

# No princípio é a dor. Entre arte e psicanálise: experiência estética e esperança<sup>1</sup>

*João Augusto Frayze-Pereira<sup>2</sup>, São Paulo*

*Considerando o livro de Gabriela Goldstein, La experiência estética: escritos sobre psicoanálisis y arte, no presente artigo analisamos as relações entre arte e psicanálise, enfocando a questão da experiência estética para definir alguns princípios para os estudos psicanalíticos dedicados às artes, bem como para o trabalho clínico. Nesse percurso analítico, destaca-se a ruptura entre os modos clássico-romântico e moderno-contemporâneo de pensar a beleza, dando lugar à questão da anterioridade da dor em relação à palavra e, portanto, em relação à arte.*

*Palavras-chaves: Arte; Dor; Experiência estética; Clínica psicanalítica; Psicanálise implicada*

---

<sup>1</sup> Uma versão resumida deste texto foi apresentada no lançamento do livro de Gabriela Goldstein na Sociedade Brasileira de Psicanálise de São Paulo, no dia 07/11/2020.

<sup>2</sup> Membro efetivo e analista didata da Sociedade Brasileira de Psicanálise de São Paulo (SBPSP). Editor da revista *Ide – Psicanálise e Cultura* (2015-2020). Professor livre docente do Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo (USP) e do Programa de Pós-Graduação em Estética e História da Arte da USP. Pós-Doutorado em Estética na *École des Hautes Études en Sciences Sociales*, Paris.

Foi com entusiasmo que li o livro de Gabriela Goldstein, o qual adquiri na livraria *Ateneo* em Buenos Aires, no ano da sua 1ª edição, 2005. Coincidentemente, este foi o mesmo ano em que também foi publicada a 1ª edição do meu *Arte, dor: Inquietudes entre estética e psicanálise*. Porém, nos dois livros, mais do que apenas uma coincidência de datas, a questão da *experiência estética* é central. Também é análogo o modo como a arte é compreendida, começando pelo fato de ser considerada, em ambas as obras, um campo de conhecimento, assim como é a medicina, a física, a química, a astronomia, a psicologia, a filosofia e a própria psicanálise. Nessa medida, como qualquer campo de conhecimento, a arte possui uma especificidade que exige estudos, pesquisa e certa erudição para que se possa trabalhar com ela e a partir dela (Argan, 1988).

Entretanto, essa condição é ignorada na grande maioria dos escritos psicanalíticos nos quais uma obra de arte é objeto de comentários, figurando mais como ilustração dos textos, como matéria sem história e sem contexto, apenas como um suporte para a projeção de representações teórico-conceituais ou como tela para a livre associação pessoal do intérprete, que revela a si mesmo, a sua memória e o seu desejo mais do que a obra supostamente analisada. Contudo, isso não acontece no livro de Gabriela Goldstein, que me reservou outra surpresa, outra coincidência: a data da publicação do livro em português, em uma bela tradução editada pela Editora Triângulo, coincide com a data da edição do *Arte, Dor*, em russo, lançado em Moscou também em 2019. Ora, tão longe e tão perto, os dois livros despertaram o interesse de leitores diferentes, que se empenharam em traduzi-los, ampliando o gosto pela relação entre a psicanálise e as artes e, mais ainda, implementando o repertório de leitores que queiram trabalhar no campo formado por tal aproximação. Quanto a esse aspecto, o livro de Gabriela Goldstein reforça a ideia de que, para existir alguma aproximação entre arte e psicanálise, é preciso ter experiência nos dois campos – no campo das artes, seja por engajamento em alguma prática como criador, seja por alta frequência em museus, galerias, salas de concerto e de espetáculos como espectador; e, no campo da psicanálise, seja como psicanalista, seja como analisando. No entanto, isso não ocorre somente no tocante à fruição. É preciso que tal frequência esteja relacionada à pesquisa permanente nos dois campos, com acúmulo de leituras e interlocução com seus pares. Nesse sentido, Gabriela Goldstein é uma intérprete privilegiada que cumpre os requisitos por ela mesma propostos, pois, além de psicanalista, é arquiteta e pintora, cuja obra já foi exposta em várias cidades do mundo. Ora, para o psicanalista, se essa experiência de intensa frequência do campo da arte não acontecer, o resultado do seu trabalho tenderá a ser superficial e discutível, evidenciando que as obras de arte referidas

não passarão de signos que valem apenas por conferirem ao intérprete, seja ele quem for, uma distinção de classe, como bem analisaram Bourdieu e Darbel na pesquisa que norteou o livro *L'amour de l'art* (1966).

Posto isso, lembrando que Gabriela é pintora e psicanalista, surge a seguinte pergunta: o que a psicanalista poderia dizer a um artista sobre a psicanálise e o que a artista poderia dizer a um psicanalista sobre a arte?

Essa é uma pergunta em duas fases que interroga a reciprocidade entre o psicanalista e o artista. Além disso, também implica como resposta, qualquer que ela seja, alguma reflexão sobre as especificidades da arte e da psicanálise em contato com a primeira. Tais reflexões são formadas por intermédio da própria experiência ou da frequência que artista e psicanalista tiveram no campo da arte e no campo da psicanálise, campos de conhecimentos responsáveis por suscitarem discursos cujo destino é constituir o processo da chamada recepção estética que, por sua vez, determina a fortuna crítica das obras. Nesse processo, a psicanálise poderá se afirmar, ao lado de outras disciplinas, como uma perspectiva legítima para o conhecimento das artes. Mas, o que seria a arte?

Considerando aspectos diferentes da arte como um processo, Gabriela Goldstein responde esta pergunta de maneira gradual, ao longo de cada um dos três capítulos que compõe o seu livro (2005), nos quais o diálogo é sobretudo com escritos de Freud. No primeiro, a referência é ao relato de Freud (1936/2010) sobre a sua experiência na Acrópole. No segundo, ao belo ensaio sobre a transitoriedade. E, por fim, no terceiro capítulo ela trata do estranho. Em cada um deles, os temas analisados pela autora variam, mas a memória é o tema privilegiado, embora outros sejam trabalhados ao longo da narrativa – a temporalidade, o corpo e, sobretudo, a própria obra de arte –, sempre articulados à questão da experiência estética. Não é o caso de discorrer sobre cada um deles neste escrito, pois aqui não se pretende resenhar o livro, mas, procurando ser fiel à autora, destacarei um tópico importante da sua reflexão, retomado por ela mesma em outro texto, mais recente, que diz respeito à arte propriamente dita.

Com efeito, diz Gabriela Goldstein (2020):

Arte é memória. É memória incorporada na obra de *maneira paradoxal*. Ou seja, a arte convoca a memória que, em muitos casos, é objeto da própria arte. Pensar sobre essa questão, que articula as naturezas da arte e da memória, implica uma dupla leitura. Por um lado, sabemos que a arte está intimamente ligada ao 'belo' enquanto herança clássica e como condição de objeto da arte. Mas, à categoria do belo e do maravilhoso impõe-se, às vezes imperceptivelmente, o outro lado da mesma moeda, o escuro, o horrível e o

sinistro. Hoje em dia, a reflexão sobre a arte torna inevitável considerar essa duplicidade da condição do belo e do sinistro, do traumático e do inefável, isto é, da memória do impensável da condição humana. (s/p, tradução livre)

Essa declaração sucinta de Gabriela Goldstein é significativa, porque aponta para a transformação da concepção do belo e da própria figura do artista. Quer dizer, o belo ideal, segundo as concepções clássica e romântica, ainda vigentes no tempo em que viveu Freud, assim como a própria figura do artista romântico, são construções históricas que se reconfiguraram e sabemos que, no limite, deixaram de existir com o advento das Vanguardas, no começo do século XX. Posteriormente, a partir da ruptura entre os chamados contemporâneos e modernos na segunda metade do século XX, além da presença de duas fortes tendências poéticas que às vezes se sobrepõem – a tendência à abstração e a vertente conceitual –, também se constata a disposição dos artistas, sobretudo entre os anos 1960 e 1980, a confrontar o público com figuras regressivas. Como diz a psicanalista Murielle Gagnebin (1999), “exaltando o pré-genital e oferecendo-o sem retoques, o artista retoma, sobretudo, o que nos séculos anteriores havia sido omitido, negado, reprimido ou sublimado” (p. 226, tradução livre). É uma “poética do mal-estar” que surge na arte contemporânea, propondo pensar com crueldade a condição humana<sup>3</sup>. No entanto, muito antes da instauração dessa nova maneira de pensar na arte, materializada em obras que consideram explicitamente a “memória do impensável da condição humana”, de certo modo, Freud já estava envolvido com ela, como explorador da arqueologia da alma, ao partir para a Grécia em busca de arte e se encontrar com um outro lado, que o surpreende, no meio da bela paisagem Freud, diz Gabriela (2020), torna-se “dividido em dois”: de um lado, “contempla-se como componente da paisagem” e, de outro, “não admitindo a bela realidade, retrai-se na dúvida sobre a existência da mesma” (s/p, tradução livre). Investigando a estranha experiência descrita por Freud na Acrópole, Gabriela considera-a como “transtorno da memória cujas razões repousam em experiências dolorosas da vida infantil” (s/p, tradução livre). Quer dizer, no sentimento de alienação ou estranhamento (*Entfremdungsgefühl*) que Freud (1936/2010) afirma ter surgido nele, efeitos e perguntas são relançados e se precipitam para além da interpretação freudiana, percebendo-se a ocorrência de uma experiência estética

---

<sup>3</sup> “Pensamento cruel” é uma noção inspirada em Walter Benjamin. Refere-se à elaboração crítica que desaloja as pessoas dos lugares costumeiros, invalida hábitos, ameaça o conforto do que parece “dado”, do que é tido como certo, do que parece natural. O seu propósito é “expressar as perspectivas nas quais o mundo revela suas fraturas para retomar a questão da atividade do sujeito como redenção, isto é, como restituição daquilo de que fomos privados à nossa revelia”. (Patto & Frayze-Pereira, 2007, pp. x-xi)

também ali. A autora observa que, no estranho fenômeno que impactou Freud no templo de Atena, “a alienação, o estranhamento e a perda de memória dão conta daquilo que hoje podemos entender, também, como experiência estética, pois, no encontro com a arte, com grandes obras, elas nos questionam, exigem de nós uma resposta, tal como aconteceu com Freud, que se pergunta, intrigado, como se fosse outra pessoa, se o que ele sentiu era real” (s/p, tradução livre).

Ora, nesse aspecto, o pensamento de Gabriela Goldstein e o meu se aproximam, pois, no processo descrito por ela, a dor está presente de modo paradoxal. Mas, de que paradoxo se trata aqui?

Sabemos que uma dor intensa e duradoura pode impedir a ação, suspender o desejo e inibir o pensamento. No entanto, sabemos também que uma dor profunda pode dar lugar não ao estupor, mas, paradoxalmente, a um ato imaginário que se concretiza em obra. Nessa direção, como pensar o paradoxo do artista que se consome na dor, ao mesmo tempo em que se consagra ao expressar uma catástrofe que o atinge? Ora, é lugar comum pensar que o artista faz arte para espantar sua dor, assim como para apaziguar seus males e os de seus interlocutores. No entanto, nesse caso, de qual dor se fala? Na história da arte, a questão da dor, assim como a da morte, não é mero tema entre outros, extraído pelos artistas da vida comum. Ao contrário, a história da arte mostra que há um vínculo essencial, mais profundo, entre experiência estética e experiência da dor, vínculo que às vezes surge para o artista e para o espectador de modo inesperado. Nesse sentido, um exemplo bastante claro é fornecido pela relação surpreendente entre o pintor modernista Graham Sutherland e Winston Churchill que, além da política, também praticava a pintura. Com efeito, em 1954, o pintor britânico foi convidado a fazer o retrato do primeiro ministro para celebrar o seu aniversário de 80 anos. Em uma das inúmeras sessões de pose para o retrato, aconteceu um diálogo sobre arte, quando o pintor interrogou o motivo pelo qual Churchill pintara repetidamente o lago situado nos jardins de sua residência. Em um dos episódios do seriado *The crown* (Morgan, 2016), essa notável conversa foi representada, colocando em cheque as ideias de tradição e invenção, passado e futuro, quando, entre as associações feitas por ambos, advém uma recordação dolorosa que emociona o ministro, submersa nas profundezas daquele lago, conservada pelo político ao longo da vida, embora ele próprio, enquanto pintor domingueiro, inconscientemente tenha omitido para si mesmo, deixando-nos perceber, ao escutarmos a conversa, que o conhecido jamais fora pensado por ele. Apesar disso, a arte estava lá para revelar, inadvertidamente, como “memória do impensável da condição humana”, uma zona sombria cuja natureza originária mostrou-se aos olhos dos dois pintores como experiência estética – misteriosa, emocionante, surpreendente.

Esse vínculo originário entre *existência e dor*, entre *experiência estética, arte e dor*, tem sido o tema motivador das minhas pesquisas nos últimos 30 anos (Frayze-Pereira, 1987, 2019), podendo ser vislumbrado desde a mitologia grega, e que permite afirmar: *no princípio, não é o verbo, nem a beleza; no princípio, é a dor*. Nesse plano, Níobe e Dédalo são protagonistas exemplares. Conta a história que Níobe, altiva e fértil esposa do rei de Tebas, chora desesperada a morte de todos os seus inúmeros filhos e filhas, massacrados por ordem da vingativa Leto (amante de Zeus, mãe dos gêmeos Apolo e Artemis). Compadecido, Zeus transforma a mãe dolorida em um bloco de pedra do qual brotou para sempre um rio de lágrimas. Assim, o deus-escultor torna menos viva a dor de uma mortal que, ao ser petrificada, acaba sendo eternizada, chorando os mortos. Por outro lado, o primeiro escultor-arquiteto humano, Dédalo, concebe o labirinto onde será encerrado o terrível Minotauro, construindo um cenário no qual se passará o enfrentamento do Homem com o essencial do destino humano: “experiência do monstruoso e luta contra a morte” (Frayze-Pereira, 2010, p. 286).

Não é diferente o sentido da construção da Acrópole – lugar em que se venera a justiça, a sabedoria e toda forma de combate à decadência, à dor e à morte. É Atena – deusa da civilização, da sabedoria, da estratégia em batalha, da justiça e das artes – quem reina soberana nesse templo. Porém, Freud encontra o templo desconstruído, uma desconstrução que até hoje atravessa a alma dos gregos, como sabemos através dos estudos que discutem o roubo pelos ingleses dos frisos em mármore do Partenon, em 1801, até hoje expostos à visitação pública no *British Museum*, com a aparência de uma negociação legítima que, na verdade, sequestrou há mais de 200 anos uma parte essencial da real identidade dos atenienses (Voorhees & Voorhees, 2014). Curiosamente, Freud visitou a Acrópole em 1904, um século depois desse doloroso sequestro, interrogando-se sobre a realidade daquilo que via. Assim, diante da Acrópole, o visitante pode ser surpreendido, implicando-se com o impensável da condição humana, materializado no espaço mutilado, em ruínas. Operar com a dor e através dela não é uma possibilidade aberta aos humanos em geral, mas àqueles que se dispõem a fazer contato com a própria condição humana e fazer arte do mistério da existência. Cabe, então, a pergunta – será o objeto artístico aquele que persiste, depois da dor associada à criação e à destruição (afinal, segundo alguns autores, *criar é destruir*), atestando que existe sobrevivência à morte, que a imortalidade é possível? Ao visitar a Acrópole, Freud teve a experiência dessa questão. Ele não foi o único, pois, como afirmam muitos filósofos, historiadores e críticos de arte, o objeto artístico é a única coisa humana que resiste à morte e que transcende a dor instaurada pela violência, pela decadência física e moral, pelas doenças. Por esse motivo, no contato com as obras de arte, mais cedo ou mais

tarde, o espectador implicado nelas se verá às voltas com perguntas perturbadoras que exigirão dele criatividade para respondê-las, isto se quiser obter experiência das obras.

Nessa conjuntura, o que seria a experiência? O que seria a experiência estética?

Ao visitarmos uma exposição de arte, pode acontecer que determinada obra chame a nossa atenção, despertando a vontade de entender o que ela nos comunica. Nessa interação, primordial é a *experiência*, uma vez que é a obra que abre o debate entre o artista e seu espectador, é ela que suscita inquietações, exigindo estudos e pesquisa antes que o espectador possa propor uma interpretação fundamentada. Ou seja, a interpretação espontânea de uma obra, com base na imediata associação livre do intérprete, revela antes o próprio intérprete do que a obra visualizada, como sucedeu a Freud diante do *Moisés de Michelangelo* (1914/2019). No entanto, sabemos que Freud não se limitou ao contato com as emoções – admiração e terror – despertadas nele pela obra. Ele foi além: realizou um estudo original com os recursos que dispunha na época, alargando a sua leitura de si mesmo e da obra. Mais recentemente, Martha Argerich, considerada uma das maiores intérpretes da obra de Robert Schumann, em uma entrevista, discorreu sobre a sua atitude como espectadora diante da obra de um compositor e da sua maneira de interpretá-la (Gachot, 2003). Ela define, em poucas palavras, uma espécie de princípio que deve nortear o intérprete ao se aproximar de uma obra. O pianista não chega ao piano e executa a composição de imediato, seguindo a partitura, como se já conhecesse o autor. A interpretação de uma obra leva muito tempo para ser realizada, demandando várias horas de escuta das composições do autor. Chega um momento em que o pianista toca como se Schumann, por exemplo, tivesse composto para ele. Contudo, essa afinidade estética surgiu a partir de uma intensa frequentação das suas composições, que exigiram pesquisa e intimidade com o autor, além de muito estudo da obra no seu tempo e no tempo do intérprete.

Ora, o princípio que nortear a atitude de Freud ao se deparar com o *Moisés de Michelangelo*, assim como a relação de Martha Argerich com Schumann, vale para todo aquele que aprecia o contato com as artes. Na relação com uma obra de arte, há que se ter um primeiro tempo – *o tempo da experiência* –, segundo o qual a percepção do espectador vai ao encontro da realidade sensível-inteligível que se oferece a ele, sem reconhecer formas e conteúdos fixos. Nesse sentido, quer esteja diante de obras de arte ou dos seus analisandos, cabe ao psicanalista aguardar pacientemente a manifestação da poética que articula as maneiras de ser de umas e de outros para, então, levar em conta as teorias que poderão fundamentar uma possível interpretação (Frayze-Pereira, 2016).

Assim, considerando o modo da minha própria relação com a arte, inspirado em Freud, bem como em Merleau-Ponty, Winnicott e Bollas, entre outros, afirmo que *experiência é uma silenciosa abertura para o que não é nós mesmos e que em nós se faz dizer, é o que nos abre para tudo aquilo que é outro, suscitando inquietudes e exigindo de nós criatividade para que dele possamos ter algum conhecimento* (Frayze-Pereira, 2010), conhecimento este que não é derivado e nem se fixa em um dos polos das clássicas dicotomias – visível ou invisível, coisa ou consciência, sujeito ou objeto. Nesse momento, cabe considerar com mais atenção a reciprocidade existente entre o artista e o psicanalista, entre a arte e a psicanálise.

Considerando o que as artes nos ensinam, Marilena Chauí (2002) observa que, no tocante aos artistas, o

pensamento precisa mover-se no *entre-dois*, sendo mais importante o mover-se do que o *entre-dois*, pois o *entre-dois* poderia fazer supor dois termos positivos separáveis, enquanto o mover-se revela que a experiência e o pensamento são passagem de um termo por dentro do outro, passando pelos poros do outro, cada qual reenviando ao outro sem cessar. (p. 165)

A realidade que impede a fixação em um dos polos das dicotomias é a realidade do próprio corpo que, ontologicamente, é um ser sensível que, ao mesmo tempo, é aquilo que sente. Mais do que isso: é sensível enquanto sente, ou seja, poroso para si mesmo e, em relação ao mundo, é um corpo reflexivo. A reflexão realizada por ele transforma a visão que temos de como acontece o conhecimento (Frayze-Pereira, 1984, 2016).

Por exemplo, no entrecruzamento das mãos, como colocar uma delas como sujeito e a outra como objeto? Na experiência ambígua do ver, como determinar quem vê e quem é visto, se o corpo não é nem simplesmente coisa vista nem apenas vidente? Como sabemos por intermédio de Merleau-Ponty (1964b), é preciso rejeitar os preconceitos seculares, tanto o subjetivista como o objetivista, que colocam o corpo no mundo e o vidente no corpo ou, inversamente, o mundo e o corpo encaixados no vidente. Além disso, é preciso reconhecer que a ambígua experiência do corpo consigo mesmo revela o embaralhamento da distinção sujeito-objeto, e que essa confusão também se verifica na relação do corpo com as coisas e com os outros. São as artes que constituem o campo privilegiado no qual essa experiência ambígua tem lugar de modo mais evidente.

A partir daí, é possível resumir o que as artes nos ensinam, algo que pode interessar particularmente aos psicanalistas. Elas nos ensinam sobre a impossibilidade de um *pensamento de sobrevoos*, pensamento abstrato, desimplicado

do real, operação de um sujeito desencarnado que aplica teorias e conceitos aos objetos para manipulá-los, renunciando a se implicar com eles (Merleau-Ponty, 1964a). É esse o principal ensinamento que as artes têm a nos oferecer. Ou seja, aquilo que o artista mostra ao psicanalista é basicamente como ele trabalha no campo simbólico, trabalho que se mostra como um movimento de transcendência, isto é, que ultrapassa o imediato, encontrando um sentido novo através de uma ação orientada em função do possível. E não é exatamente isso que realiza (ou deveria realizar) o psicanalista com o seu outro, ao trabalhar na clínica? Trata-se de um trabalho que interroga a noção de método tal como foi inventada na modernidade do século XVII, com o subjetivismo filosófico, e aperfeiçoada no XIX, com o objetivismo científico, para garantir a verdade dos conhecimentos, pressupondo, necessariamente, a separação entre sujeito e objeto do conhecimento. No trabalho do psicanalista que opera com o *processo transferencial* (Freud, 1917/2014), assim como no trabalho do artista que se realiza com o *processo de formatividade* (Pareyson, 1988), sujeito e objeto são inseparáveis. Em ambos os casos, trata-se de um fazer processual que, *enquanto faz, nega o feito*, o instituído, e *inventa o por fazer e o modo de fazer*, o instituinte. Tal fazer implica uma transformação da postura do pesquisador ou do intérprete, seja ele artista ou psicanalista, não apenas em relação ao conhecimento, mas em relação à cultura no sentido amplo. Decorrente dessa mudança de postura, talvez a consequência mais grave seja a seguinte: ao frequentar o campo das artes como espectador, o psicanalista acaba se situando entre elas e, dado o relacionamento com as obras e com os artistas, é ele quem sai transformado radicalmente. No contato com o trabalho dos artistas, diante da inquietação suscitada por eles, o espectador tem acesso a si próprio como pensador-vidente, capaz de um saber nutrido pela experiência interminável da interrogação. Nesse sentido, as artes promovem o contato com um trabalho temporalmente interminável, de tal modo que as experiências suscitadas pelas obras são caminhos para a “iniciação ao mistério do tempo” (Chauí, 2002, p. 165), isto é, literalmente constituem uma abertura ao desconhecido, ao outro, ao impensável que suscita em nós reflexão e transformação.

Em uma perspectiva análoga, baseada em ideias de vários filósofos, poetas e artistas, mas sobretudo em um diálogo com Freud, Green e Winnicott, Gabriela Goldstein pergunta (2005): “por que o tempo da transitoriedade é o tempo da experiência estética?” (p. 63, tradução livre). Após certa elaboração, responde: “a experiência estética é uma *experiência de limite*, cuja ambiguidade permite transitar por zonas inquietantes, entre sonho e fantasia, e dar conta da cisão e do objeto perdido” (p. 123, tradução livre). Ou seja, tal experiência pressupõe a ideia da “perda” que se “manifesta no impossível do encontro” (...), pois ela “inaugura um

novo campo de conhecimento, no qual a noção de alteridade, o outro, e a diferença implicam um efeito de subjetivação” (p. 64, 65, tradução livre). Quer dizer,

a experiência estética é uma experiência particular e específica que permite um ir e vir entre o permitido e o proibido que, atravessando sucessivas camadas, ativa o desejo de conhecer e pensar *com outro* aqueles *velhos capítulos da história* do trauma (...) o lugar da experiência é essa zona intermediária cujos limites permeáveis abrem-se a um jogo infinito onde o processo primário e secundário se mesclam e se entrecruzam em uma nova volta que, fora da patologia, podemos denominar “terciária”, desde que implica necessariamente a passagem pelo outro, em sua terceiridade. (p. 124, tradução livre)

Ou seja, trata-se de um lugar que “é zona de jogo, de domínio e de desejo, de trauma e de fantasia” (p. 124). Na passagem pela zona da experiência,

zona intermediária, surge uma peça chave: a reprodução do trauma se daria na qualidade de trauma atenuado, o qual dá lugar a um processo onde o antes projetado, cindido ou esquecido poderia, agora, em alguma medida limitada, ir se integrando em um psiquismo ampliado. Não deixamos de notar e destacar que a experiência estética, em determinadas condições, credita uma significativa concordância com o que podem produzir o setting, a transferência e o campo analítico como campo de cura. E é a presença do outro qualificado – em posição de analista – quem, como ‘amigo silencioso’, acompanha os achados. (p. 125, tradução livre)

A posição colocada por Gabriela Goldstein é importante e, do meu ponto de vista, merece certa atenção no tocante às suas implicações.

Com efeito, nesse processo em que se instaura a experiência estética, o psicanalista terá que abrir mão da chamada posição do sujeito do conhecimento, inteiramente determinado. Terá que abandonar o recurso ao método, como instrumento para conhecer ou para interpretar, supostamente válido para o uso de qualquer psicanalista, independente da sua maneira de ser ou da sua personalidade, assumindo uma postura compatível com o trabalho no *entre-deois* – entre experiência e pensamento, entre o eu e o outro, entre corpo e alma, entre sujeito e objeto –, postura mais próxima talvez do acrobata, do saltimbanco, do andarilho *easy rider*, do viajante, do alegorista nos ateliês e, finalmente, do narrador na clínica. Em suma, segundo sugere Walter Benjamin (1985), a postura no *entre-deois* é aquela

adotada por todas as figuras que a modernidade não inclui, mas marginaliza como inúteis e sem localização produtiva definida. O psicanalista, assim como o artista, modernos-contemporâneos, não produzem objetos e conhecimentos positivos: ambos trabalham com as respectivas experiências, elaboradas por suas maneiras de ser, a partir das quais realizam proposições que são capazes de instigar elaborações acerca de tudo aquilo que, conforme aprendemos com a leitura de Christopher Bollas (1987), é conhecido, mas ainda não foi pensado.

É bom lembrar ainda que foi no mundo moderno, do qual os deuses partiram, que a arte e a psicanálise inauguraram um novo modo sensível de pensar, passando a ter um papel fundamental na formação de uma perspectiva simultaneamente interrogativa, interpretativa e crítica sobre o próprio mundo em que elas nasceram. Essa perspectiva não é de ordem primordialmente epistemológica, mas sobretudo estética e ética, e é o melhor que a artes e a psicanálise têm a nos oferecer, pois, se abirmos mão da *perspectiva estética*, abdicamos de uma responsabilidade. Parafraseando Marcuse (1979), pode-se dizer que é uma abdição que tem como consequência ética privar a humanidade da forma através da qual ela pode criar outro universo no interior da realidade estabelecida: “o universo da esperança” (p. 63, tradução livre). Essa possibilidade ética e estética é o que norteia a criação de todo objeto que resiste à morte, gestos e situações humanas que transcendem a dor instaurada pelas formas da violência psíquica, social e política, pela decadência física e moral, pelas doenças de todas as ordens.

Assim é que, em tempo de pandemia e constrangimento social, José Eduardo Agualusa (2020), ao ouvir Yamandu Costa, violonista gaúcho, compreendeu

que se não for através da música, da literatura, do cinema, das artes plásticas, nunca conseguiremos sair do confinamento espiritual que o isolamento físico tende a impor. A música abre portas que nem sabíamos que estavam lá. A arte nos ensinará a romper com este inverno perpétuo, e a avançar para o futuro inevitável, qualquer que ele seja, iluminando e inventando caminhos. Reaprenderemos a beijar-nos através da arte – ou nunca mais nos beijaremos. (s/p)

Ora, não é por acaso que a imagem impressa na capa da edição do livro de Gabriela Goldstein em português, assim como as que abrem os capítulos que o compõem, fazem parte de uma série pictórica intitulada *Promesse du bonheur*. Tais imagens podem ser interpretadas como belos emblemas do que atravessa as linhas e entrelinhas do texto dessa autora, isto é, um sentimento de esperança de que certa inquietude estética seja compartilhada por psicanalistas e artistas,

definidora da reciprocidade que os relaciona, ao afirmarem com suas práticas uma mesma proposição poética que é, ao mesmo tempo, política: recusar a pretensão de manipular as coisas e lutar contra tudo e todos que poderão nos impedir de habitá-las. □

## **Abstract**

### **In the beginning there is pain. Between art and psychoanalysis: aesthetic experience and hope**

Considering the book by Gabriela Goldstein, *La experiencia estética: escritos sobre psicoanálisis y arte*, in this paper we analyse the relationship between art and psychoanalysis, focusing on the topic of aesthetic experience, in order to define some principles for the psychoanalytic studies dedicated to the arts, as well as for the clinical work. In this analytical pathway, the rupture between the classic-romantic and modern-contemporary ways of thinking beauty is underscored, giving rise to the aspect of pain preceding the word and, therefore, preceding art.

Keywords: Art; Pain; Aesthetic experience; Psychoanalytic clinic; Implicated psychoanalysis

## **Resumen**

### **Al principio está el dolor. Entre el arte y el psicoanálisis: experiencia estética y esperanza**

Considerando el libro de Gabriela Goldstein, *La experiencia estética: escritos sobre psicoanálisis y arte*, en este artículo analizamos las relaciones entre arte y psicoanálisis, enfocándonos en el tema de la experiencia estética, para definir algunos principios para los estudios psicoanalíticos dedicados a las artes, así como para el trabajo clínico. En este camino analítico se destaca la ruptura entre las formas de pensar clásica-romántica y moderna-contemporánea sobre la belleza, dando lugar a la cuestión de la anterioridad del dolor en relación con la palabra y, por lo tanto, con el arte.

Palabras clave: Arte; Dolor; Experiencia estética; Clínica psicoanalítica; Psicoanálisis implicado

## Referências

- Aguilusa, J.E. (2020, 18 de julho). Troco tudo por um abraço. *O Globo Cultura*. <https://oglobo.globo.com/cultura/troco-tudo-por-um-abraco-24538423>
- Argan, G. (1988). *A arte e a crítica de arte*. Lisboa: Stampa.
- Benjamim, W. (1985). O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In *Walter Benjamim. Obras escolhidas* (pp. 197-221). São Paulo: Brasiliense.
- Bollas, C. (1987). *The shadow of the object*. New York: Columbia University Press.
- Bourdieu, P. & Darbel, A. (1966). *L' amour de l'art: les musées et leur public*. Paris: Éditions de Minuit.
- Chauí, M. (2002). *Experiência do pensamento*. São Paulo: Martins Fontes.
- Frayze-Pereira, J.A. (1984). *A tentação do ambíguo. Sobre a coisa sensível e o objetivismo científico*. São Paulo: Ática.
- Frayze-Pereira, J.A. (1987). *Olho D'Água: arte e loucura em exposição*. São Paulo: Escuta/Fapesp, 1995.
- Frayze-Pereira, J.A. (2010). *Arte, dor. Inquietudes entre estética e psicanálise*. 2ª ed. Cotia: Ateliê. (Trabalho original publicado em 2005)
- Frayze-Pereira, J.A. (2016). Corpo como obra de arte: tatuagem, clínica e crítica. *Revista Brasileira de psicanálise*, 50(2), 78-93.
- Frayze-Pereira, J.A. (2019). *Iskusstvo i bol' Problemy mezhdú estetikoy i psikhoanalizom*. Moscou: Izdatel'skiy Neolit.
- Freud, S. (2019). O Moisés de Michelangelo. In *Obras completas*, (Vol. 11, pp. 373-412). São Paulo: Companhia das Letras. (Trabalho original publicado em 1914)
- Freud, S. (2014). A transferência. In *Conferências introdutórias à psicanálise. Obras completas* (Vol. 13, pp. 570-590). São Paulo. Companhia das Letras. (Trabalho original publicado em 1917)
- Freud, S. (2010). Um distúrbio de memória na Acrópole (Carta a Romain Rolland). In *O mal-estar na civilização, novas conferências Introdutórias à Psicanálise e outros textos* (Vol. 18, pp. 436-449). São Paulo. Companhia das Letras. (Trabalho original publicado em 1936)
- Gachot, G. (Dir.) (2003). *Martha Argerich, conversation nocturne*. France: Idéale Audience IMDb.
- Gagnebin, M. (1999). *Du divan à l'écran*. Paris : Puf.
- Goldstein, G. (2005). *La experiência estética: escritos sobre psicoanálisis y arte*. Buenos Aires: del estante editorial. [*A experiência estética: escritos sobre psicanálise e arte*. Terra de Areia (RS): Triângulo Graf. Ed., 2019].
- Goldstein, G. (2020). La memoria como objeto de arte. *La Época APA Online*, 2020 <https://anteriores.laepoca.apa.org.ar/7/la-memoria-como-objeto-de-arte/>
- Marcuse, H. (1979). *La dimension esthétique*. Paris: Seuil.

- Merleau-Ponty, M. (1964a). *L'oeil et l'esprit*. Paris: Gallimard.
- Merleau-Ponty, M. (1964b). *Le visible et l'invisible*. Paris: Gallimard.
- Morgan, P. (2016). *The crown*. Seriado britânico.
- Pareyson, L. (1988). *Eстетica: Teoria della formatività*. Milano: Gruppo Editoriale Fabri, Bompiani, Sozogno, Etas S.P.A.
- Patto, M.H.S. & Frayze-Pereira, J.A. (Orgs.) (2007). *Pensamento cruel – Humanidades e Ciências Humanas: há lugar para a psicologia?* São Paulo: Casa do Psicólogo.
- Voorhees, J. & Voorhees, C. (2014). *Promakhos*. [Filme]. Grécia: Panagiotis Golfis / A Visionary Film, Itasca Films, 91 min.

Recebido em 01/01/2021

Aceito em 16/03/2021

Revisão gramatical de **Gustavo Czekster**  
Revisão técnica de **Ana Cristina Pandolfo**

**João Augusto Frayze-Pereira**  
Rua Joaquim Antunes, 727/72, Pinheiros  
05415-012 – São Paulo, SP – Brasil  
joaofrayze@yahoo.com.br

© Revista de Psicanálise da SPPA