



PSICANÁLISE

Meg Harris Williams

O desenvolvimento estético

*O espírito poético da psicanálise
Ensaios sobre Bion, Meltzer e Keats*

Blucher

KARNAC

O DESENVOLVIMENTO
ESTÉTICO

O espírito poético da psicanálise
Ensaio sobre Bion, Meltzer e Keats

Meg Harris Williams

Tradução
Nina Lira Cecilio

Authorised translation from the English language edition published by Karnac Books Ltd.

O desenvolvimento estético: o espírito poético da psicanálise: ensaios sobre Bion, Meltzer e Keats

Titulo original: *The Aesthetic Development: The Poetic Spirit of Psychoanalysis: Essays on Bion, Meltzer, Keats*

© 2010 Meg Harris Williams

© 2018 Editora Edgard Blücher Ltda.

Equipe Karnac Books

Editor-assistente para o Brasil Paulo Cesar Sandler

Coordenador de traduções Vasco Moscovici da Cruz

Revisora gramatical Beatriz Aratangy Berger

Conselho consultivo Nilde Parada Franch, Maria Cristina Gil Auge, Rogério N.

Coelho de Souza, Eduardo Boralli Rocha

Blucher

Rua Pedroso Alvarenga, 1245, 4º andar
04531-934 – São Paulo – SP – Brasil
Tel.: 55 11 3078-5366
contato@blucher.com.br
www.blucher.com.br

Segundo o Novo Acordo Ortográfico, conforme 5. ed. do *Vocabulário Ortográfico da Língua Portuguesa*, Academia Brasileira de Letras, março de 2009.

É proibida a reprodução total ou parcial por quaisquer meios sem autorização escrita da editora.

Todos os direitos reservados pela Editora Edgard Blücher Ltda.

Dados Internacionais de Catalogação na
Publicação (CIP)
Angélica Ilacqua CRB-8/7057

Williams, Meg Harris

O desenvolvimento estético : o espírito poético da psicanálise : ensaios sobre Bion, Meltzer e Keats / Meg Harris Williams ; tradução de Nina Lira Cecilio. – São Paulo : Blucher, Karnac, 2018. 320 p.

Bibliografia

Titulo original: *The Aesthetic Development: The Poetic Spirit of Psychoanalysis: Essays on Bion, Meltzer, Keats*
ISBN 978-85-212-1297-3

1. Psicanálise 2. Psicanálise e filosofia 3. Estética – Aspectos Psicológicos 4. Bion, Wilfred R. (Wilfred Ruprecht), 1897-1979 5. Meltzer, Donald 6. Keats, John, 1795-1821 I. Título. II. Cecilio, Nina Lira.

18-0271

CDD 150.195

Índice para catálogo sistemático:
1. Psicanálise

Conteúdo

Introdução	13
1. Psicanálise: uma arte ou uma ciência?	31
2. Conceitos estéticos de Bion e Meltzer	65
3. O domínio do objeto estético	107
4. A Bela Adormecida	165
5. A beleza em movimento	209
6. A psicanálise como uma forma de arte	227
Posfácio: meus antepassados kleinianos	283
Referências	303

1. Psicanálise: uma arte ou uma ciência?*

Este capítulo tem como objetivo mapear o contexto epistemológico do campo de investigação deste livro, com foco nas qualidades artísticas da psicanálise. Nos capítulos subsequentes, entrarei em mais detalhes sobre algumas das particularidades mencionadas aqui, em especial, a natureza da formação-de-símbolo, a inspiração, o encontro onírico psicanalítico (ou autopsicanalítico); além disso, falarei mais sobre os principais conceitos estéticos de Bion e Meltzer.

A resposta moderna para a pergunta “arte ou ciência?” deve ser “ambas”. Como diz Meltzer: “O grande artista e o grande cientista sempre foram a mesma pessoa” (1975, p. 221).¹ A relevância dessa

* Este capítulo une partes de dois artigos anteriores: “*Psychoanalysis: an art or a science? A review of the implications of the theory of Bion and Meltzer*”, *British Journal of Psychotherapy*, 16(2), 1999: 127-135; e “*The three vertices: science, art and religion*”, *British Journal of Psychotherapy*, 21(3), 2005a: 429-441.

pergunta encontra-se na forma como os aspectos artísticos ou científicos relacionam-se na busca pelo conhecimento da mente; e a maneira como esta busca é compreendida (bem como realizada) dependerá do modelo da mente. Assim como Aristóteles definiu o homem como um “animal político”, que justifica suas mentiras e tendências manipuladoras, Bion vê o homem em sua capacidade de busca pela verdade como um animal científico, artístico e religioso. Essas são todas as orientações que dizem respeito à realidade, seja interna ou externa, e Meltzer diria que todas estão focadas no “objeto estético”, quer se trate de um objeto interno, uma obra de arte, ou o próprio mundo. Quanto ao domínio da realidade psíquica, a interdependência do domínio e do instrumento para investigação localiza o conhecimento sobre a mente além do alcance de uma ciência de único vértice; portanto, o espírito de investigação científica precisa ser modificado por esses outros “vértices”. É a tensão e sobreposição entre eles que é importante:

Pareceria absurdo se a tensão entre estes três grupos – ciência, religião e arte – que são todos, fundamentalmente, dedicados à verdade, fosse ou muito frouxa ou muito tensa, de tal forma que fosse incapaz de promover o propósito da verdade. (Bion, 1973-1974, vol. I, p. 96)

A ciência e a arte unificam-se através da observação e exploração do mundo sensuoso; a arte e a religião por meio do devaneio e foco interior; a religião e a ciência pelo respeito que têm por uma ideia de realidade que não é nem inventada nem imaginada, mas que existe para além do nosso desejo ou controle. As disciplinas entram em conflito quando se tornam propagandistas, com um único vértice, e, de certa forma, autocaricatas. Qualquer abordagem unilateral tende na direção da mentira (encobertando-se de

uma verdade que foi vislumbrada); em outros lugares, Bion chama isso de “calcificação” (2005a, p. 11) e a considera endêmica para o pensamento psicanalítico. As ligações entre os vértices precisam ser não muito frouxas, nem muito tensas; elas precisam aparecer sob a categoria da comunicação, e não da negação ou da ação de eliminar o desconforto da tensão. Uma desconfiança mútua inicial pode ser um estímulo na direção da “verdade”, mas a negligência ou obliteração, não.

Mesmo que desde o início o elemento artístico estivesse presente na prática psicanalítica, foi só recentemente que ele começou a tornar-se explicitamente valorizado. A composição emocional da mente é, tradicionalmente, o campo de interesse de disciplinas artísticas, como a música e a poesia, que fazem uso de meios sensuosos para expressar a abstração da mente. Ora, como Bion sempre enfatiza, nós não sabemos o que é a mente, ou mesmo se os limites dela correspondem ao corpo de um indivíduo. Aconteceriam operações mentais em algum lugar “no ar”, assim como os poetas têm descrito o advento da inspiração? Parte do esforço de Bion, Meltzer e outros tem sido estabelecer ligações entre a psicanálise e as disciplinas humanistas que já têm uma linguagem própria para descrever essa exploração suprassensuosa. É isso que tem ajudado a tornar a designação formal da “psicanálise como uma forma de arte” uma proposição convincente e útil.

A distinção entre as formas científicas e artísticas de conhecer é, pelo menos, tão antiga quanto Platão e Aristóteles, e, provavelmente, marca um dualismo tão arcaico e essencial quanto o da própria espécie humana. Uma lista de pares que parece derivar dessa dicotomia fundamental incluiria os seguintes: o clássico de *doxa* (opinião) vs. *episteme* (verdade); o quantitativo (mensurável) vs. o inefável (suprassensuoso); o prático e o contemplativo; os lados direito e esquerdo do cérebro; a razão e a intuição; as formas

discursivas vs. as formas apresentativas;* a análise e a síntese; o consciente e o inconsciente; os componentes masculinos e os femininos da personalidade; e assim por diante. Cada um desses pares cognitivos, em algum momento, foi usado para refletir o dualismo entre ciência e arte, muitas vezes com verossimilhança descritiva, e, por vezes, com aplicação prática de técnicas de ensino e aprendizagem. No entanto, qualquer disciplina humanística, quando levada a certo grau de profundidade, deparar-se-á com a convergência das relações de complementaridade entre esses modos de conhecer e, provavelmente, descobrirá que eles sustentam-se, ao invés de sabotarem-se.

Ao longo da sua história, a possibilidade da psicanálise ser uma forma de arte começou a surgir quando a mente e o cérebro foram reconhecidos como entidades diferentes e, em particular, quando Freud percebeu que transferência e contratransferência não eram telas que obscureciam a verdadeira visão científica, mas que, pelo contrário, tratavam-se das ferramentas da intuição. Se havia uma “verdade” sobre a mente a ser encontrada, esta era ela. Isso faz da psicanálise uma “forma apresentativa” (no jargão da estética) e não discursiva, uma arte mais do que uma ciência. No entanto, a ideia da psicanálise realmente ser uma forma de arte teria sido recebida com incompreensão na época, e, ainda hoje, é provável que sofra resistência e desconfiança. Há duas razões intelectuais e sociais para isso. As pessoas temem que o “rigor científico” possa ser substituído pela “licença artística” (como na “análise selvagem”): não haveria nenhuma padronização de procedimentos ou resultados, nenhuma consistência, nenhuma confiabilidade,

* Termo original de Langer, S. (1971), *presentational* foi traduzido para o português como *apresentativa* por Meiches, J. e Guisburg, J. [N.T.]

nenhum respeito pela hierarquia acadêmica. Como Meltzer assinala, a ciência é respeitável, a arte não (Meltzer & Williams, 1988, p. XII). Surgem problemas sociais, disfarçados de problemas organizacionais, tais como: como se dá a avaliação dos analisandos e dos aprendizes? Que significado pode ser dado à “qualificação” de ser tanto um terapeuta habilitado como um analisando preparado? Existe alguma diferença entre uma pessoa “qualificada” e qualquer outro tipo de aceitação burguesa, e que não boicota cinicamente os propósitos espirituais que são a *raison d'être* da psicanálise? Ou, como Bion frequentemente diz, o rótulo não é um guia confiável do conteúdo.

Esses aspectos sociais da questão têm mais a ver com a imagem da psicanálise do que com a coisa em si: ela seria mais bem interpretada como uma “arte” ou como uma “ciência”? Grande parte do debate acadêmico que gira em torno das qualidades “científicas” da psicanálise entende a questão como uma tentativa disfarçada de se avaliar o status social, dando a impressão de que algum pedido de desculpas é necessário por causa da sua constituição nas relações emocionais subjetivas. Isso é sutilmente depreciativo e pessimista. A psicanálise fica sendo vista, efetivamente, como uma pseudociência, ou, na melhor das hipóteses, como uma ciência de segunda categoria debatendo-se, conscientemente, com um legado um tanto injusto de irracionalidade. Em contraste, a abordagem de Bion e Meltzer centra-se no conceito da “verdade de uma experiência emocional”, que é visto como um fato, por si só, a ser apreendido com toda alegria e temor que estiverem ali. Eles consideram a natureza não sensuosa da existência da mente não como um entrave, mas como um estímulo; na verdade, um objeto de maravilhamento e admiração que realmente desperta a curiosidade científica de uma orientação descritiva, mas que não pode ser explorada por meios exclusivamente científicos.

As limitações da ciência prometeica

Meltzer relata que “a história da ciência poderia ser escrita como uma luta constante com o inesperado” (1975, p. 220), contudo o problema está na nossa receptividade emocional do inesperado, que pode despertar delírios infantis de onipotência e “poder sobrenatural”. Se a ciência é, por natureza, baseada nos sentidos, racional, progressiva, categorizável, então ela está a um pequeno e sedutor passo de traduzir isso em “explicável”: “a verdade modificada para caber na compreensão do homem”, como expressa o vértice religioso de Bion (*Priest*) em *Memoir* (1991). Esse é o perigo típico do vértice científico, quando se perde o contato com os outros vértices do conhecimento.

Bion e Meltzer, persistentemente, enfatizam os perigos de tentar explicar os mistérios da mente. Além disso, diz Bion, “viciados” em psicanálise têm “uma qualidade curiosamente bidimensional” (1973-1974, vol. II, p. 6). Eles não partilham da capacidade essencial de fazer seres humanos e situações parecerem reais, que é proporcionada por métodos artísticos. Seria um alívio, continua o autor, se trabalhos científicos pudessem de alguma forma lembrar-nos dos seres humanos verdadeiros, de modo que eles não fossem tão chatos de ler. A teoria estética, de Aristóteles em diante, reconhece que essa capacidade realista é necessária à identificação humana e à participação no que é, essencialmente, um processo abstrato: um encontro de mentes. É o papel prescritivo da interpretação que mantém a psicanálise na camisa de força de fingir ser uma ciência. O analista novato, ou excessivamente rígido, acredita que sua tarefa é buscar uma interpretação correta e comunicá-la, ou coagir o paciente a aceitá-la. Bion narra, com ironia, como ele percebeu, pela primeira vez, a inadequação dessa abordagem pseudocientífica:

Um dos penosos e inquietantes padrões da experiência continuada era o fato de que eu tinha certos pacientes com quem eu empregava interpretações com base na minha experiência anterior com Melanie Klein, e, mesmo que eu sentisse que as empregava corretamente e que não poderia me culpar, nenhum dos bons resultados que eu previ aconteceu. (Bion, 1991, p. 559)

Ele explica que o “pensamento mecânico” e a “interpretação mecânica” têm o seu lugar, mas não devem ser utilizados de uma forma que “impeça o desenvolvimento do ultra ou infra-sensuoso, mesmo que eu não saiba o que seja isso, ou até mesmo se isso existe” (ibid., p. 204). A interpretação correta não faz da situação clínica uma em que se está aprendendo da experiência. Exatidão científica não é suficiente. É, inclusive, bidimensional; não evoca uma situação da vida real; não promove o crescimento. Algum outro tipo de comunicação entre analista e analisando é necessário, algum outro processo precisa ser ativado: não a aquisição de conhecimentos, mas a obtenção da sabedoria. “Sabedoria ou esquecimento”, diz Bion firmemente, “faça a sua escolha” (ibid., p. 576). Ou, como ele frequentemente formula a questão: como você muda uma atividade que é “sobre a psicanálise” para outra que “é a psicanálise” (1970, p. 66)? Estar correto não é a mesma coisa que dizer a verdade. Retidão é uma função do *self* (o ego), enquanto dizer a verdade envolve a interação entre objetos internos do analista e paciente. Para Bion, a mente científica, em sua forma mais primitiva, foi modelada pelos ladrões de tumbas em Ur, um modelo arqueológico freudiano.

É o que Meltzer chamou de “ciência prometeica”, como sendo diferente da “ciência inspirada” (1986, p. 183). A prometeica rouba do Céu o fogo do conhecimento, em vez de ser atingida pelo

comando do raio para “conhecer a si mesmo” (ver Coleridge, *Biographia Literaria*; 1997, p. 152). Mais do que ignorar a religião, ela a supera. Depois de muitos séculos, os ladrões romperam as invisíveis restrições de uma religião que havia se fossilizado em superstição sob a forma dos guardiões da tumba, as “sentinelas fantasmas dos mortos e seus assistentes sacerdotais” (Bion, 1973-1974, vol. I, p. 11). Os ladrões de tumba, diz ele, devem ter sido “homens valentes” e são “os patronos do método científico”. Esse tipo primitivo de pesquisa científica (considerado incomplacente pela arte ou religião) vai trazer à tona alguns aspectos da verdade enquanto obscurecerá outros: não é um modelo que, sozinho, permitiria “pensar por si mesmo”. A ciência tem superado a superstição, mas às custas de tornar o vínculo com a religião muito conflituoso e muito tenso, assim como na psicanálise freudiana ele é muito frouxo. A visão “científica e psicanalítica” da religião, diz Bion, “achata” o sentimento religioso (1973-1974, vol. I, p. 52).

Milton descreve a ciência-enquanto-roubo no seu grande épico, “Paradise Lost”, quando os anjos caídos, liderados por Mamon (o “espírito menos nobre a cair do céu”), “saqueiam o centro” da Mãe Terra e “roubam suas entranhas” em busca de ouro e riquezas (“Paradise Lost”; I: 684-686). Essa mentalidade entende o objeto estético como contendo segredos a serem possuídos, em vez de um mistério a ser apreendido e respeitado por sua riqueza e diversidade. A contraparte intelectual do Mamon é o Belial, o pseudopensador, que lidera os diabinhos em debates teológicos acadêmicos sobre “destino, livre-arbítrio, absoluta presciência”. A “falsa filosofia” deles não tem realidade emocional, devido a sua separação do conhecimento divino. Ela encarna a mentira-na-alma, que se parece com a coisa real, mas é, de fato, uma imitação da Grade Negativa: “Não podemos sua luz imitar quando quisermos?”. Para Bion, eles performam “truques de macaco” mentais; são inteligentes, mas não sábios. (Quando lhe perguntaram qual

era a diferença, ele disse: “a sabedoria é mais demorada” [Bion, 1973-1974, vol. II, p. 54]). Não podemos entender a natureza do pensamento sem compreender a natureza do não pensamento: “Nós temos que utilizar um método que inclui não só a compreensão, mas também o mal-entendido” (Bion, 1973-1974, vol. I, p. 40; veja também 1980, pp. 68-69).

O funcionamento do método científico prometeico, nessa esfera não sensuosa, estimula a operação da onipotência infantil, a imitação estéril de Deus. Ela está associada às reivindicações prematuras pelo status científico e ao desejo de respeitabilidade. Blake, em seu poema *Milton*, disse que precisávamos nos livrar dos “trapos apodrecidos de Memória” e substituí-los por “inspiração” (Blake, 1966, p. 533), um desses termos que, como diz Bion, precisariam ser revitalizados, a fim de redescobrir os seus significados (ver Capítulo 3). A identificação projetiva, por si só, não é suficiente. Os frutos do pensamento são científicos desde que eles sejam o resultado da experiência real, não invenções da imaginação ou da memória, que são tipos de racionalização. O vértice científico precisa da influência da arte e da religião para garantir que a experiência seja real, que seja uma descoberta e não uma invenção, na distinção continuamente enfatizada por Meltzer.

Para nos lembrarmos da sensação de “descoberta”, podemos invocar a formulação poética de Keats em seu soneto “*On First Looking into Chapman’s Homer*” [Homero de Chapman à primeira vista]:

*Then felt I like some watcher of the skies
When a new planet swims into his ken;*

*Então me senti como um observador dos céus
Quando um novo planeta desliza para o seu campo de visão;*

A descoberta é de uma velha ideia (Homero), mas ela ainda é um “*new planet*” [novo planeta] para o poeta astrônomo. Bion usa as palavras de Keats para transmitir o primeiro encontro com um elemento protomental (elemento-beta), dizendo que tudo o que podemos fazer é fornecer “caixas” para essas categorias “caso essa estranha criatura exista e deslize para o meu campo de visão” (1997, p. 29). O sentimento do “novo planeta” da ciência-enquanto-descoberta é ilustrado por Milton em “Paradise Lost”. Sua imagem do recém-caído Satanás, encontrando o seu caminho através da “escuridão visível”, é baseada em sua admiração por Galileu e seu novo instrumento de descoberta, o telescópio. O universo desconhecido do inferno representa o reino de uma experiência “não premeditada”, que foi “dada pelo infinito vazio e informe”, na frase muito admirada e muitas vezes citada por Bion (“Paradise Lost”, III, 12). Assim como Satanás se move com cautela sobre a “marga escaldante”, prevendo aterrissagens na lua do século XX, ele carrega uma aura de grandeza, seu escudo alojado atrás de seu ombro como a própria lua:

*The moon, whose orb Through optic glass the
Tuscan artist views At ev'ning from the top of Fesole,
Or in Valdarno, to descry new lands,
Rivers or mountains in her spotty globe.*
(Milton, “Paradise Lost”)

*A lua, cuja esfera O artista
toscano vê através da lente de vidro À noite, do topo de Fésulas,
Ou, em Valdarno, para avistar novas terras,
Rios, montanhas em seu globo manchado.*
(Milton, “Paradise Lost”)

A lua no ombro de Satanás é como a própria lente de vidro (telescópio), um atributo do cientista-poeta. Satanás desliza até a visão do



Clique aqui e:

[Veja na loja](#)

O Desenvolvimento Estético

O Espírito Poético da Psicanálise Ensaios sobre Bion

Meg Harris Williams

ISBN: 9788521212973

Páginas: 328

Formato: 14 x 21 cm

Ano de Publicação: 2018