) teaches us, to make poetry, new signifiers, new meanings of life and new words. It consists of using a word, for a different purpose, to which it is intended, twisting it slightly; It is this distortion that resides in its operational effect, something transformed into art. Art and psychology can be thought of as a statement.

Keywords: psychoanalysis; art; creation; unconscious.

A arte não reproduz o visível; ela torna visível
(Paul Klee, 1920)

Na tradução de *unheimlich*, encontramos acepções tais como: estrangeiro, lugar estranho, inquietante, desconfortável, obscuro, assombrado, repulsivo, sinistro, suspeito, demoníaco. Poderíamos pensar que a razão de ser do texto de Freud baseia-se numa ambiguidade linguística que provoca um efeito: *heimlich*, que significa familiar, secreto e oculto, o que, contrariamente, torna a palavra próxima de seu oposto, *unheimlich*. Aos exemplos que Freud propõe em seu texto podemos acrescentar outro mais próximo de nós. Freud aponta que o estranho, *unheimlich*, é de alguma forma uma “subespécie” de *heimlich*, do familiar (que é também o oculto, o secreto) (Martini e Júnior, 2010).

A ligação entre o estranho e o recalque, ocorre porque nem tudo o que é assustador provoca o sentimento do estranho, mas sim quando ocorre o recalque, fazendo com que aquilo que deveria ter permanecido “oculto” venha à tona. Há também outros aspectos ressaltados por Freud que apontam para o aspecto infantil presente no estranho – como o pensamento mágico e a repetição – que, juntamente com o retorno do recalcado, são elementos presentes na experiência do estranho.

Sua explicação remonta a um período em que o ego não se distinguira ainda nitidamente do mundo externo e de outras pessoas. Acredito que esses fatores são em parte responsáveis pela impressão de estranheza, embora não seja fácil isolar e determinar exatamente a sua participação nisso (Freud, 1919/2010, p. 254)

Como vimos, esse ponto estranho (*Unheimlich*), que Lacan encontra descrito no próprio texto freudiano, remete à *das Ding*, ao que é enigmático até para os próprios artistas. Algo da criação artística que foge ao próprio artista. E é nesse estranhamento, nesse escape, que o artista eleva o objeto a dignidade da coisa. Coisa perdida desde sempre, com sua marca deixada no ser, como um íntimo que está no externo, como coloca Lacan, o “extimo”.

Um sujeito capturado pela arte faz função de *unheimlich*, que traz a estranheza. A arte desperta no outro a criação, a produção de alguma coisa. Tocado pela arte, o sujeito pode fazer algo com isso, no sentido da ressignificação subjetiva. Segundo Freud (1910/2010), as criações, obras de arte, são satisfações imaginárias de desejos inconscientes, assim como os sonhos, e, tanto como eles, são, no fundo, formações de compromissos, com a finalidade de evitar conflitos com as forças do recalque. Entretanto, divergem dos conteúdos narcisistas, associativos, dos sonhos, na medida em que são voltadas a estimular o interesse noutras pessoas e são passíveis de memorar e contentar os mesmos desejos

que nelas se encontram inconscientes. À parte isto, fazem uso do prazer perceptivo da beleza formal. A psicanálise capta as relações entre as impressões da vida do artista, as suas experiências e as suas obras e, a partir delas, reconstrói sua composição e os impulsos que se movem dentro dele.

De acordo com Silva (2007), tanto a religião, a Filosofia, a Ciência, a Psicanálise, a Arte e o senso comum são formas diversas de conhecimento que o ser humano tem para descobrir e interpretar a realidade que o circunda.

Apesar das peculiaridades de cada uma, pode-se dizer que há uma aproximação desses saberes, da Psicanálise e da Arte. A Arte, enquanto expressão do conhecimento, traduz e provoca emoção e sensibilidade. Esses sentimentos fazem parte da realidade psíquica dos sujeitos e são objeto de investigação da Psicanálise.

Ao observar as manifestações artísticas, como a música e a poesia, percebemos que é como se os artistas sentissem o que os psicanalistas teorizam sobre o psiquismo. A Arte e a Psicanálise têm perspectivas próprias e, embora sejam campos diversos do saber, mantêm um laço apertado. Assim, seja pelo viés da Psicanálise ou da Arte, a essência humana é tocada. O artista também não se satisfaz com uma obra, não há uma obra que isole o desejo do sujeito. Sempre há algo a ser criado, o desejo é metonímico. Nas atividades criacionistas, o sujeito cria e recria por meio de suas produções artísticas.

Outro ponto de afinidade entre Psicanálise e arte, é que ambas são contrárias à razão. Se o psicanalista ou o artista ficam limitados à razão, só lhes restará o ordinário. O artista não se submete às leis do mercado: não pinta por conta da moda, se assim o fosse, não haveria obra de arte, mas sim a produção de um produto a ser comercializado. Mesmo o inconsciente não funciona em conformidade com a razão, ele está além dela e denuncia, por meio de suas formações, o seu pretense reinado.

Desta forma, a psicanálise e a arte preservam um laço pelo saber e Freud reconhecia que havia muito a ser aprendido com os artistas. O artista tem um acesso facilitado ao inconsciente, não porque detém um saber sobre o inconsciente, mas pelo efeito que sua obra provoca, pelo saber que ela conduz – o encontro entre a obra e o outro que a acessa, por poder funcionar como um espelho que ao mesmo tempo que permite que o sujeito se veja, dando espaço à fantasia. Seja pela arte ou pela psicanálise, o desejo encontra um modo para se expressar e se realizar; há ainda muita grandeza a ser especulada nesses encontros.

Nos estudos de Freud, as artes plásticas são abordadas em Leonardo da Vinci e uma lembrança de sua infância Freud (1910/2010) e Moisés de Michelangelo de Freud (1913/2010). No primeiro,

Freud pesquisava a partir da junção entre o endopoiético e o exopoiético isto é, o que atende os componentes internos à obra, e o que pondera os fatores provenientes do contexto que a sustenta. Em Moisés, a primeira perspectiva fica mais evidente, observando o campo compreendido pelas subjetividades do artista que não se misturam com os dados biográficos do criador.

Segundo A. Green (1994) nesse sentido, o crítico que toma partido das estruturas subjetivas não pode excluir de sua pesquisa sua própria estrutura subjetiva. Devido a esta implicação do sujeito no objeto, a interpretação será sempre arriscada, pois o intérprete está livre de um lado exatamente porque está ligado ao outro, podendo acontecer que as descobertas afetem sua relação com seu inconsciente. É uma experiência estética que Freud (1913/2010), elabora na relação com a peça de Michelangelo. Livre de todo jogo de projeções teórico-conceituais, Freud se deixa guiar pela obra ao analisar os seus detalhes plásticos e a sua fortuna crítica, dispondo-se a uma percepção nova: a obra como momento de uma história invisível a reconstruir. E, a partir da hermenêutica formada no campo entre seu olhar e a obra, rompe com a ideologia artística da verdade universal, fixada anacronicamente. Diferente foi seu trabalho com Leonardo da Vinci. Embora a estética da criação esteja pressuposta, o artista não é abordado como “divino”, mas como um homem comum. Nesse caso, não é a estética a questão principal, mas a temática da vida.

O que Freud faz é apontar para a troca contínua entre passado e futuro, mostrando que cada vida sonha enigmas cujo sentido final não está fixado em parte alguma, e exige liberdade criativa para a fiel retomada de si mesma. É, portanto, um equívoco eleger o Leonardo como modelo da aproximação psicanalítica das artes plásticas. Contrariamente, é a análise do Moisés que legitima essa relação, levando o analista a repensar noções constituídas no viés da interpretação: o contato com a obra suscita no espectador questões a analisar. Porém, apesar de diversos, os dois ensaios contestam o conservadorismo de Freud. Ao tratar um gênio como homem comum, nosso autor reafirma a propensão da Psicanálise para a subversão do instituído.

Com o ensaio sobre a escultura de Moisés, quase meio século antes de a crítica ser sacudida com a tese de Duchamp – “são os espectadores que realizam as obras” (Marcadé, 2008, p. 148), Freud dá seus próprios passos na linha da estética da recepção. Assim sendo, a Psicanálise, à revelia de seu inventor, entra no campo da crítica contemporânea, oferecendo às obras um modo de pensar que, como a arte, busca transcender a familiaridade das formas culturais.

As relações humanas mostram que é possível olhar sem ver e ouvir sem escutar. É a experiência da alienação psíquica, pois essas percepções implicam a presença do outro. O ato de ver assim como o de escutar, consistem, antes ter passado pelo filtro de nossa história afetiva e

representativa, mas, sobretudo, de nossa percepção a respeito do mundo e de nós mesmos, em nossa predisposição de significar o que vemos ou ouvimos do outro dando algum sentido. Foi o conceito de pulsão escópica que permitiu à psicanálise restituir uma atividade para o olho como fonte de libido – e não mais como fonte de visão – uma vez que o escopismo é constituinte do próprio desejo. Algo do que é visto capta o sujeito.

O sujeito capturado pela arte, provocado pelo abstrato em sua criatividade, reverbera então, algo da sua singularidade, do sujeito do inconsciente. No momento em que o sujeito é capturado, entrando em contato com sua singularidade, ele ocupa o lugar de desalienação, sem exigências de aceitação ou restrições sociais. Essa imersão na arte, alimenta o sujeito desejante, favorecendo o pensamento abstrato, sem comprometer, entretanto, a capacidade de avaliação analítica.

Como coloca Freud, apenas num âmbito a “onipotência dos pensamentos” foi conservada em nossa cultura, no âmbito da arte. Unicamente na arte ainda sucede que um homem consumido por desejos realize algo semelhante à satisfação deles, e que essa atividade lúdica provoque — graças à ilusão artística — efeitos emocionais como se fosse algo real. (Freud, 1913/2010, pp. 93-94)

Toda forma de arte é uma escrita. Ela nos diz alguma coisa do impossível de dizer, onde a teoria Lacaniana coloca: a sublimação eleva um objeto à dignidade da coisa (Lacan, 1959-1960/1997). Arte não é produção de beleza, é produção de sentido, de novas enunciações. A partir de qualquer enunciado se cria enunciações. Fazendo uma homologia, segundo Quinet (2019), a arte, assim como o teatro, faz vir à público o mais íntimo, a exterioridade íntima, a extimidade, que é o lugar da coisa, do desejo e da angústia que escapa à linguagem.

O termo público encontra suas origens em púbis – mostrando a associação entre vir a público e desnudamento, também presente em pudor e pudico. Hoje em dia, quando tudo já está desvelado, o “vir à público” ainda tem esse sentido. Nessa época de *reality show*, o que não diria Lacan?! Em nossa sociedade escópica, “toda nudez é obrigatória”, tudo deve ser mostrado, cruamente em cena, na rua e nos lares. O privado deve ser público. *Selfies*, *facebooks*, blogueiros. Não há mais lugar para o desvelamento. E, parafraseando Nelson Rodrigues, que dizia “toda nudez será castigada”, pode-se dizer “todo pudor será castigado”. Será mesmo? Isso é uma falácia, pois é impossível mostrar tudo. O teatro resgata o mistério, o enigma do ser, do sexo e da morte. Enigma a ser interpretado por cada um: o inenarrável, o incognoscível, o inominável do Real. As obras de arte em geral devem provocar o desejo de saber do sujeito, interrogá-lo, deixá-lo perplexo e mais reflexivo e arrancá-lo do imediatismo e de sua submissão aos ideais de consumo do capitalismo e ao imperativo da exibição.

O teatro é feito para despertar o sujeito da sonolência de seu automatismo do hábito e da rotina. Estranhar o comum, enigmatizar o que é banal, arrancar o sujeito da robotização do dia a dia. Como coloca Alain Badiou (1994, p. 54), “o teatro desopila o espectador da preguiça intelectual através do real do espetáculo que provoca o desejo do saber, pois o teatro é enigma, apelo à interpretação, à razão e ao coração”.

Entre o pudendo e o pudor, o mistério da obra de arte que vem à público é da ordem da sexualidade – é um real pulsional que não nos diz seu nome, que parece que vai emergir claramente, mas não o faz. E produz no espectador esse mesmo movimento de desvendar o mistério. O espectador sente o afeto provocado pelo enigma do teatro. Como indica Freud (1908/2010) em seu artigo, personagens psicopáticos no palco, se não há mais nada a ser adivinhado, o teatro não funciona. O espectador de repente é captado, enlaçado e arrastado pela coleira enigmática da pulsão. O teatro é a armadilha do Real. É a ratoeira de Hamlet para pegar a consciência do rei e de todos nós. A arte, portanto, é mistério e não imitação:

O mistério é como a atmosfera em que se banham as belíssimas obras de arte. Elas representam a natureza com toda a clareza, toda a magnificência que um cérebro humano é capaz de descobrir. Mas, por outro lado, elas se chocam inevitavelmente com o incognoscível que envolve por completo a pequeníssima esfera do conhecido. (Quinet, 2019, p. 57)

A obra de arte, como a verdade, resiste a se significar inteiramente. O mistério da obra é o seu aspecto real. Há seu aspecto de semblante (sua forma, seu material) como uma escultura da figura humana de Rodin e o que de misterioso ela contém é o seu lado real que provoca espanto, desejo e até mesmo angústia.

O teatro, como a obra de arte deve ser enigmático e provocar a divisão do sujeito, sua interrogação, suas questões, sua curiosidade. Assim, a obra do autor está no lugar de objeto que causa o desejo - desejo de ver, desejo de ouvir, desejo de saber, de des-velar. Como diz Rodin (2015, p. 76), “[...] toda obra-prima tem sua característica misteriosa, sempre se encontra nela uma certa perplexidade”. Eis um dos principais efeitos da obra de arte sobre o espectador. O teatro traz a público o mistério do que é privado sem que ele seja desvelado totalmente, como quem se despe e continua a esconder sua nudez com as mãos, com a sombra e com os ângulos. A própria fenomenologia da percepção teorizada por Husserl aponta que em todo objeto há os esconderijos, seus lados obscuros. A nudez nunca é totalmente revelada ao mesmo tempo: quando se vê de frente, o que está atrás fica escondido.

O enigma da arte advém de sua característica de ser uma forma do gozo própria do ser humano. O teatro é a encenação do mistério do corpo falante. Ele coloca em cena o corpo artístico e misterioso do fala-a-ser.[...] Lacan (1953/1998), para especificar a relação que o sujeito falante mantém com o inconsciente e com o desejo, discrimina a vertente do enunciado do discurso do ato de enunciação que produz este enunciado. Recorrendo ao campo linguístico para estabelecer uma certa precisão, temos que o enunciado pressupõe uma sequência finita de palavras emitidas pelo locutor. O fechamento de um enunciado é geralmente indicado pelo silêncio que o sujeito falante produz para pontuar sua articulação. O enunciado é produto de uma enunciação, enquanto esta última é produto de um ato individual da língua que evidencia o processo de fabricação - o ato de criação de um sujeito falante. Lugar de onde fala o inconsciente, onde o inconsciente se articula com a pulsão. Lacan acentua, entretanto, que não se trata de dois sujeitos - o do enunciado e o da enunciação - mas se há algum lugar de onde o sujeito pode surgir, este é o lugar da enunciação. É no processo de enunciação que um sujeito se produz e é produzido. (Quinet, 2019, p. 58)

A diferença entre enunciado e enunciação e o encontro do sujeito na situação de enunciação não é exclusividade da psicanálise. Bhabha, (1998, p. 21), ao insistir sobre a diferença cultural, propõe o terceiro espaço da enunciação – “espaços indeterminados dos sujeitos da enunciação”. São as condições da enunciação que garantem que o significado e os símbolos da cultura possam não ser fixos, sendo lidos e recolocados de outra forma. O “espaço-cisão da enunciação” é o que permite evitar as extremidades e constitui-se como o fio que corta a tradução da negociação. Lacan nos abre o caminho para pensar o sujeito nesse mesmo espaço-cisão de enunciação. Desta forma, é no próprio ato de articulação significante, na enunciação, que o sujeito pode advir. Encontramos nos *Escritos* (1953/1998) essa ideia reafirmada, quando Lacan se refere à presença do inconsciente e diz que este, por se situar no lugar do Outro, deve ser procurado, em todo o discurso, na enunciação. Lugar onde o sujeito não é mais do que suposto.

De acordo com Quinet (2019, p. 219), a enunciação dos artistas e atores, seja ela verbal ou gestual, reverbera a Coisa e o real do gozo no estado espectador. O para além das palavras que a arte transmite se encontra, em parte, na enunciação veiculada pelos artistas. No teatro, a expressão de Lacan “corpos falantes” se revela ainda mais verdadeira, pois a encenação teatral ressalta mais do que qualquer outra forma de arte a conjunção da enunciação verbal, maneira através da qual o ator ou artista “dá o texto” (expressão que denota o endereçamento do texto dito pelo ator para outra pessoa), e a enunciação corporal em seus gestos, maneira de andar, se locomover e até mesmo parar, sentar, deitar e ficar de pé. Tudo nele é atravessado pela linguagem, pelo inconsciente e pelo desejo que aí habita. É através da enunciação que se expressa a Coisa, que por definição é inominável por ter sua substância ancorada no real pulsional.

A enunciação verbal recorre às formas de pontuação usadas na escrita para transportá-las para a fala, como o trabalho de preparação do artista nos ensina. Assim, nos mostra Stanislavski, (2007, p. 86), em seu livro *A construção do personagem*:

Os sinais de pontuação exigem entonações de voz especiais. O ponto final, a vírgula, os sinais de exclamação e de interrogação e os outros têm suas próprias conotações essenciais, peculiares a cada um deles. Sem essas inflexões eles não preenchem suas funções. Ao mudarmos uma pontuação o sentido de uma frase muda inteiramente.

Assim como no teatro e na arte, cada tipo de “figura sonora de enunciação”, tendo por base a pontuação escrita, tem um tipo de causação diferenciado no espectador.

Cada uma das entonações produz certo efeito nos ouvintes, forçando-os a fazer alguma coisa: o símbolo fonético de uma interrogação requer uma resposta; o ponto de exclamação pede compaixão, aprovação ou protesto; dois pontos pedem uma consideração atenta para aquilo que se segue, e assim por diante. (Quinet, 2019, p. 96)

Vemos, portanto, como a enunciação do artista dirigindo-se ao espectador promove o discurso, o laço social. Quanto à enunciação corporal, o teatro desvela o que, de fato, ocorre na vida cotidiana: o corpo se expressa sem que o sujeito saiba, e transmite muitas informações que ele mesmo às vezes gostaria de manter em segredo. O corpo “fala” em silêncio, pois, o inconsciente está em cena corporalmente, ele não só fala pela boca, mas também pelos membros, tronco, cabeça, assim como através de todos os órgãos, inclusive os sexuais, através de todas as partes do corpo. Também se manifesta pelos silêncios e posturas, olhares e piscadas, gestos e caricaturas, pausas e suspiros, gritos e sussurros e, principalmente, no palco, através do olhar, seja ele eloquente ou opaco.

Ambas as formas de enunciação, verbal e corporal, são referências essenciais para o analista, tanto em sua posição de “atenção flutuante”, que implica escutar não apenas o enunciado do analisante, mas também sua enunciação, quanto em sua interpretação, na medida em que o desejo do analista é aí veiculado por sua enunciação. As formas de enunciação no teatro e na arte, são trabalhadas, experimentadas, buscadas pelo artista nos ensaios, mas na hora da apresentação nunca é exatamente da mesma maneira. Toda a intencionalidade original é atravessada por algo do ator/artista que ele mesmo desconhece quando entra em cena.

Por um lado, ele mesmo descobre nos ensaios novas significações e, por outro lado, cria algo para além de qualquer significação para aquele mesmo texto ou criação. Mas na hora da cena, do ato de criar, o imprevisto pode ocorrer e algo novo ser descoberto. Pois o que o teatro e a arte ensinam

de forma contundente, o que, aliás, é uma coisa óbvia, é que não só o significante não tem nenhum significado que lhe seja próprio, mas também que uma palavra pode significar qualquer coisa, como a análise nos ensina.

Uma palavra significa não somente os múltiplos sentidos dicionarizados, mas qualquer coisa segundo a maneira como ela é dita. É o que permitiu ao paciente de Freud, o Homem dos Ratos, aos cinco anos de idade e sem conhecer ainda nenhum palavra, xingar seu pai com as palavras “Seu prato! Seu guardanapo! Sua toalha!”, aos gritos e com muito ódio. O tom usado pelo menino transformou aquelas palavras banais em xingamento. Sua enunciação conferiu àquelas palavras a significação de injúria. É a enunciação que confere a significação. Os poetas sabem disso. “As flores e as palavras têm algo em comum: elas são o que eu quero”, escreveu Hilda Doolittle (apud Quinet, 2019, p. 89), e acrescentou Barthes (2001, p. 39): “[...] e o professor Freud sabia disso”. Pois é, alguns analistas, além dos poetas, também o sabem. É com isso que trabalhamos na clínica psicanalítica, na arte e no teatro.

Como nos coloca Quinet, (2019, p. 91), não é por acaso que Hamlet escolhe o dispositivo do teatro para “pegar a consciência do rei”, com a peça dentro da peça que ele apresenta diante de toda a corte da Dinamarca “que ali representa a pólis da época” e diante de todos nós, o público, que de fato compomos a pólis de nossa época. Pois pega o rei não só pela consciência, mas também “pelas tripas” devido à força artística do teatro e da arte. O ato de Hamlet é um ato político, pois faz o assassino ficar furioso e se denunciar ao interromper a peça e sair. Este poder do teatro em desvelar a verdade, tocar o Real e o Inconsciente e “captar” a consciência é o que lhe confere seu caráter político. Roland Barthes, afirma a capacidade única de um teatro que se veja verdadeiramente popular de ser ao mesmo tempo “festa e conhecimento, desenlace solene do tempo laborioso e incêndio de consciências” (Heidegger, 1967, p. 115). Portanto, partamos para a perspectiva do teatro, com sua crueldade do real não só para captar as consciências, mas incendiá-las.

Considerações Finais

O artista não reproduz o visível, ele torna visível pelo desvelamento. Despertando a nossa vontade de falar sobre o indizível. Conforme mencionado, o sujeito é capturado pela arte que faz função de *unheimlich*, que traz a estranheza. A criação artística e a psicanálise despertam no outro a criação. A enunciação como um ato de criação de um sujeito falante, é uma sublimação. Arte e psicanálise produzem enunciações, possibilitando assim um diálogo, um enriquecimento entre ambas.

A psicanálise se serve da arte. Compreendemos com Freud que a arte está à frente da Psicanálise e que, diante do artista, o analista tem que depor as armas, onde a teoria é esquecida.

Referências

- Badiou, A. (1994). *Para uma nova teoria do sujeito*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará.
- Barthes, R. (2001). *Écrits sur le théâtre*. Paris: Seuil.
- Bhabha, H. (1998). *O local da Cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG.
- Freud, S. (1908). Escritores criativos e devaneio. In S. Freud. *Obras Completas*. (vol. IX, pp. 149-158). Rio de Janeiro: Imago, 2010.
- Freud, S. (1910). Cinco lições de Psicanálise. Leonardo da Vinci e outros trabalhos. In S. Freud. *Obras Completas*. (vol. XI, pp. 217-228). Rio de Janeiro: Imago, 2010.
- Freud, S. (1913). Totem e Tabu e outros trabalhos. In S. Freud. *Obras Completas* (vol. XIII, pp. 13-244). Rio de Janeiro: Imago, 2010.
- Freud, S. (1919). O estranho. In S. Freud. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas* (vol. 17, pp. 275-314). Rio de Janeiro: Imago, 2010.
- Freud, S. (1928). Dostoiévski e o parricídio. In S. Freud. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas* (vol. 21, pp. 203-223). Rio de Janeiro: Imago, 2010.
- Green, A. (1994). *Um psicanalista engajado: Conversa com Manuel Macias*. São Paulo: Casa do Psicólogo.
- Heidegger, M. (1967). *Introduction à la métaphysique*. Paris: Gallimard.
- Lacan, J. (1953). Função e campo da fala e da linguagem. In J. Lacan. *Escritos* (pp. 238-342). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- Lacan, J. (1959-1960). *O Seminário. Livro 7: A Ética da Psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- Lacan, J. (1976). *O Seminário. Livro 24: L'insu que sait de l'Une-bévue s'aile à mourre*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Marcadé, B. (2008). *Marcel Duchamp, La vie a Credit*. Paris: Flammarion.
- Martini, A e Coelho Junior, N. (2010). Notas sobre o estranho. *Tempo Psicanalítico*, 42(2), 371-402.
- Quinet, A. (2019). *O Inconsciente Teatral. Psicanálise e teatro: homologias*. Rio de Janeiro: Atos e Divãs.
- Rodin, A. (2015). *A arte* (Trad. P. A. Coelho). São Paulo: Intermezzo/Imaginário.
- Silva, K. (2007). Psicanálise e Arte. *Diálogos Boletim do Ágora Instituto Lacaniano*, 6.
- Stanislavski, C. (2007). *A construção da personagem*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.