



Uma poética psicanalítica. Christopher Bollas e a questão da experiência estética¹

João A. Frayze-Pereira*

O modelar da vida é algo semelhante à estética: uma forma revelada através da maneira de ser de uma pessoa.

(Christopher Bollas)

Ainda que não fundamentem suas conjeturas nem explicitem o conceito de arte pressuposto por elas, muitos são os psicanalistas contemporâneos que aproximam arte, estética e psicanálise. Bollas, Fédida, Herrmann, McDougall, Meltzer, Pontalis, Winnicott, entre outros, de modos diversos, propõem essa aproximação. Nesse sentido, no tocante ao método psicanalítico, Meltzer é contundente ao escrever:

É claro que o método, com sua intimidade, privacidade, ética, atenção, tolerância, postura não julgadora, continuidade, abertura, prontidão implícita ao sacrifício por parte do analista, compromisso em reconhecer erros, senso de responsabilidade em relação ao paciente e sua família – tudo que está incorporado no fazer um exame do processo transferência-contratransferência – todas estas facetas, ligadas por um esforço sistemático, inequivocamente tornam o método um objeto estético. (Meltzer & Williams, 1995, p. 45)

Numa outra perspectiva, conceitualmente muito bem fundamentada, Bollas (1992b) também propõe uma reflexão sobre a dimensão estética do método, entendendo-o como indissociável do processo psicanalítico ao pensá-lo segundo a dialética construção-destruição. E, compreendido o método psicanalítico dessa maneira, isto é, como “objeto estético” e/ou como “processo estético”, faculta-se ao analista a possibilidade de tratar o paciente com atitude semelhante à adotada para a apreciação de uma obra de arte (Frayze-Pereira, 2004). E, no contexto dessa reflexão, lembro a pergunta formulada por Winnicott (1954/1993, pp. 476-477) – “um analista pode ser um bom

* João A. Frayze-Pereira é psicanalista. Membro efetivo e docente da SBPSP. Professor Livre-Docente do Instituto de Psicologia da USP e do Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da USP.

¹ Este texto é uma versão ampliada do artigo de minha autoria “Christopher Bollas, psicanalista da experiência estética”, publicado na coleção “Memória da Psicanálise: psicanalistas contemporâneos – a nova geração”, *Mente & Cérebro*, 8, 84-91, 2009. Agradeço à editora Duetto a autorização para a transcrição de excertos daquele artigo.





artista, mas [...] que paciente deseja ser o poema ou o quadro de outra pessoa?”. Ora, é evidente que o paciente não é mesmo uma obra de arte no sentido de uma forma sensível exposta às leituras que a consagrarão como objeto no campo artístico (Haar, 1994). E também é óbvio que nenhum analisando é criado por seu analista como obra sua. No entanto, o que ele suscita no decorrer do processo psicanalítico, *como se fosse uma obra de arte* diante do seu outro – o *psicanalista enquanto espectador e não como artista* –, é uma interpretação. E nos termos da Estética contemporânea, pode-se entender esse processo como “formatividade” (Pareyson, 1984). O que significa?

Trata-se de uma concepção estética que define a arte não como a execução de algo pré-concebido ou a exata expressão de um projeto ou uma produção segundo regras pré-estabelecidas, mas como um processo tal que *enquanto faz nega o feito*, o instituído, e inventa o *por fazer* e o *modo de fazer*, o instituinte. Nesse sentido, a arte é um fazer em que execução e invenção são atividades diferentes, porém, simultâneas e inseparáveis. Nela a realização não é somente um *facere*, mas um *perficere*, isto é, um acabar, um levar a cumprimento e inteireza, de modo que é uma invenção tão radical que dá lugar a uma forma perfeita, quer dizer, que se perfez. Ela é a realização plena de um projeto original e irrepetível. Nesse sentido, a atividade artística consiste propriamente no “formar”, isto é, exatamente num executar, que é, ao mesmo tempo, inventar e descobrir (Pareyson, 1984, p. 32). E se tais conceitos estéticos servem-nos para aproximar o fazer psicanalítico e o fazer artístico, eles também permitem distingui-los, como tenho insistido há muito tempo (Frayze-Pereira, 1995), pois definem esses fazeres particulares como poéticas. Ou seja, assim como no campo da arte as poéticas se realizam enquanto programas artísticos particulares (ex.: Barroco, Romantismo, Impressionismo, Expressionismo, Cubismo, Surrealismo, Abstracionismo etc.), na psicanálise às diferentes técnicas correspondem diferentes doutrinas que justificam as primeiras (ex.: kleiniana, winnicottiana, lacaniana, entre outras). Nesse sentido, tais poéticas, como maneiras distintas de interpretar o mundo e irreduzíveis umas às outras, resultam na apreensão e, no caso da arte, na exposição das múltiplas formas do ser. Porém, deve-se observar que na arte, em geral, e na poesia, em particular, não é a experiência individual que é agenciada, nem a emoção pessoal, mas, do ponto de vista estético, “estas não chegam nunca a ser artísticas, a menos que consigam uma participação no geral por meio, precisamente, da especificação que é o seu estético tomar





forma” (Adorno, 1962, p. 54). Quer dizer, a transformação do circunstancial no universal, da voz do indivíduo na da humanidade, é um tipo de operação específica que confere à experiência determinada *forma* (ou *estrutura*). Essa operação, do ponto de vista estético que acabei de resumir, chama-se *fazer poético*.

A partir daí, lembro Meltzer, que escreve:

[...] se a prática da psicanálise é uma arte, como eu acredito firmemente, e suas descobertas são as da ciência descritiva, é essencial que ela seja feita por indivíduos que possam pensar por si próprios. Isto significa solidão, incerteza e um sentido inescapável de perseguição incipiente por parte do grupo – as pessoas que pensam igual e podem dizer “nós” em vez de “eu”. (Meltzer & Williams, 1995, p. 268)

“Pensar por si próprio” – trata-se de uma postura radical no sentido de um distanciamento de qualquer modelo pré-definido e, portanto, da ideia clássica de método que pressupõe a exterioridade entre sujeito e objeto do conhecimento, pressuposto ainda vigente na ciência, o qual levou Merleau-Ponty (1964, p. 9) a sentenciar – “a ciência manipula as coisas e renuncia a habitá-las”. Mas, se comparado a Donald Meltzer que, de modo intuitivo, aproxima romanticamente a psicanálise da arte, e a Fabio Herrmann (2001), que examina com rigor epistemológico a questão do método psicanalítico e concebe a formação do campo psicanalítico entre a Medicina e a Literatura, é Christopher Bollas quem explicita ontologicamente a relação entre experiência estética e experiência psicanalítica. E, a partir dessa relação, pensa o trabalho clínico como poética.

Com efeito, para esse autor, o fazer clínico é “trabalho lúdico” (Bollas, 1998, p. 30) cujo movimento imprime uma forma à matéria com a qual trabalha. Nesse sentido, pode-se alinhar a sua concepção de clínica a certa maneira contemporânea de pensar a poética. Antonio Candido (2004, p. 186), por exemplo, considera o fazer poético uma construção que ao “dar forma aos sentimentos e à visão do mundo nos organiza, nos liberta do caos e portanto nos humaniza”. Assim,

[...] O caos originário, isto é, o material bruto a partir do qual o produtor escolheu uma forma, se torna ordem; por isso, o meu caos interior também se ordena e a mensagem pode atuar. Toda obra lite-





rária pressupõe esta superação do caos, determinada por um arranjo especial das palavras e fazendo uma proposta de sentido. (Candido, 2004, p. 178)

Na obra de Bollas, analogamente, percebe-se que a forma surge do próprio fazer clínico-poético, uma vez que os conteúdos psíquicos só se expressam mediante determinada forma da qual eles são inseparáveis. Assim é que, em seus escritos, o autor conceitua a “poética da estrutura psíquica” e a “experiência interior que transforma a desordem em uma estrutura”, relacionando essas ideias à “experiência estética” (Bollas, 1998, pp. 65 e s.). Mas, como é definida a experiência estética?

1. Experiência estética e verdadeiro *self*

Ao refletir sobre o seu vir a ser psicanalista, Bollas evoca uma lembrança de sua pré-adolescência que esboça como ele entende a experiência estética. Certa ocasião, nadando em uma praia da Califórnia, uma baleia aproximou-se dele, aterrorizando-o muito. Foi um momento de profundo mal-estar que, anos depois, se mostrou articulado a experiências anteriores reprimidas. Ao decidir escrever um ensaio sobre *Moby Dick*, diz ele, “selecionei um objeto que poderia usar para me envolver num trabalho inconsciente profundo, um esforço que me possibilitaria experimentar e articular algo do meu *self*” (Bollas, 1998, p. 42). Em certo aspecto, o romance de Herman Melville (1819-1891), continua Bollas (1998, p. 42), “permitiu-me ser sonhado por ele, movimentar elementos de meu idioma pessoal com a colaboração do texto...”. Em outras palavras, a articulação entre cultura, área de ilusão e experiências pessoais, básica na obra do autor, atravessa a experiência estética.

Como se sabe, Christopher Bollas é norte-americano, tendo passado a infância e a adolescência no litoral da Califórnia; nos anos 1960, graduou-se em História (Berkeley, Califórnia) e doutorou-se em Literatura Inglesa (Buffalo, Nova York). Foi nessa época que se interessou pela Psicanálise. Nos anos 1970, impedido de formar-se psicanalista nos centros de formação norte-americanos, por não ser médico nem psicólogo (embora já trabalhasse clinicamente com crianças), partiu para Londres com o propósito de obter essa formação na Sociedade Britânica de Psicanálise. Então, vinculando-se ao chamado *Independent Group*, aprofundou seu conhecimento do pensamento de Winnicott, sem





jamaís ignorar Freud, Klein, Bion e os franceses com os quais se relaciona até hoje. Membro da Sociedade Britânica e também de outros centros em várias partes do mundo, onde sua obra é estudada, Bollas problematiza inúmeros temas – do sonho à interpretação, da associação livre à poética da estrutura psíquica, das diversas psicopatologias às mais sofisticadas obras de cultura. Com efeito, além dos analisandos, das próprias experiências pessoais e dos casos supervisionados por ele, comparecem em seus escritos autores, pensadores e artistas que vão de Homero ao poeta e ensaísta polonês Czeslaw Milosz, de Stravinski ao pintor holandês Willem de Kooning, de Platão ao filósofo francês Michel Foucault, de Freud a Klein, Lacan e muitos outros. Tais referências não são mera exibição de uma espantosa erudição, mas, sim, recursos para elaborações pessoais da cultura integradas à prática clínica. Além disso, se em seus escritos o conteúdo é psicanalítico, seu estilo é literário – um desafio ao tradutor que pretenda expressar a forma idiomática do autor. Em todos os seus livros confirma-se tal característica. Bollas também escreveu novelas e peças à maneira de Ionesco e Beckett, além de ser um pintor cujas imagens têm ilustrado capas de livros. Em suma, é difícil resumir sua obra, pois, além de ser extensa e plural, ela é cada vez mais aperfeiçoada por um autor que acredita na permanente revisão dos conceitos psicanalíticos para manter viva a Psicanálise. Porém, nesse campo conceitual muito diferenciado, uma questão é constante: a experiência estética.

Em seu primeiro livro – *A sombra do objeto* –, Bollas (1992a) realiza uma notável análise da experiência da criança em relação ao seu primeiro objeto, a mãe. Entende que esta é menos conhecida como um objeto do que vivenciada como um processo que transforma seus meios interno e externo. Assim, considerando que “nossa experiência mais antiga é anterior ao nosso conhecimento da mãe como um objeto propriamente dito” (“momento estético” concebido como fusão psicossomática anterior ao estabelecimento do *self*), identifica nesse processo o “objeto conhecido não pensado”. E designa a mãe “objeto transformacional” com profundas implicações em nossa vida, pois toda busca do adulto por transformações constitui a memória desse primeiro relacionamento.

A procura do objeto transformacional é uma busca sem fim, através da memória, de alguma coisa no futuro que é inerente ao passado. Acredito que se investigarmos vários tipos de relações objetais, descobri-





mos que o sujeito está procurando o objeto transformacional e desejando ajustar-se a uma harmonia simbiótica dentro de uma estrutura estética, que promete metamorfosear o *self*. (Bollas, 1992a, p. 59)

São muitas as memórias desse período primitivo e, em todas elas, a experiência estética é nuclear. Ela acontece no instante em que a pessoa se sente enigmaticamente envolvida por um objeto que expressa o seu *self*. Ou seja,

[...] a experiência estética é uma recordação existencial do tempo em que o comunicar-se ocorria, basicamente, através dessa ilusão de profunda harmonia entre sujeito e objeto. O estar-com, como forma de diálogo, capacitou o bebê a processar a sua existência, antes de habilitá-lo a processá-la por intermédio do pensamento. (Bollas, 1992a, p. 50)

Assim, se cada experiência estética é transformacional, a procura pelo objeto estético é uma busca do objeto transformacional. Este parece prometer ao sujeito “uma experiência na qual os fragmentos do *self* serão integrados por meio de uma forma de processamento” (Bollas, 1992a, p. 51).

Toda a obra de Bollas amplifica e aprofunda esse fenômeno psicoestético. O lugar e a função do objeto nas relações inter e intrapessoais, bem como a expressão do *self* em diferentes contextos, são aspectos daquela experiência. Sem negar a importância da teoria kleiniana, segundo a qual o uso do objeto é transferencial (grosso modo, o movimento feito pela criança ou pelo paciente no sentido de tomar uma parte de seu *self* e colocá-la dentro do objeto, por exemplo, a mãe ou o analista), a concepção de Bollas (1992b, p. 32) sobre esse uso destaca outro aspecto: a criança (assim como o adulto) usa os objetos do mundo como um léxico para o desenvolvimento do *self*, para a elaboração da inteligência das “formas de experiência do *self*” (Bollas, 1998, p. 23). Nesse sentido, torna-se necessário o uso dos objetos para liberar-se o “idioma” singular de cada pessoa. E o idioma é a linguagem do verdadeiro *self*. Mas, o que seria o *self*?

Podemos sentir e ter alguma noção do fato de que somos singulares, que somos orientados por uma lógica das formas que, inconscientemente, nos governa. Nesse sentido, o *self* de uma pessoa é a história de muitas relações.





Cada infante, criança, adolescente e adulto (através do ciclo de vida) experiencia as – teoricamente infinitas – partes do *self*, articuladas por meio da interação entre realidade interna e externa. A partir do momento em que qualquer uma das partes for objetivada (no pensamento ou no sentimento), ela começa a existir. Não há nenhum fenômeno mental unificado que possamos denominar de *self*, embora eu passe a usá-lo como se fosse uma unidade; é verdade que todos nós vivemos no reino da ilusão e, nesse reino, o conceito de *self* tem um significado particularmente relevante. Durante toda a vida, nós objetivamos, conhecemos e “relacionamos” os muitos e diferentes estados do nosso ser. As realidades emocionais e psicológicas trazem com elas estados do *self* que se tornam parte da nossa história. O conceito de *self* deveria aludir às posições ou pontos de vista de onde e por meio dos quais percebemos, sentimos, observamos e refletimos sobre experiências distintas e independentes do nosso ser, sendo um ponto de vista muito importante o que vem por intermédio do outro que nos experiencia. (Bollas, 1992a, pp. 22-23)

Winnicott já havia pensado que o *self* pode ser “verdadeiro” ou “falso”, porém, o trabalho de Bollas aprofunda a teoria do “*self verdadeiro*”. É este que uma psicanálise, como “trabalho lúdico” (Bollas, 1998, p. 30) deve pesquisar para possibilitar ao paciente desenvolver seu idioma pessoal, representar a lógica da sua vida psíquica e tornar-se personagem de sua própria história.

Assim, o verdadeiro *self* não é um fenômeno homogêneo, mas conjuntos de disposições idiomáticas distintas que se realizam através de confrontações problemáticas com o mundo do objeto. Tais experiências e a relação do “ego” com elas conduzem a sentimentos de familiaridade que nos levam à ilusão de que o *self* é uma unidade. Essa sensação advém da contínua, confiável e inconsciente relação entre o “ego” e as experiências do *self*. Ora, como o *self verdadeiro* vem a existir? Segundo Bollas (1992b), existe um movimento para usar os objetos, uso com o qual se instaura a forma do *self verdadeiro*. Trata-se da “pulsão do destino” – a força do idioma do sujeito em sua tendência a alavancar o seu potencial destinado à elaboração pessoal.

A figura do destino é uma das questões-chave no pensamento da maioria dos filósofos, desde a antiguidade clássica. Por exem-





plo, Alexandre de Afrodísias, comentador de Aristóteles, entre os séculos II e III, escreve o *Tratado do destino*, no qual indaga em que medida “o indivíduo é submetido ao destino a ponto de não ser mais livre” (Sousa, 1999, p. 91). E, com efeito, a interrogação do relacionamento entre liberdade e necessidade, relação que a figura do destino implica, é tão velha quanto a humanidade e é, por si só, um capítulo antropológico cujo desenvolvimento exigiria uma longa passagem não apenas pela história da filosofia, mas também pela mitologia e pela arte, antes de chegarmos à psicanálise. Porém, sem querer alongar muito a reflexão contida neste escrito, vale a pena considerar a distinção feita por Bollas entre “destino” e “fado”, termos cujas etimologias também são diferentes. “‘Fado’ deriva do latim *fatum* que é o particípio passado de *fari*, que significa falar. *Fatum* é uma declaração profética e *fatus* é um oráculo” (Bollas, 1992b, p. 46). Se fizermos uma revisão da literatura clássica, observa Bollas, descobriremos ser o fado geralmente anunciado por meio de um oráculo ou pelas palavras de uma pessoa, como, por exemplo, quando o fado de Édipo é revelado pelo oráculo de Apolo em Delfos. No entanto, o destino de Édipo é determinado pela sequência de acontecimentos que o oráculo anuncia.

“Destino”, do latim *destinare*, significa fixar, segurar, tornar firme e a palavra “destinação” é derivada dessa raiz. Assim, destino está vinculado mais à ação do que às palavras. Se fado surge das palavras dos deuses, destino é então um caminho pré-ordenado que o homem pode preencher”. (Bollas, 1992b, p. 46)

Que lugar esses termos podem ocupar numa psicanálise?

Considerando que a pessoa que chega numa análise está sofrendo e diz o que sente, ainda que de maneira vaga e imprecisa, pode-se dizer que essa pessoa está fadada, isto é, pode interferir em seu campo de relações por intermédio do fluxo associativo e de interpretações, vindo a se livrar da maldição que a faz sofrer, cujo responsável foi o seu desconhecimento. Porém, simultaneamente ao fado, tal pessoa traz um destino, isto é, um potencial cuja realização depende menos de uma pesquisa reveladora do sentido da “sintomatologia oracular”, do que do movimento para o futuro através do uso do objeto, um desenvolvimento articulado à transferência (Bollas, 1992b, p. 47). Em outras palavras, Bollas associa o sentido do *fado* ao conceito de *falso self* e à concepção winnicottiana do viver reativo, assim como arti-





cula a ideia de *destino* ao desenvolvimento do *self verdadeiro* da pessoa por intermédio do seu idioma pessoal que faz parte do “conhecido não pensado” (Bollas, 1992b, p. 56). Segundo essa concepção, sintonizada com a etimologia e a literatura clássica rastreada pelo autor, destino refere-se a um potencial na vida de alguém, potencial que uma análise pode contribuir para fazer eclodir e desenvolver, processo que supõe e implica criatividade.

Bollas analisa muitos casos clínicos e situações culturais que evidenciam a forma desse processo. Porém, tendo como pano de fundo a pergunta – o que a psicanálise teria a dizer da criatividade? – o autor (Bollas, 2009, pp. 46-77) realiza uma elaboração complexa, registrada em alguns artigos, mas, em particular, num belíssimo ensaio que resumo a seguir.

2. Arquitetura e inconsciente: criar é destruir

É sobretudo no campo formado pelos arquitetos, associados às cidades e aos clientes que os empregam, que a dinâmica destruição-criação se torna mais evidente. Na cidade, a maior parte das obras é desenvolvida após a demolição da estrutura anterior: um corpo ocupa o lugar de outro. Assim, para aqueles que vivem na cidade, sempre existirão duas construções: a demolida e a atual. E é frequente que, estando em “nossa” cidade, façamos referência a lugares que já não existem mais, entidades das quais nos lembramos, fantasmas cuja energia é a nossa: o fantasma é o ocupante que sofreu um trauma e que ainda não está preparado para deixar este mundo. De certo modo, ele é cada um de nós, pois nós fomos atingidos ao perdermos um lugar que nos dizia respeito, que sempre estará em algum canto da nossa vida mental. Ora, o trabalho do arquiteto incide nessa dinâmica psíquica, envolvendo importantes questões simbólicas sobre a vida e a morte. Afinal, demolir a estrutura existente e abrir caminho a uma nova atinge nosso próprio senso de limite existencial e prediz nosso fim. Nessa medida, estaria a arquitetura investida da tarefa de sinalizar a morte na vida?

Monumentos como o *Beaubourg* de Roger e Piano e o Bilbao de Frank Gehry, no limite, são objetos altamente ambíguos, pois criaram-se como símbolos da nossa própria morte. Contudo, vão além. Como estruturas construídas, são objetos evocativos e representam marcos para nosso senso de orientação. Isso significa que as cidades são ambientes facilitadores, pois direcionam seus habitantes por caminhos diferentes. E, assim como uma das





tarefas maternas é apresentar objetos à criança, as cidades estão continuamente apresentando seus habitantes com novos objetos e projetos que, ao circularem na imprensa, constituem importante elemento psíquico na relação da população com o novo. Então, se um ambiente acolhedor significa um ato de inteligência psíquica, uma cidade pode ser considerada uma forma viva e continente para sua população. Porém, quando nos deslocamos através de nossas cidades, acabamos conhecendo relativamente pouco, se é que conhecemos algo, da grande maioria das construções. E mesmo que sejam evocativas, passam a ser obeliscos silenciosos. Necessitam de um considerável trabalho de decodificação para recuperar suas vozes. Refletindo sobre a vida inconsciente de uma cidade, observamos que elas estão lá, como uma espécie de presença muda. O silêncio das construções é uma presença premonitória de nossa própria finitude, inevitável parte da nossa vida.

Entretanto, certas estruturas construídas, ainda que delas quase nada saibamos, são importantes para nós. Elas são parte de nossa vida visual. E talvez elas existam para permanecer, na ordem da percepção e da imaginação, como objetos silenciosos, preenchendo nossa necessidade de formas anônimas, de vivermos na ordem visual e não apenas na ordem verbal. O fato é que nossa ignorância da nomenclatura dos objetos faculta sermos tocados por sua forma. E, assim como vivemos parte de nossa vida regidos pela ordem materna – aquele registro de percepção que é guiado pelo imaginário –, diferente da ordem paterna, que nomeia os objetos e os insere na linguagem, parte de nossas errâncias no mundo visual é uma errância num mundo pré-verbal, organizado por afinidades sensoriais. Esse é um mundo que conhecemos, sobre o qual não pensamos, e que, em muitos aspectos, não existe mais. Ou seja, vivemos dentro de nossas mães e depois com elas e ao lado delas. E à medida que vamos conhecendo nossas obrigações e a linguagem falada, à medida que envelhecemos, esse mundo desaparece. Como as construções silenciosas, anônimas, a ordem materna, com a maturação do ser falante, de figura passa a fundo. Movimentando-se nessa organização inconsciente de lugares e de funções que configuram uma cidade, o indivíduo, idiossincraticamente, encontrará lugares mais evocativos do que outros. É que, ao atravessarmos uma cidade, estamos engajados num tipo de sonho. Ao atrair nosso olhar, cada objeto visual pode instaurar um instante de devaneio. E, como os sonhos, os devaneios gerados por objetos evocativos constituem uma importante característica de nossa vida psíquica. Tal perspectiva não deveria escapar aos arquitetos, que certamen-





te sabem do potencial evocativo de qualquer obra, mesmo que o idioma do devaneio advindo dos cidadãos não seja conhecido. E que a criação de uma nova forma exija a ruptura da antiga.

É nesse aspecto que arquitetura e psicanálise se encontram. E que, segundo Bollas, o uso criativo do objeto implica certa destrutividade:

[...] para usar um objeto, o *self* precisa ser livre para destruí-lo. É a mãe que sanciona isso em primeiro lugar; realmente, ela é o primeiro objeto de tal destruição. Após um período de relacionamento no qual o amor e o ódio da criança estão misturados com um senso de preocupação por ela, a criança gradualmente sente-se mais segura em sua habilidade para usar a mãe, não confundindo esse uso e a destruição com qualquer tipo de dano. (Bollas, 2010, p. 206)

Nesse sentido, o autor segue Winnicott, mas mantém sua autonomia de livre-pensador, reconhecendo a fecundidade do conceito freudiano de pulsão de morte, tanto na clínica quanto na análise da cultura. Porém, destrutividade não quer dizer maldade. A primeira promove *transformação*, faz parte da criação do novo. A segunda, ao contrário, implica a destruição da vida, do prazer, promovendo *anulação*. Relacionado a esse campo de questões, Bollas realiza uma análise contundente da maldade, num ensaio inquietante em que define sua estrutura.

3. Arquitetura da maldade

Basicamente, a maldade é um processo do qual participam o sedutor e sua vítima cujas ações intersubjetivas acontecem no campo de uma “ontologia maligna”. Tal processo implica, do ponto de vista do sedutor, cativar o outro cuja vulnerabilidade é explorada de tal modo que, por necessidade ou ambição, se converte em sua própria perdição. Assim, Bollas (1995, p. 211) concebe seis aspectos cujo conjunto define a estrutura processual da maldade:

1. *Bondade como sedução*. O processo começa a partir da busca malvada de uma vítima. Para capturá-la, o maldoso aparenta ser bom, e, evidentemente, essa aparência bondosa é o traço mais atraente. É um fundamental componente da sedução.





2. *Criação de um espaço potencial falso.* O sedutor cria um espaço potencial para o receptor da bondade. Quer pela sugestão de que o outro pode possuir realmente algo que sempre pensara que lhe fora negado, quer devido ao seu estado de verdadeira carência que, agora, parece estar a ponto de resolver-se, o sedutor, com a representação da bondade, evoca a esperança (ou a ambição) na vítima que passa a considerá-lo uma possível solução de sua situação.

3. *Dependência maligna.* A vítima que aceita essa sugestão torna-se dependente do sedutor para chegar com êxito ao seu destino. Assim, fica totalmente dependente da bondade em que acreditou, com base numa cegueira criada pela intensidade de sua própria carência.

4. *Traição escandalosa.* O sedutor faz algo a indicar que não é como parecia ser, o que para a vítima é um profundo choque. Em termos lacanianos, é como se o imaginário fosse invadido pelo real, como se o real tivesse uma intencionalidade organizada própria que obtura os espaços onipotentes construídos pelo imaginário. A vítima, como Desdêmona na tragédia de Shakespeare, não crê no que está ocorrendo com ela, não simplesmente na realidade, mas através da realidade.

5. *Infantilização radical.* O sedutor submete a vítima a uma desilusão catastrófica, a um colapso total de suas crenças anteriores que resultam na destruição das estruturas da personalidade adulta à medida que a vítima é levada a uma posição infantil. Nesse caso, acaba deixando a sua própria vida à mercê dos caprichos onipotentes de quem acionou a estrutura da maldade.

6. *Morte psíquica.* As vítimas têm a vivência de um assassinato de seu próprio ser. O *self* que tinha carências, que sentia o advento de um espaço potencial, que se havia tornado dependente e que acreditava em um destino bom é repentinamente





assassinado. Como consequência, a vítima nunca se recuperará do desenlace psíquico desse processo, desde que os atos do sedutor destruíram as estruturas geradoras de representação e o receptor sempre terá a lembrança desse aniquilamento. Se acontecer de a vítima ser de fato assassinada, os membros de sua família levarão dentro de si uma dor interminável. É insuportável saber que um ser amado, que vivenciou o outro como bom, foi vítima da bondade que o iludiu e se tornou causa da sua morte. E que, no último instante, impediu a vítima de refletir antes de morrer, de modo a ter a integridade psíquica necessária para curar o estado de desintegração instalado em sua mente. Shakespeare configura essa dinâmica maligna de maneira magistral. Por exemplo, quando Otelo diz “uma vez que se começa, não há pausa”, reconhece que, de maneira real, já matou Desdêmona. Sua alma foi destruída e Otelo nega-lhe a integridade psíquica. Sua asfixia é apenas parte do ato de execução que já havia começado. (Bollas, 1995, pp. 216-217)

Cada um desses aspectos é desenvolvido pelo autor que mostra, com base na sua experiência clínica e nos conceitos winnicotianos de *área de ilusão* e *espaço potencial*, entre outros, ter esse processo variações. De qualquer maneira, é o modo de articulação desses elementos distintivos que define a *forma da maldade*. Num certo sentido, há que se pensar que esta se baseia na lembrança de uma pessoa sobre uma traição importante sofrida desde o meio ambiente, confiável, da relação mãe-filho ou pai-filho.

Todos vivenciamos este trauma e todos, em consequência, conhecemos a sua estrutura. Cada um de nós se identificará com alguns aspectos dela, e talvez pense em sua atuação na fantasia, quando de forma cruel uns com os outros, atuamos para obter um efeito malévolos no outro. (Bollas, 1995, p. 220)

Um dos mais populares tipos de programa de televisão, atualmente, é o *reality show*, “que muitas vezes traduz a estrutura da maldade numa situação cômica” (Bollas, 1995, p. 220). Entretanto, para compreender o aspecto habitual da maldade, Bollas acredita ser necessário analisar as patologias, como fez





Freud no final do século XIX, observando os transtornos extremos, tendo em vista a compreensão de aspectos comuns da mente humana. É possível que a observação do colapso da histérica, como um ícone no final do século XIX, corresponda à imagem da estrutura violenta do *serial killer*, como uma espécie de fantasma que passou a assolar o imaginário das pessoas que atravessaram o final do século XX. Sabe-se que alguns sofreram concreta e profundamente esse processo (Bollas, 1995). Mas, para além dele, é preciso reconhecer que o mundo moderno sofreu duas grandes guerras que anularam a pretensão da racionalidade humana sobre a sua própria potencialidade criativa para o bem da humanidade, legando ao mundo contemporâneo a banalização da maldade. Trata-se de um processo insidioso que implica uma espécie de *self* errante, à deriva, parte integrante de uma cultura de aparências que se tornou cada vez mais vazia de valores para a elaboração dos pensamentos, assim como do desespero e, no limite, da própria maldade (Frayze-Pereira, 2011). Nesse cenário contemporâneo, com efeito, também se torna um desafio pensar a própria ação psicanalítica.

4. Do processo psicanalítico

Bollas considera a dialética intrínseca ao processo psicanalítico segundo os movimentos de criação e de destruição: por um lado, dar tempo ao paciente para que nele surja a articulação de seu mundo interno, o que não necessariamente obriga, por outro lado, ao abandono do procedimento desconstrutivo. Diz o autor que

[...] a vida mental é suficientemente complexa e sofisticada para abarcar essa contradição relativamente pequena. Podemos continuar a indagar sobre as associações do analisando e destruir seus textos manifestos sem perturbar a evolução da transferência que se movimenta em uma categoria diferente de significação. (Bollas, 1992, p. 39)

E, considerando essas duas valências do processo analítico, conclui:

[...] podemos dizer que a *desconstrução* do material como objeto faz parte da busca do significado e a *elaboração* do *self*, através da transferência, faz par-





te do estabelecimento do significado. A necessidade de saber e a força para vir a ser não se excluem. (Bollas, 1992, p. 39)

É possível entender epistemologicamente esse processo por intermédio do conceito de “negatividade formadora” (Giannotti, 1973, p. 34) que designa o movimento de interiorização da experiência externa enquanto não saber e de exteriorização do sentido obtido pela reflexão que organiza a experiência numa forma. Mas, para aprofundar psicanaliticamente suas ideias, Bollas privilegia a perspectiva estética e compara a atividade clínica com a de certos artistas contemporâneos que não operam com temas, mas com investimentos e desinvestimentos, gerenciados pelas pulsões de vida e de morte. Nesse sentido, analisa a atividade pictórica do pintor holandês Willem de Kooning que, ao lado de Jackson Pollock e Marc Rothko, é uma das grandes referências do chamado movimento expressionista abstrato, uma poética elaborada por um grupo de artistas radicados em Nova York, durante o segundo pós-guerra (Bollas, 1999).

Sabe-se, nesse sentido, que há uma fase da produção pictórica de De Kooning que ficou conhecida como “poética do apagamento”. Que significa? Consagrado nos anos 1950, De Kooning era um pintor que se notabilizou por fazer e refazer uma pintura diversas vezes, numa mesma tela ou passando de uma tela para outra, como se estivesse sempre realizando a mesma obra. E conta-se que o jovem Robert Rauschenberg, artista iniciante que considerava De Kooning seu grande mestre, vem a este e lhe pede uma obra. “Para que você quer uma obra minha?” – perguntou De Kooning. “Para apagá-la”, respondeu Rauschenberg. Generosamente, o mestre doou ao jovem artista uma obra sua que cuidadosamente a apagou e depois a mostrou numa exposição sua como um trabalho de De Kooning segundo Rauschenberg. Esse gesto artístico é muito interessante, se comparado com a psicanálise, se pensarmos no uso do analista pelo paciente. Ao doar a Rauschenberg uma de suas obras, que realmente é destruída, De Kooning oferece ao outro aquilo que ele precisava. Quer dizer, Rauschenberg precisava desse gesto, naquele momento, para se tornar artista. E, em seguida, ao fazer o que fez, respeitou a poética do mestre que trabalhava por apagamento, ao mesmo tempo que se diferenciou dele. Considerou a poética de De Kooning e a recolocou de outra maneira. Evidentemente, tais situações são muito mais complicadas na psicanálise, pois as ligações que se formam no campo psicanalítico são emocio-





nalmente mais complexas (considerado o campo transferencial) e nem sempre se configuram e se concretizam no campo da visibilidade. De qualquer maneira, Bollas pensa que, por um lado, se, para manter a pintura viva, o pintor pinta a visão de algo que nunca existiu antes, podendo acontecer uma sucessão de revisões numa mesma tela e de uma para outra até a última que ele pintou, por outro lado, o analisando, não apenas constrói a si mesmo num outro lugar, mas recria-se segundo a lógica de uma estética irreduzível à pura experiência interna e à mera manifestação externa, uma vez que usa o analista como tela na qual imprime a sua configuração pessoal. Em contrapartida, o analista, comprometido com o invisível, “rompe a figura” não para encontrar outra dentro dela, mas para facultar, poeticamente, a aparição de certa “inteligência da forma” pela qual se compõem e se articulam as inúmeras configurações do ser. A dor e o prazer presentes nesse processo, de maneira análoga, aparecem na arte.

Em suma, reconhecendo que é impossível reduzir o fazer psicanalítico ao fazer artístico e, inversamente, este àquele, Bollas (1999) também reconhece que a arte pode inspirar os psicanalistas, assim como a psicanálise pode servir aos artistas – o que se verificou, no tempo de Freud, na ação surrealista e, mais recentemente, em inúmeras poéticas contemporâneas, sendo talvez uma das mais perturbadoras a que foi elaborada criticamente por Louise Bourgeois.



REFERÊNCIAS

- Adorno, T. W. (1962). Discurso sobre lírica y sociedad. In T. W. Adorno. *Notas de literatura*. Barcelona, Ariel. pp. 53-70.
- Bezerra de Meneses, A. (2010). Cores de Rosa. *Ensaio sobre Guimarães Rosa*. São Paulo: Ateliê.
- Bollas, C. (1992a). *A sombra do objeto. Psicanálise do conhecido não pensado*. Rio de Janeiro: Imago.
- _____. (1992b). *Forças do destino. Psicanálise e idioma humano*. Rio de Janeiro: Imago.
- _____. (1995). *Cracking up. The work of unconscious experience*. London: Routledge.
- _____. (1998). *Sendo um personagem*. Rio de Janeiro: Revinter.
- _____. (1999). *The mystery of things*. London/New York: Routledge.
- _____. (2009). *The evocative object world*. London/New York: Routledge.





- _____. (2010). Criatividade e psicanálise. *Jornal de Psicanálise*, 43(78), 193-209.
- Candido, A. (2004). *Vários escritos*. São Paulo/Rio de Janeiro: Duas Cidades/Ouro sobre Azul.
- Frayze-Pereira, J. A. (1995). *Olho d'água. Arte e loucura em exposição*. São Paulo: Escuta/Fapesp.
- _____. (2004). O paciente como obra de arte: uma questão teórico-clínica. In F. Herrmann & T. Lowenkron. (Org.). *Pesquisando com o método psicanalítico* (pp. 33-41). São Paulo: Casa do Psicólogo.
- _____. (2011). Arte e inveja: relações entre amor e ódio, clínica e política na era do vazio. *Revista ide*, 34(52), 157-171.
- Gianotti, J. A. (1973). O ardil do trabalho. *Estudos Cebrap*, 44, 5-63.
- Herrmann, F. (2001). *Introdução à Teoria dos Campos*. São Paulo: Casa do Psicólogo.
- Haar, M. (1994). *L'oeuvre d'art*. Paris: Hatier.
- Meltzer, D. & Williams, M. H. (1995). *A apreensão do belo* [The apprehension of beauty: the role of aesthetic conflict in development, art and violence]. Rio de Janeiro, Imago. (Trabalho original publicado em 1988).
- Merleau-Ponty, M. (1964). *L'oeil et l'esprit*. Paris: Gallimard.
- Pareyson, L. (1984). *Os problemas da estética*. São Paulo: Martins Fontes.
- Sousa, E. L. A. (1999). O destino: a voz outra da incerteza. Neurose obsessiva. *Revista da Associação Psicanalítica de Porto Alegre*, 17, 88-93.
- Winnicott, D. W. (1954/1993). Aspectos clínicos e metapsicológicos da regressão dentro do *setting* psicanalítico. In D. W. Winnicott. *Da pediatria à psicanálise. Textos selecionados* (pp. 459-481). Rio de Janeiro: Francisco Alves.

Uma poética psicanalítica. Christopher Bollas e a questão da experiência estética Considerando as relações entre certos conceitos da Estética contemporânea e os recursos teórico-clínicos da obra de Christopher Bollas, o artigo apresenta como esse autor analisa a questão da experiência estética. A partir dos conceitos psicanalíticos de *self* e uso do objeto, entre outros, assim como de referên-

RESUMO | SUMMARY





cias à arte e à cultura, presentes em sua obra, desenvolve-se uma concepção do fazer psicanalítico como poética, análogo ao fazer artístico, isto é, uma operação específica que confere à experiência uma forma (ou estrutura). Nesse processo, tal como se manifesta na psicanálise e na arte, há uma ideia de criatividade que envolve destrutividade. | *A psychoanalytic poetics. Christopher Bollas and the issue of aesthetic experience* Considering the relations between certain contemporary Aesthetics' concepts and the theoretical and clinical resources of Christopher Bollas's work, this paper presents how this author addresses the issue of aesthetic experience. Based on the psychoanalytic concepts of self and use of the object, among others, as well as on references to art and culture, which are present in his work, a conception on the psychoanalytic making as a poetics is developed, analogous to the artistic making, that is, a specific operation that gives the experience a form (or structure). In this process, as manifested in psychoanalysis and art, there is an idea of creativity which involves destructiveness.

198

PALAVRAS-CHAVE | KEYWORDS

Poética. Arte. Experiência estética. Verdadeiro *self*. | *Poetics. Art. Aesthetic experience. True self.*

JOÃO FRAYZE-PEREIRA

Rua Joaquim Antunes, 727/72
05415-012 – São Paulo – SP
tel.: 11 4702-4781
joaofrayze@yahoo.com.br

RECEBIDO 17.10.2011
ACEITO 28.10.2011

IDE SÃO PAULO, 34 [53] 181-198 JANEIRO 2012

