



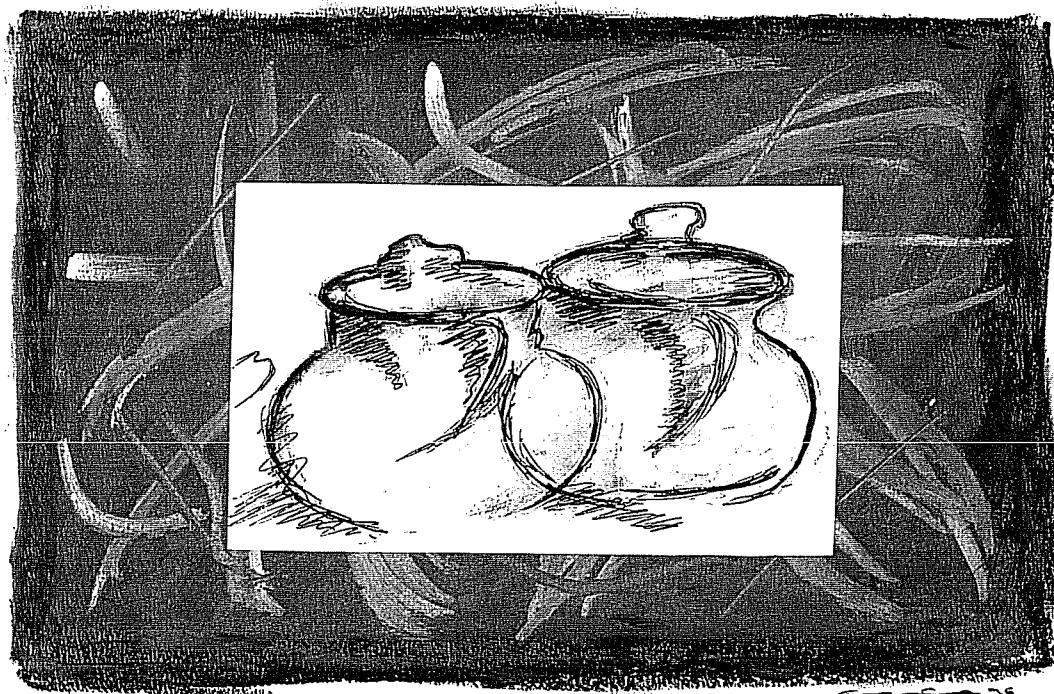
INSTITUTO SUPERIOR DE PSICOLOGIA APLICADA

SILV/MG.1

5

MARION MILNER

Contribuição para a Compreensão da
Vida e Obra de uma Psicanalista
«Independente»



Maria da Graça Cunha Torres Silva

**Dissertação para obtenção de grau de Mestre em Psicopatologia e
Psicologia Clínica**

Dezembro de 1996



Centro de Documentação do I.S.P.A.

Tel. 886 31 84

Reg. 10180 C.

Ao Paulo, à Carmo, aos meus pais,
à Fátima e aos meus amigos

Agir par non agir
Ouvrer par non faire
Savoir l'insipide
Magnifier l'infirme
Valoriser le moindre
Rendre en Vertu le tort reçu
Apprénder le difficile par son biais aisé
Traiter le grand par son biais minime

Ce qui fera de grandes difficultés dans l'Empire
Était très simple à l'origine
Ce qui sera les grandes affaires de l'Empire
Était minime à l'origine

Les Saints qui ne cherchaient pas ce qui est grand
Parvenaient pourtant à la grandeur

Qui légèrement promet
Trouvera peu de crédit
Qui trouve tout aisé
N'aura que des ennuis
Les Saints qui s'appliquaient aux difficultés
Parvenaient à être sans ennuis

LAO TSÉ, *Tao Te King - Le livre de la
Voie et de la Vertu*

Les phénomènes sont le rayonnement du corps
absolu immanent,
La nature de l'esprit est la sagesse primordiale du
Dharmakaya,
Le maître ultime - l'esprit et les phénomènes unis
dans une saveur unique -
Demeure naturellement en mon coeur: quelle joie!

Rabsel, n°3, Hiver 95-96. Trad. *Adarsha*.

On doit alors laisser fondre la
glace des concepts en l'eau vive
de la liberté intérieure.

Rabsel, vol. 2 n°1, Hiver 94-95. Trad. *Adarsha*.

Agradecimentos

Desejo agradecer ao meu orientador Prof. Doutor Carlos Amaral Dias por me ter possibilitado investigar um tema tão fascinante.

À Dra Marion Milner por me ter dado a honra de a conhecer e me ter recebido em sua casa.

Desejo agradecer ao Paulo, que me ajudou até à conclusão desta tese, e desejo agradecer profundamente, à minha amiga Carmo, sem a ajuda da qual a realização desta tese não teria sido possível.

À Dra. Fátima Sequeira por me fazer sentir intensamente o espaço da relação.

À Dra Maria do Carmo Sousa Lima pela sua amizade e disponibilidade sempre manifestada e pelas suas úteis sugestões.

À Dra Teresa Ferreira pelo entusiasmo com que sempre me acolhe e ao meu trabalho assim como pelas indicações pertinentes que me deu.

À Prof. Aldegice Machado da Rosa agradeço o ter-me dado a conhecer um mundo e uma dimensão diferente na maneira de olhar para os acontecimentos da vida e também a sua amizade.

À Estrela que sempre me acompanhou em pensamento.

À Maria e aos meus colegas do seminário de Mestrado fico grata pela partilha de sentimentos durante todo este percurso.

Por fim, desejo agradecer à JNICT a concessão da Bolsa que possibilitou a realização deste Mestrado.

Introdução

1. A Vida e a Obra de Marion Milner

1.1. Vida e Obra	1
1.2. Principais Influências.....	22
1.2.1. Os Pensadores - resumo das ideias e do contributo de alguns autores.....	22
1.2.2. A Escola Britânica de Psicanálise	42
1.2.3. A Psicanálise Infantil	48

2. As Obras Seleccionadas de Marion Milner

2.1. Os Livros.....	60
2.1.1. <i>A Life of One's Own</i>	61
2.1.2. <i>On Not Being Able to Paint</i>	71
2.1.3. <i>The Hands of a Living God</i>	87
2.2. Os Artigos	95
2.2.1. «A psychological approach to some educational problems»	95
2.2.2. «The toleration of conflict»	97
2.2.3. «Some aspects of phantasy in relation to general psychology»	100
2.2.4. «Aspects of symbolism in the comprehension of the not-self»	102

3. Uma Leitura Crítica

3.1. As ideias de alguns autores - Sigmund Freud, Carl Gustav Jung, Melanie Klein, Donald Winnicott, Michael Balint e outros	105
3.2. Marion Milner - articulação e contribuições da autora	
3.2.1. A Entrevista.....	152
3.2.2. Acerca de Marion Milner	157
3.2.2.1. As questões.....	160
3.2.2.2. Os instrumentos do Processo Psicoterapêutico	164
3.2.2.3. A Analista.....	168

4. Reflexão Final

175

Bibliografia

Anexos

Nessa tarde íamos a casa de Agostinho da Silva, para a nossa quarta conversa, a qual havia sido marcada, telefonicamente, poucos dias antes.

A porta de entrada do prédio nº7, da Travessa do Abarrancamento de Peniche encontrava-se aberta, não tendo sido necessário tocar à campainha, o que nos permitiu entrar, de imediato, no átrio e iniciar a subida da escada constituída por vários lances de degraus em madeira.

Confessamos ainda hoje não saber as razões do fenómeno, possivelmente com origem no nosso grande desejo em escutarmos, novamente, as observações e afirmações do Professor, mas a madeira dos degraus da escada transformou-se, sucessivamente, em diversos metais.

Os acessos ao primeiro andar passaram a ser de chumbo e, apesar de apenas termos contado três, pareciam colar-se aos sapatos como grude, numa curta subida a cansar-nos muito mais do que a torre de menagem de qualquer castelo medieval.

Fazíamos todo o esforço possível para levantar o pé colado ao segundo degrau quando surgiu, ante os nossos olhos, o que nos pareceu ser um anjo, uma roda luminosa - a girar muito depressa - ou, sabe-se lá, apenas uma visão.

E disse-nos:

- «Só quando concluires que o mundo é mais ilusório do que o reflexo da tua imagem num espelho e tão efémero como as ondulações provocadas por uma pedrada num charco conseguirás viver sem sofrimento».

Em segundos, vimos a nossa vida desde que nos conhecemos e concluímos ser verdade. Nunca mais nos esquecemos destas palavras, vindas não sabemos de onde, pois o anjo, roda luminosa - a girar muito depressa - ou, ainda, uma visão, não tinha boca.

Quando chegámos ao primeiro patamar, tanto a sensação de enorme peso nas pernas como a aparição desapareceram e começámos a subida dos dois lances de sete degraus para o primeiro andar com um certo espírito de alívio.

Na altura, também esses degraus em madeira pareceram transformar-se em degraus de metal - temos quase a certeza tratar-se de ferro - enquanto apareceu outro anjo diferente, ou roda luminosa diferente - a girar muito depressa - ou, apenas, uma visão diferente.

E disse-nos:

- «Só quando dominares os teus instintos deixarás de ser animal para passares a chamar-te Homem».

Pela segunda vez revimos a nossa vida e concluímos ser verdade.

Ainda nos custou custou muito a subir este lance da escada e quando chegámos ao segundo lance de sete degraus, a dar-nos acesso ao primeiro andar, a madeira tomou o aspecto e o toque de bronze.

Já com maior curiosidade do que surpresa, resolvemos subi-los imediatamente para ver se, desta vez, aparecia outro anjo.

¹ Esta é a transcrição integral do texto «Quarta Conversa» com Agostinho da Silva, escritor e filósofo, nascido no Porto, no ano de 1906. O livro é de Victor Mendanha, *Conversas com Agostinho da Silva* (Lisboa: Editora Pergaminho, 1994, pp.85-91).

Estava pensando no facto de, sem lógica alguma, nos sentirmos menos cansados quando o terceiro anjo, a terceira roda luminosa - a girar muito depressa - ou, ainda, a terceira visão marcou a sua presença.

E disse-nos:

- «Só quando dominares os teus desejos conseguirás dominar-te a ti próprio e acordares».

Pela terceira vez a nossa vida passou, como um filme, pela mente, para concluirmos ser verdade.

Até chegarmos ao segundo piso faltava subirmos mais dois lances de sete degraus cada um.

Na altura de colocar o pé no primeiro, a madeira transformou-se em cobre e um quarto anjo, uma quarta roda luminosa - a girar muito depressa - ou, ainda, uma quarta visão materializou-se.

E disse-nos:

- «Só quando compreenderes que o poder humano apenas corrompe e destrói poderás alcançar o verdadeiro Poder».

Pela quarta vez vimos a nossa vida passada e concluimos ser verdade.

No segundo lance de escadas para o segundo andar sentimos os pés muito leves, como se tivessem asas, e ainda não passáramos do primeiro degrau quando, tanto este como os seis seguintes, se transformaram em mercúrio.

Um quinto anjo, uma quinta roda luminosa - a girar muito depressa - ou, ainda, uma quinta visão colocou-se diante de nós.

E disse-nos:

- «Só quando abandonares o desejo de conhecimento é que passarás a Conhecer».

Pela quinta vez recordámos a nossa vida passada e concluimos ser verdade.

Faltava-nos subir mais dois lances de escada, também de sete degraus cada, para chegarmos ao terceiro andar, onde morava Agostinho da Silva.

Por isso mesmo, e por causa do interesse em saber o que nos diriam os dois últimos anjos, avançámos para o primeiro lance, resolutamente.

Os degraus de madeira transformaram-se em degraus de prata, aparecendo o sexto anjo, a sexta roda luminosa - a girar muito depressa - ou, ainda, a sexta visão.

E disse-nos:

- «Só quando te deres a ti próprio poderás entender o verdadeiro Amor».

Pela sexta vez observámos a nossa vida e concluimos ser verdade.

Então, o último lance de escada, mesmo antes de nele termos colocado o pé transformou-se em ouro muito brilhante e o sétimo anjo - desta vez era mesmo um anjo - surgiu, colocando a sua mão direita no nosso ombro esquerdo.

E disse-nos:

- «Sou o teu Instructor do Mistério. A partir deste instante o teu Caminho para Deus vai ser mais fácil».

Pensávamos como seria possível vermos a nossa vida futura, concluinda da razão do anjo, quando Agostinho da Silva abriu a porta da casa, para se despedir de outra visita.

Nessa tarde falámos de muita coisa, menos da estranha maneira como havíamos subido a escada do prédio.

Marion Milner, psicanalista inglesa contemporânea de Melanie Klein, Donald Woods Winnicott e outros autores de vulto é pouco conhecida e o seu trabalho tem sido também pouco divulgado.

O nosso objectivo é o de investigar a sua obra e as suas ideias que desenvolveu acerca do mundo - constantemente em transformação - dos fenómenos psíquicos, da criatividade e ainda do Processo Terapêutico.

No primeiro capítulo, apresentamos a Vida e Obra de Marion Milner.

Confrontados com as múltiplas influências que Milner recebe de vários pensadores, elaborámos uma breve síntese das ideias e contributos desses mesmos pensadores para melhor compreendermos as ideias desta psicanalista.

Para situarmos também esta autora no seio do Movimento Psicanalítico Inglês, fazemos uma breve referência à constituição da Escola Britânica de Psicanálise e à implantação da Psicanálise Infantil como disciplina científica no seio da referida Escola.

No segundo capítulo apresentamos as ideias desenvolvidas por Marion Milner em três dos livros e quatro artigos seus.

No terceiro capítulo começamos por reunir as ideias de alguns psicanalistas sobre a criatividade e o simbolismo para, posteriormente, articularmos com o pensamento de Marion Milner. Ainda neste capítulo, apresentamos a entrevista que a autora nos concedeu quando a visitámos em Londres.

Finalmente, procurámos salientar as questões que M.M. coloca ao longo do seu trabalho, os instrumentos que utiliza nos processos psicoterapêuticos e a sua postura enquanto analista.

Concluimos este trabalho com uma reflexão onde procuramos referir os contributos desta psicanalista tão fascinante quanto inquietante.

A Vida e a Obra de Marion Milner

1.1. Vida e Obra

Descobrir Marion Milner implica não só enquadrá-la num determinado contexto histórico como tentar acompanhá-la nas suas dúvidas e reflexões que a fizeram progredir na formulação de ideias e conceitos inovadores.

Neste capítulo descreveremos alguns dos acontecimentos da sua vida e algumas das experiências e actividades pelas quais passou. Apresentaremos também, e cronologicamente, os livros, artigos, comunicações e palestras que foi escrevendo e realizando. Estes dão conta da sua obra e pesquisa psicológica, a qual desde cedo parece querer sobressair.

Para esta autora que está de acordo com as palavras de Follett,

‘. . . os conceitos não são uma experiência formulada mas uma experiência de formulação. A constituição do conceito é um processo longo e lento. Ele trabalha toda a vida sobre si mesmo, sem cessar, edificando-se a si mesmo.’¹

Tendo presente a ideia de Milner, de que «nenhum objecto real jamais pode ser ‘tudo aquilo que a alma deseja’», tal como escreve em 1991, no artigo «A ordenação do caos»², assim vamos nós iniciar esta pesquisa.

Marion Milner nasce em Kensington, Londres no ano de 1900.

Segundo alguns autores³, a Inglaterra de 1830 a 1900 apresenta-se como uma realidade muito mais complexa do que certas análises simplificadoras pretendem fazer crer. O país pode ser descrito como uma região abalada pelas guerras napoleónicas. Por um lado, a nível interno, despertava da letargia semi-rural para a crescente industrialização, e por outro, a nível externo procurava a consolidação e o alargamento de um império colonial que se estruturava lentamente. A desumanidade das relações de produção e a efectiva miséria de um proletariado embrionário, patente em grandes cidades como, por exemplo Londres, coexistia

¹ Marion Milner, *Les mains du Dieu vivant* (Paris: Gallimard, 1974, p.459).

² Marion Milner, *A Loucura Suprimida do Homem São: quarenta e quatro anos explorando a psicanálise* (Rio de Janeiro: Imago Editora, 1991, p.217).

³ António Lobo Antunes; Daniel Sampaio «'Alice no País das Maravilhas' ou a esquizofrenia esconjurada», *Análise Psicológica* 1978; Abril 3: 21-33.

com a tranquilidade da província, polarizada em torno dos seus botequins e presbitérios, em quotidianos de uma autoridade puritana.

Os sentimentos de Marion Milner, relativamente ao ambiente industrial e fabril de Londres são, pontualmente, referidos da seguinte maneira:

Um medo ameaçador da Indústria, da sua côr grisalha, das suas máquinas enormes e poderosas. . . .

18 Fevereiro. Cheia de trabalho. . . isto parece de tal forma irreal, eu questiono-me a toda a hora 'isto valerá a pena?' Eu suponho que não se eliminou do trabalho nas fábricas as coisas vitais. Portanto as raparigas cantam durante o trabalho e os rapazes fazem de imbecis. Talvez sejam só os patrões os que tenham perdido a sua alma, ou tenham-na escondido num placard.⁴

Presentemente, Kensington faz parte da zona antiga de Londres sendo um dos seus limites o rio Tamisa.

Acerca dos familiares de Marion Milner não conseguimos encontrar muitas informações, no entanto, apurámos que a autora tinha um irmão - Patrick, três anos mais velho e uma irmã⁵ cuja idade desconhecemos. Milner era portanto a mais nova dos três irmãos.

Após a leitura das obras da autora, colocamos a hipótese do seu irmão ser o célebre físico, Patrick Maynard Stuart Blackett (1897-1974)⁶. A autora faz alusão aos seus trabalhos e à sua celebridade em três dos seus livros (*A Life of One's Own*, *The Supressed Madness of Sane Men* e *Eternity's Sunrise: A way of keeping a diary*).

Este cientista, nascido em Londres, foi educado no Dartmouth College. Na Primeira Guerra mundial serve a Royal Navy. Vai posteriormente para o Magdalene College, Cambridge e estuda física no Cavendish Laboratory. É o primeiro cientista a fotografar, em 1925, as colisões nucleares envolvendo transmutações. Em 1932, Patrick M. S. Blackett, descobre o positrão sendo pioneiro nas pesquisas sobre radiações cósmicas. É professor na London University (1933-37), na Manchester University (1937-1953) e no Imperial College of Science and Technology (1953-1965). Recebe em 1948, o Nobel Prizefer Physics.

O nome de solteira de Milner será provavelmente Marion Mayer Stuart Blackett.

Acerca do seu pai, irmã e ama, Marion Milner escreve,

- Lembro-me do seu escritório [do pai], com a sua máquina de escrever, e da ama que cantava para me embalar -

...

⁴ Marion Milner, *Une vie à soi* (Paris: Gallimard, 1988, pp.40-41).

⁵ Acerca dela (sua irmã) Milner, no seu artigo de 1990, «respuesta a Michael Podro», refere que o primeiro retrato de William Coldstream - o da "senhora Burger" - que está em exposição na Galeria Tate em Londres, é o da sua irmã. Este quadro foi pintado durante setenta sessões, por volta dos anos 30. Milner escreve que a expressão bastante rígida do rosto da sua irmã não era fiel à expressão real. Deduzimos assim, que na opinião da autora, a sua irmã seria uma mulher de expressão meiga e doce.

⁶ As referências acerca da vida deste físico encontramos na obra: Min Lee; Melanie Hanbury, eds, *British Biographies - the 20 th Century* (London: Chambers Harrap, 1993).

Eu desejava que reconhecessem a minha singularidade porque me recordava que o meu pai atribuíra por vezes à minha irmã primogénita qualquer coisa que eu tivesse feito e confundia os nossos nomes.⁷

Milner possui na sua infância vários animais de estimação entre os quais podemos destacar arganazes, lagartos, um rato branco e um cão chamado Mickey. Sobre este último, no seu livro *A Life of One's Own*, Marion Milner descreve os sentimentos com que é confrontada aquando da sua morte.

Em 1905, Marion Milner inicia a sua escolaridade em Woking, Guildford. Esta zona antiga caracteriza-se por uma construção pitoresca de tipo georgiano. A cidade é mencionada como tendo sido fundada em 1131, embora alguns edifícios sejam ainda do tempo do rei Alfred (900).

Dos seus sentimentos em relação à escola Milner refere, «o suplício que representava o medo de chegar atrasada à escola, e o facto de não saber o ditado.»⁸

Em 1911, segundo nos relata no livro *A Life of One's Own* decide, aos 11 anos, que quer ser naturalista e inicia um diário sobre a natureza que durará 9 anos. Neste escreve, acompanhando de desenhos tudo o que considera interessante, o que vê, ouve ou descobre. Milner descreve os seus 15 anos, como uma época infeliz - «escutava vários sermões por semana e levava a sério as exortações morais que eram dirigidas a alunos de um colégio interno»(p.155).

Em 1917, deixa a escola («por dificuldades económicas e porque não pensava lutar por uma bolsa de estudos» como refere na introdução do seu livro *The Suppressed Madness of Sane Men*), depois de frequentar um semestre do 6º Ano.

Na altura vive numa zona considerada rural. Tem o seu primeiro emprego em part-time. Este consiste em ensinar uma criança canadiana com mais de sete anos, a ler e a escrever. Segundo narra no mesmo livro, «na altura, não me [lhe] ocorreu perguntar porque é que uma criança inteligente ainda não tinha aprendido a ler aos sete anos de idade»⁹; contudo, é a partir desta experiência que ouve falar e se interessa pela obra de Maria Montessori.

Começa então a trabalhar com crianças muito pequenas no Montessori Training College.

Entre 1921-1923, Milner recebe uma bolsa de estudo de uma organização (cujo objectivo é formar mulheres durante o pós-guerra) para se licenciar em psicologia e fisiologia na London University.

⁷ Marion Milner, *Une vie à soi* (Paris: Gallimard, 1988, pp.62-86).

⁸ *ibidem*, p.59.

⁹ Milner, *A Loucura Suprimida do Homem São* (Rio de Janeiro: Imago Editora, 1991, p.13).

É através de um curso ministrado pelo fisiologista J. C. Fluegel que ouve falar das ideias de Freud acerca do inconsciente e dos seus princípios de funcionamento.

Segundo a autora escreve, Fluegel traça uma analogia entre as características da função de integração do sistema nervoso desenvolvidas por Freud e por C. Sherrington¹⁰.

Marion Milner salienta que está também interessada nos trabalhos de outros fisiologistas tais como W. Bayliss e E. Starling.

É o seu irmão P. M. S. Blackett, que na altura inicia a sua carreira e as pesquisas em física atómica, que lhe oferece o seu primeiro livro de Freud - *Introdução à Psicanálise*, de 1916/17.

Milner, tal como vem a relatar no seu livro *The Hands of the Living God*¹¹, fica intrigada com a «puerilidade/natureza ingénua desse espírito inconsciente» e com o que ele pode fazer. Segundo refere, fica igualmente triste porque lhe parece que as acções desse espírito que se baseiam sobretudo em motivações inconscientes são utilizadas com pouco discernimento. Como afirma, esses pensamentos e sentimentos que a assaltam, não lhe fazem supor, contudo, que possa vir a ser psicanalista.

Entre 1924-1927 e depois de frequentar a universidade, trabalha como psicóloga no serviço de Cyril Burt, o responsável pelo departamento de orientação profissional do Instituto Nacional de Psicologia Industrial (Institute of Industrial Psychology) onde este desenvolve um trabalho pioneiro com delinquentes juvenis.

Quanto a Milner, o seu trabalho consiste em fazer orientações profissionais e em passar testes psicológicos a esses jovens. A autora também assiste, por vezes, às entrevistas que Cyril Burt efectua. Segundo Milner salienta, nessa altura tem pouca oportunidade de pôr em prática o que havia aprendido na universidade sobre as pesquisas de Freud.

Durante este período e no ano de 1926, inicia outro diário (influenciada, segundo escreve, pela leitura dos *Ensaio de Montaigne*) e faz um curso por correspondência em Pelmanismo¹². Este curso realiza-o com o objectivo de melhorar os seus poderes de concentração.

Prosseguia no meu interesse nos problemas de concentração, agora sobre a forma de tentar melhorar a minha própria concentração. Consegui isso ao inscrever-me num curso por correspondência que apregoava justamente aquele objectivo mas que exigia à guisa de começo que a pessoa decidisse o seu objectivo na vida.¹³

¹⁰ Segundo Milner as ideias de C. Sherrington aparecem publicadas em *The Integrative Action of the Nervous System* (New York: Scribner's, 1906).

¹¹ Marion Milner, *Les Mains du Dieu Vivant - Compte rendu d'un traitement psychanalytique* (Paris: Gallimard, 1974).

¹² O curso é denominado pela autora como curso 'Pelman'. Optámos por traduzir por Pelmanismo. Não encontramos referências acerca das eventuais teorias na base deste curso, mas parece-nos possível enquadrá-lo no âmbito das filosofias orientais.

¹³ Marion Milner, *A Loucura Suprimida do Homem São* (Rio de Janeiro: Imago Editora, 1991, p.14).

Desta vez, para além de escrever no seu diário sobre os seus hábitos, impõe-se como tarefa a de transcrever os melhores instantes que passa durante o dia para tentar perceber quais são as características e as qualidades desses momentos. Estas anotações que incluem desde observações sobre pensamentos que lhe ocorrem, jogos que imagina, até «escritas e associações livres» que faz, vão aparecer mais tarde impressas no seu primeiro livro *A Life of One's Own*.

Como a autora salienta nos seus escritos, é ao trabalhar na área da psicologia industrial que ouve falar de Elton Mayo¹⁴ e do seu estudo sobre a fadiga e a monotonia em trabalhos na indústria. Estes assuntos despertam-lhe interesse, fruto da sua própria curiosidade acerca da questão da concentração. Como assinala¹⁵, o estudo de E. Mayo versa sobre a «rêverie» e a relação com o pensamento dirigido e deliberado.

Estes conceitos e ideias utilizadas por Elton Mayo na época, acerca dos tipos de pensamento e que a autora refere que partilha¹⁶ são denominados em termos de «pensamento directo» (entendido no sentido de objectivar verdades) e de «pensamento indirecto» (entendido no sentido de estabelecer relações).

No ano de 1927, como fica desejosa de contactar com este tipo de trabalho graças à ajuda de C. S. Myers (o seu chefe no National Institute of Industrial Psychology), Marion Milner recebe uma Bolsa de estudo - a *Rockefeller Travelling Scholarship*. Parte para os Estados Unidos após o seu casamento com Dennis Milner (escritor de peças de teatro).

Acerca do seu marido, Milner refere:

O contacto de D. tranquiliza-me, apazigua o meu corpo. . .

. . . 8 Junho. Eu desejo que viajemos juntos, para explorar as coisas, ver como vivem as pessoas, falar com pessoas diferentes, . . .

17 Setembro. Hoje, éramos vários a passear a pé nos jardins de Golders Hill. . . E senti subitamente um forte sentimento de realidade com D. . .

20 Setembro. Ontem compreendi nitidamente (mas agora a minha cabeça agita-se quando tento pensar) que o sentimento de realidade que eu sinto com D. provém do facto de que satisfazemos as nossas necessidades mútuas. Além da minha necessidade de um homem e da sua necessidade de uma mulher, nós compreendemo-nos e ele consegue comunicar-me um certo vigor, uma certa obstinação. . .

Sinto que, tendo-o comigo, eu poderei mergulhar mais intensamente na vida e participar no empreendimento que consiste em viver, em fazer os trabalhos domésticos, em ganhar dinheiro, em

¹⁴ Segundo a descrição de Marion Milner, Elton Mayo trabalhava na Harvard Business Scholl.

¹⁵ Marion Milner, *Les mains du Dieu vivant* (Paris: Gallimard, 1974, p.19).

¹⁶ Marion Milner, *A Loucura Suprimida do Homem São* (Rio de Janeiro: Imago Editora, 1991, p.15).

fazer descobertas. Mesmo o facto de vivermos nos subúrbios será excitante, nós dar-nos-emos conta do que poderemos fazer face aos problemas universais.¹⁷

Marion Milner instala-se em Boston, no Inverno de 1927-1928.

Elton Mayo desenvolve, nessa altura, trabalhos experimentais na Western Electric Company of Chicago e lecciona seminários na Harvard Business School aos quais Milner assiste. Para além disso estuda Pierre Janet (acerca das neuroses), Sigmund Freud (os seus primeiros trabalhos - *Três Ensaios sobre a Teoria da Sexualidade* e *Estudos sobre a Histeria*) e Jean Piaget (trabalhos acerca da linguagem e processos do pensamento nas crianças). Apesar destas leituras, as ideias de Sigmund Freud acerca dos processos «primário» e «secundário» do pensamento, desenvolvidos no artigo «Os dois princípios do funcionamento mental» de 1910-1911, não são ainda enquadradas nos estudos de Marion Milner. A autora no entanto afirma que,

Retira desses seminários [a ideia] da importância quer nas neuroses, quer na vida quotidiana de uma perturbação ao nível do pensamento reflexivo, em particular no domínio da relação entre rêverie e pensamento dirigido.¹⁸

Milner, durante os quatro meses que permanece em Boston, faz também uma experiência de análise, com a periodicidade de três vezes por semana, com um analista que segundo refere, «parecia-lhe ser de orientação junguiana»¹⁹. Não encontramos informações sobre a identidade deste seu primeiro analista, embora a seu respeito, Milner escreva o seguinte:

Eu devo procurar saber o que representa S. - boémio - que procura os aborrecimentos -
essa era a teoria de F. [sublinhado nosso]- Eis um riso que se assemelha ao de um homem
embriagado que passa na rua - mulheres da rua - ainda uma vez mais, quem é S.? Com cabelos
escuros e lisos, uma pele escura como a terra da Provence - coisas antigas - . . .²⁰

Segundo a autora, essa sua indeterminação acerca da orientação teórica do seu analista deve-se ao facto de na altura a diferença entre os dois tipos de análise - freudiana e junguiana - não lhe ser ainda muito perceptível.

O interesse de Marion Milner prende-se com o poder saber algo mais sobre o seu próprio inconsciente.

Durante esse período a autora continua a manter um diário. Este, segundo refere, permite-lhe posteriormente perceber que o estudo dos sonhos e das associações livres é orientado

¹⁷ Marion Milner, *Une vie à soi* (Paris: Gallimard, 1988, pp.47-48).

¹⁸ Marion Milner, *Les mains du Dieu vivant* (Paris: Gallimard, 1974, p.19).

¹⁹ *ibidem*, p.19.

²⁰ Marion Milner, *Une vie à soi* (Paris: Gallimard, 1988, pp.67-68).

segundo os oito tipos caracteriais de Jung classificados segundo a predominância de uma das quatro funções (sensação, sentimento, intuição e pensamento) e da tendência a ser-se extrovertido ou introvertido. As figuras dos seus sonhos são assim consideradas personificações dessas atitudes. Segundo a autora também refere, a técnica na sua análise não previa as interpretações na transferência.

Até 1929, e durante o restante tempo que permanece nos Estados Unidos, viaja pelo país quer para observar o trabalho efectuado na área da delinquência juvenil e das clínicas de psicoterapia, quer para alargar os seus conhecimentos na área do desenvolvimento infantil e também na área da sociologia e antropologia.

Segundo a autora, os conhecimentos que apura permitem-lhe reflectir sobre a importância do meio e do papel deste último no desempenho obtido nos testes psicológicos, o que era até então pouco explorado em Londres.

Milner frequenta os cursos de antropologia leccionados por Ruth Benedict e Edward Sapir e mais tarde, já em Inglaterra, o seminário de Malinowski sobre antropologia funcional.

Já em Londres continua a trabalhar até 1931, na área da psicologia industrial, no National Institute of Industrial Psychology. Aqui Milner aplica a classificação junguiana dos tipos caracteriológicos para o diagnóstico de orientação profissional.

Na paragem que efectua devido ao nascimento do seu filho (1932), começa a escrever o seu primeiro livro *A Life of One's Own* que se baseia nas experiências transcritas do diário iniciado em 1926. Este livro é apenas publicado em 1934, sob o pseudónimo de Joanna Field. Nele, como já atrás assinalámos, Marion Milner procura explorar o papel dos grandes momentos na vida de uma pessoa que se destacam por uma «qualidade particular de alegria». Essa alegria, como constata, pode ser estimulada por acontecimentos que do ponto de vista da vida do quotidiano, do bom senso parecem ser perfeitamente banais. Milner refere em 1987²¹, que ao escrever este livro está sob a influência de Frazer's *The Golden Bough*²² e de Ibsen's *Peer Gynt*²³.

Nesta época, Milner tem contacto com o método terapêutico baseado nas ideias do budismo Zen e adquire alguns conhecimentos de tradições místicas, quer orientais quer ocidentais, para poder alterar os estados de consciência através do controlo da atenção.

Marion Milner como refere que está sempre desejosa de saber algo mais acerca do seu inconsciente e inicia devido a problemas pessoais nova psicoterapia.

²¹ Na introdução do livro *Eternity's Sunrise: A way of keeping a diary* (London: Virago, 1987).

²² Frazer é um antropólogo social que procura reconstruir as origens das culturas humanas através de objectos e coisas que sobreviveram. Procura reproduzir uma imagem da pré-história e dos acontecimentos dessa época. É Frazer que desenvolve a imagem arquetípica do «deus moribundo».

²³ Ibsen em *Peer Gynt*, apresenta um herói que busca a auto-realização. *Peer*, o herói percorre o mundo à procura de si mesmo. Esta busca termina no colo da sua mãe-esposa, que toda a vida o espera para o receber e envolver. A moral transmitida nesta obra é a de que o homem no trabalho criativo deve ser humilde sendo que a sua personalidade desenvolve-se através das trocas. Por isso o homem deve agradecer o facto de poder receber.

Segundo escreve, este seu novo psicoterapeuta (do qual também não conseguimos apurar a identificação, mas que parece ser novamente de orientação junguiana) tem como ideia de base que todas as dificuldades neuróticas resultam de conflitos ligados à bissexualidade.

Segundo a autora, a técnica nesta segunda análise consiste também no uso de «associações livres» e no estudo dos sonhos usando a classificação topológica de Jung.

Para a autora, a diferença entre a segunda análise e a primeira consiste no facto desses tipos caracteriológicos serem agora considerados como estádios do desenvolvimento do psiquismo.

Ainda, segundo a descrição de Milner, a técnica da interpretação na transferência continua a não ser utilizada.

Em 1933, ano em que recomeça a trabalhar a meio tempo, lecciona psicologia numa associação educativa de operários - Worker's Education Association, na zona Este de Londres. Aqui recebe supervisão de Susan Isaacs, já então psicanalista.

Em 1934, é publicado o seu primeiro livro *A Life of One's Own*.

Entre 1934-1939, Milner inicia uma investigação a respeito do sistema educativo nas escolas a pedido da escola Girl's Public Day School Trust onde, entre outros objectivos, procura diagnosticar os factores que contribuem para as dificuldades de aprendizagem. Este trabalho termina devido à evacuação das populações que ocorre na II Grande Guerra mundial. Milner vai referir, mais tarde em 1987, que as escolas «não exploravam o extraordinário poder de certas partes da mente, as partes não conscientes».

Em 1936, Milner vai para Espanha fazer o Doutoramento (não conseguimos apurar qual o tema sobre o qual se debruça). Colocamos como hipótese que este trabalho esteja relacionado com o trabalho efectuado nas escolas. Milner escreve em Málaga, onde aluga umas águas-furtadas. A autora refere que em Espanha encontra uma pobreza idêntica à de Inglaterra «eram as marchas de fome dos desempregados.»²⁴

Em 1937, é editado o seu livro *An Experiment in Leisure* sob o pseudónimo de Joanna Field, que desaparece da gráfica em 1940, fruto dos bombardeamentos em Londres durante a Segunda Guerra mundial.

Em 1939, com base na sua experiência de trabalho nas escolas, Milner escreve o seu terceiro livro que é publicado por Susan Isaacs, *The Human Problem in Schools*.

²⁴ in introdução do livro *Eternity's Sunrise: A way of keeping a diary* (London: Virago, 1987).

Ainda no mesmo ano de 1939, é publicado o seu primeiro artigo na revista *Occupational Psychology* com o título «**A psychological approach to some educational problems**». Este consiste essencialmente num resumo do seu terceiro livro.

Tal como a autora escreve, nessa altura está preocupada com o significado dos comportamentos em termos do sentido que estes podem ter e não com as suas causas embora só venha a ouvir falar de modo explícito desta preocupação (da compreensão do sentido dos comportamentos) em 1964, no estudo «The concept of mind», do psicanalista J. A. Home²⁵. Segundo Milner afirma, o desaparecimento do seu livro *An Experiment in Leisure* da gráfica, as preocupações com a sobrevivência física durante a Segunda Guerra mundial juntamente com o trabalho no âmbito de uma nova profissão, levam-na a «uma espécie de enevoamento» daquilo que sente ter começado a descobrir e que está relacionado com os desenhos, a criatividade e o pensamento.

Pensamos que é também por volta desta altura (1938-40) que Milner frequenta a clínica de D.W. Winnicott - A Paddington Green Children's Hospital, aos sábados de manhã..

É, ainda no ano de 1938, após ter assistido a uma conferência de D.W.Winnicott, que Marion Milner, por sugestão deste psicanalista, resolve iniciar uma análise freudiana com Sylvia Payne.

Marion Milner, torna-se também, segundo as suas próprias palavras, uma «leitora assídua da revista *The Nursery World*, onde Susan Isaacs responde às perguntas dos pais.»²⁶

Durante os primeiros anos de análise freudiana (e ainda antes de se propor a receber treino psicanalítico) continua a dedicar-se às suas associações e desenhos livres.

Em 1940, Marion Milner candidata-se para receber formação na Sociedade Britânica de Psicanálise, (embora só entre no ano de 1942) porque, como refere, sente que pode integrar criativamente as suas ideias na metapsicologia freudiana.

O seu afastamento em relação aos escritos de Jung deve-se segundo afirma, ao facto de achar que nessa conceitualização não é desenvolvida suficientemente a relação com o corpo e de não haver uma teoria respeitante ao desenvolvimento infantil.

Em 1942, Milner torna-se membro associado da Sociedade Britânica de Psicanálise (British Psycho-Analytical Society). Segundo refere, o seu primeiro artigo, (enquanto aluna do instituto de Psicanálise mas que não é publicado na altura), é apresentado numa aula no Instituto de Educação da Universidade de Londres (Institute of Education, University of London). Milner publica essa aula sob a forma de um capítulo (primeiro) do livro, *The Suppressed Madness of Sane Men*, que intitula **The child's capacity for doubt**.

²⁵ Segundo Milner este psicanalista é autor do artigo - J. A. Home «The concept of mind». *Int. Journal Psycho-Anal* 1966; 47: p.49.

²⁶ Marion Milner, *Les mains du Dieu Vivant* (Paris: Gallimard, 1974, p.22).

No mesmo ano (1942), escreve ainda outro artigo para a revista *Occupational Psychology* - por ocasião da celebração do aniversário do National Institute of Industrial Psychology, local onde Milner já havia trabalhado até 1931 - homenageando o seu fundador - C. S. Myers. Milner intitula o artigo «**The toleration of conflict**».

Segundo Milner escreve mais tarde (no livro de 1986, *The Suppressed Madness of Sane Men*), este tema resulta das lutas que a própria autora travava para encontrar os seus alicerces dentro da Sociedade Britânica de Psicanálise.

A ideia fundamental que desenvolve é a de que «o conflito é essencial à vida humana e pode ser usado criativamente» (ideia que em sua opinião é de certa forma inovadora já que para a altura um dos objectivos da psicanálise era a eliminação do conflito).

Em 1943, Marion Milner é qualificada como psicanalista. O trabalho (memória) que efectua para ser admitida como membro titular efectivo da Sociedade Britânica de Psicanálise, denomina a «**A suicidal symptom in a child of three years old**» é publicado apenas em 1944.

Segundo descreve, Milner lê-o no porão do nº116 da rua Gloucester, no primeiro dia do ataque a Londres desencadeado pelos alemães. Este trabalho consiste no relato de uma análise de uma criança (supervisionada por Melanie Klein) que apresenta o sintoma de uma «recusa em se alimentar».

Na opinião de Milner, esse seu trabalho permite-lhe pôr em ordem as suas próprias ideias acerca do «fantasma do objecto interno». Mais do que um mero relato das sessões de psicanálise da referida criança a intenção de Milner,

Passou a ser a de testar algumas das ideias teóricas emergentes da análise . . . com certas formulações da psicologia geral. . . poderia conseguir algo mais ao tentar formular as conclusões em termos que o psicólogo geral (com seu treino mais abrangente no que diz respeito ao método científico) consideraria como sendo válidos. Este 'algo mais' seria evitar o perigo de escorregar inadvertidamente no uso acrítico de conceitos que podem ser moeda corrente entre os psicanalistas, mas que eu mesma poderia não tê-los claramente definidos no meu próprio pensamento.²⁷

É seguindo esta linha de pensamento que a autora mantém um diário a fim de poder reflectir acerca do que está a aprender.

Na sua formação psicanalítica é supervisionada por Melanie Klein, Joan Riviere e Ella Sharpe.

Segundo a descrição de Phyllis Grosskurth²⁸, no entender de Marion Milner embora Joan Riviere fosse bastante mais rigorosa que Melanie Klein, essa psicanalista (Joan Riviere) era tirânica e cruel. A supervisão de Riviere é-lhe sugerida por D.W. Winnicott.

²⁷ Marion Milner, *A Loucura Suprimida do Homem São* (Rio de Janeiro: Imago Editora, 1991, p.13).

²⁸ Phyllis Grosskurth, *Melanie Klein: son monde et son oeuvre* (Paris: PUF, 1989, p.512).

Algumas anotações das sessões supervisionadas por Melanie Klein (referentes ao ano de 1943) surgem compiladas num capítulo (segundo) do seu livro *The Suppressed Madness of Sane Men*. Milner, se por um lado refere que dactilografa essas sessões de supervisão para se poder lembrar do modo como Melanie Klein conceptualiza o mundo interno da criança, por outro lado, está também interessada em reflectir acerca do modo como a criança tenta reparar o boneco que estraga (tipo de atenção, alegria e entusiasmo com que o faz - questões com as quais sempre se preocupou).

Ao longo destes anos a autora vai escrevendo artigos que dão conta das influências teóricas que recebe, fruto dos discursos científicos da época e da sua progressão na (re)formulação das suas próprias ideias, as quais permitem por sua vez um alargamento do seu próprio pensamento.

Ainda durante esse período, Milner segue regularmente os Postgraduate Study Circles de Melanie Klein, os de D. W. Winnicott, assiste às reuniões da Medical Section of the British Psychology Society, do London Imago Group e frequenta os congressos da Associação Internacional de Psicanálise.

Em 24 de Janeiro de 1945, Marion Milner lê na Sociedade Britânica de Psicanálise uma comunicação intitulada «**Some aspects of phantasy in relation to general psychology**» que é publicada no *International Journal of Psycho-Analysis*.

Em 1947, segundo Milner escreve no livro *The Suppressed Madness of Sane Men*, é-lhe solicitada uma contribuição para um simposium que decorre na Tavistock Clinic. A autora, embora tenha escrito essa palestra, não a lê, segundo refere, por falta de coragem.

Milner relata que as preocupações da altura continuam a relacionar-se com a questão do prazer, da alegria e da aflição. Como salienta, o seu interesse na alegria afasta-se do conceito de «prazer» de S. Freud.

Marion Milner, nessa palestra posteriormente incluída no quinto capítulo do livro *The Suppressed Madness of Sane Men* dá novamente conta do entrecruzar do seu pensamento com o pensamento de outros autores. Os autores são nomeadamente: James Ward²⁹, W. C. M. Scott³⁰ e M. P. Follet³¹. Segundo também refere, nessa altura parecia haver uma espécie de revolução intelectual que influenciava todo o pensamento da época.

Gregorio Kohon³², escreve também, que é esse ambiente cultural particular que possibilita o bom desenvolvimento da psicanálise em Inglaterra.

²⁹ James Ward, *Psychological Principles* (Cambridge: Cambridge University Press, 1933).

³⁰ W. C. M. Scott «Some embryological, neurological, psychiatric and psychoanalytic implications of body scheme» *Int. J. Psycho-Anal.* 1948; 29.

³¹ M. P. Folett, *Creative Experience* (London: Longman, 1930).

³² Gregorio Kohon, *A Escola Britânica de Psicanálise: The Middle Group - A tradição Independente* (Porto Alegre: Artes Médicas, 1994).

Nas reflexões de Milner acerca da mente (concebida como ilusão) e do estatuto científico da psicologia, a autora refere que já James Ward defendia que a ciência psicológica era melhor encarada como a ciência que estuda o sujeito. O sujeito entendido do ponto de vista kantiano - relação de um sujeito com um objecto, torna-se num conceito mais alargado do que pensar apenas em termos de um ego. A palavra «sujeito» seria mais adequada para definir o «self» do que «ego».

Para Marion Milner, e parece-nos que de acordo com Follet³³, a psicologia é a «ciência do sujeito da experiência» e não a «ciência da mente». O pensamento e o «sujeito da experiência» são ambos concebidos como «realidades», com características únicas e especiais que não podem ser reduzidos às leis das outras ciências (como a física e química). Assim sendo, no entender de Milner, o aceitar a noção da realidade como um processo (como a encarava a filosofia biológica moderna), iria trazer mudanças que poderiam por sua vez influenciar e afectar a psicanálise.

Nesse ano (1947), na Páscoa e no Verão, Marion Milner acompanha Cedric Morris aos cursos realizados nas escolas de Hadleigh.

Entre 1947 e 1948, Milner colabora com uma **palestra** sobre a cor negra no âmbito de um simposium realizado na Tavistock Clinic.

Durante o ano de 1948, como Milner refere no seu livro, *The Suppressed Madness of Sane Men*, a experiência com a sua paciente Susan começa a influenciá-la em termos de todo um desenvolvimento de ideias que vem a apresentar posteriormente no livro que será publicado em 1960, *The Hands of the Living God*.

Em 1949, Milner lê uma comunicação durante um simposium na Tavistock Clinic, organizado pela Sociedade Britânica de Psicanálise. Esta comunicação debruça-se sobre o final do tratamento psicanalítico intitulando-se «**A note on the ending of an analysis**». Segundo Milner salienta é possível que os analistas não compreendam o significado que o final do tratamento psicanalítico tem para os seus doentes visto que a experiência deles próprios ao terminarem as suas análises é diferente já que escolhem identificar-se com a profissão dos seus próprios analistas. Na opinião de Marion Milner, a forma de lidar com o término de uma análise deve ser cuidadosa e o mais correcta possível, reflectindo a autora sobre esse assunto. Milner parte então para a sua investigação tendo presente dois casos clínicos, embora na publicação final só apareça descrito um. A autora constata que a resolução e o desaparecimento dos problemas e sintomas que levaram as pacientes a recorrerem a tratamento analítico ocorre, exactamente, após a decisão de interrupção desses mesmos tratamentos, pouco habitual senão mesmo invulgar de acontecer, o que faz Milner questionar-se acerca da influência do seu procedimento nestes acontecimentos.

³³ A obra referenciada por Marion Milner é: M. P. Folett, *Creative Experience* (London: Longman, 1930).

Ainda no mesmo ano, Marion Milner solicita e empreende um ‘complemento’ de análise com Clifford Scott. A este psicanalista Milner confia a insegurança sentida durante a análise que a autora havia realizado a Michael (neto de Melanie Klein). O que parece que embaraçava Marion Milner, na referida situação, eram os comentários que Klein tecia acerca de Eric, o próprio filho de Klein, o pai de Michael.

Segundo Phyllis Grosskurth, M. Klein parece não ter encarado de ânimo leve as descobertas de Marion Milner - «Melanie Klein ficou colérica com Marion Milner por esta ter tido uma ‘ideia muito original’ sobre a capacidade de produzir símbolos como o fundamento da criatividade, . . . ».³⁴

Em 1950, Marion Milner publica o seu livro *On Not Being Able to Paint*. Neste, a partir da sua própria experiência, das suas tentativas e esforços para desenhar, procura perceber porque razão fracassa numa actividade que tanto quer aprofundar - a pintura. Este livro também é publicado sob o pseudónimo de Joanna Field.

A autora, por analogia com a «associação livre» mas agora a partir da pintura - já que a sua primeira experiência é realizada através da tentativa de escrever espontaneamente intitulado-a de «escrita automática», propõe o termo «desenhos automáticos» (‘Doodle Drawing’), pois apercebe-se da capacidade de desenhar independentemente da vontade - desenhos, rabiscos feitos sem pensar ou a pensar noutra coisa. Segundo Marion Milner, a sua intenção continua a ser a de tentar explorar o campo da criatividade psíquica.

O facto de Milner ter também estudado, no final dos anos 30, os quadros da psicanalista Grace Pailthorpe³⁵ e de um rapaz seu paciente (que reproduzem o chamado «método dos rabiscos» pensamos que influenciados pela técnica de D. W. Winnicott) parece estimulá-la a tentar explorar, por sua vez, este método embora de uma forma diferente. No seu caso a experiência é realizada sozinha e não durante sessões de psicoterapia, como acontecia com Pailthorpe .

Entre 1950 e 1951, Marion Milner frequenta um curso sobre a obra de Wilfred Trotter *Instincts of the Herd in Peace and War*, no Brazier’s Park, Ipsden, Oxon.

Em 1952, Milner apresenta duas **comunicações** onde aborda os mesmos temas: concentração e processos criativos.

A primeira comunicação é apresentada à equipa médica e de enfermagem do Hospital de Cassel. Segundo narra no seu livro *The Suppressed Madness of Sane Men*, Milner recorda-se que as várias pessoas que se encontravam presentes falaram acerca «dos contextos em que se pode usufruir de pensamento indirecto, rêverie ou falta de concentração»(p.85).

³⁴ Phyllis Grosskurth, *Melanie Klein: son monde et son oeuvre* (Paris: PUF, 1989, p.513).

³⁵ Esta psicanalista é autora do artigo «Analysis of a Poem», *Int. J. Psycho-Anal.* de 1938 e, «Primary processes of the infantile mind demonstrated through the analysis of a prose-poem», *Int. J. Psycho-Anal.* de 1941.

A segunda comunicação dirigida a uma equipa igualmente técnica, desta vez, tem lugar na Universidade de Leeds e versa sobre «os aspectos da falta de concentração em relação com o processo criativo».

Ainda em 1952, Milner escreve um artigo em homenagem ao septuagésimo aniversário de Melanie Klein intitulado «**Aspects of symbolism in comprehension of the not-self**» e que é publicado no *International Journal of Psycho-Analysis*. Este mesmo artigo, posteriormente resumido, recebe o título «**The role of illusion in symbol formation**» e é publicado no livro de M. Klein et al. - *New Directions in Psycho-Analysis*.³⁶

Os assuntos sobre os quais a autora se debruça parecem-nos ser fundamentais para o pensamento psicanalítico e têm sido sujeitos a vários estudos. Teremos oportunidade de incluir uma síntese do primeiro artigo no segundo ponto, do segundo capítulo desta tese. No referido artigo, Milner apresenta o caso de uma criança, Michael Clyne, um rapaz de onze anos, que é o neto de Melanie Klein.

É por volta de 1954, que Marion Milner deixa de frequentar os seminários de Melanie Klein. A justificação que Milner dá é a de que não pode aceitar a ideia dessa psicanalista acerca da noção de uma «inveja inata». Surge assim uma divergência teórica entre as duas psicanalistas, descrita por Milner da seguinte forma:

O alto grau de inveja com que eu [M.Milner] indubitavelmente me deparei, em alguns dos meus pacientes, pareceu-me estar muito mais relacionado com o facto de não se ter permitido que eles tivessem vivido a sua onnipotência primária na infância; na verdade, relacionada com a formação de um ego prematuro,³⁷

Em 1955, Milner viaja para Palinuro(Itália) para pintar.

No mesmo ano, Milner lê uma comunicação intitulada «**The Communication of primary sensual experience - the yell of joy**», no XIX Congresso Internacional de Psicanálise realizado em Julho, em Genebra.

Em 1956, efectua uma viagem ao Canadá.

No mesmo ano é publicada a sua comunicação, «The Communication of primary sensual experience - the yell of joy», no *International Journal of Psycho-Analysis*.

Nos anos seguintes, a autora tenta fazer um estudo experimental em que solicita a analistas (kleinianos, junguianos, independentes) e a outras pessoas (como um pintor e director de uma escola de arte, um professor de psicologia de arte e escritor, um crítico de arte, um professor de pintura e um pintor), as suas opiniões acerca de alguns desenhos realizados pela

³⁶ M. Klein; Paula Heimann; R. Money-Kyrle eds, *New Directions in Psychoanalysis* (London: Tavistock, 1955).

³⁷ Marion Milner, *A Loucura Suprimida do Homem São* (Rio de Janeiro: Imago Editora, 1991, p.287).

sua doente Susan. Este estudo aparece descrito no décimo capítulo do seu livro *The Suppressed Madness of Sane Men*, de 1987.

Ainda em 1956, é publicado pela editora de uma revista educational - *The New Era*, o seu artigo intitulado «**The sense in non-sense - Freud and Blake's Job**».

Peggy Volkov (directora dessa editora) reúne três psicanalistas com orientações diferentes (um freudiano, um adleriano e um junguiano) e solicita-lhes que expliquem por escrito as suas ideias para os professores.

Milner, para relacionar a sua própria experiência clínica (recorda o estudo do sistema educativo, efectuado nas escolas) com a dos professores, centra-se em *Ilustrações para o Livro de Jó*, de William Blake (versão publicada em 1926, com textos da Bíblia e desenhos). Segundo a autora, não se preocupa com a perspectiva de Blake como artista visual, mas sim com a compreensão deste autor acerca da natureza humana. Ainda na opinião da autora, o tema das ilustrações relaciona-se com a questão da criatividade psíquica, algo que na altura em que realiza o estudo sobre as escolas não equaciona. Segundo Milner descreve, na obra *The Suppressed Madness of Sane Men*, já Freud se tinha preocupado com esta batalha tendo criado um instrumento para o estudo das forças que impedem o sujeito de crescer ao desenvolver a técnica da «associação livre» no processo analítico.

Assim fruto das suas reflexões, Milner tenta apresentar as suas ideias aos professores, utilizando uma linguagem não-técnica, uma linguagem diferente - a linguagem da Bíblia (linguagem metafórica e poética).

No mesmo ano, em 1956, Milner faz outra comunicação - na London's Friend's House, intitulada «**Psycho-analysis and Art**» acerca de psicanálise e arte e como parte das celebrações do centenário de Freud. Esta comunicação sobre arte, sobre a genialidade na arte é apenas publicada, em 1958, no livro *Psycho-Analysis and Contemporary Thought*³⁸. Milner refere que para a efectuar leu uma série de livros e estudos técnicos quer de analistas (tais como S. Freud, Ernest Jones, Ella Sharpe, Anna Freud, Melanie Klein, M. Balint, Fairbairn, Ernest Kris, Hanna Segal e Charles Rycroft), quer de outros autores tais como B. Berenson, Kenneth Clarke, William Empson, Gombrich, Susanne Langer, Maritain, André Malraux, Herbert Read, Anton Ehrenzweig e Adrian Stokes (estes dois últimos embora não sendo analistas na altura já se identificavam com a abordagem analítica).

No ano de 1957, Milner viaja para Espanha e pinta na Catalunha.

Nesse mesmo ano, Masud Khan sugere uma segunda edição para o livro *On Not Being Able to Paint*, com uma introdução de Anna Freud. Marion Milner acrescenta um apêndice (o qual teremos oportunidade de sintetizar no segundo ponto, do segundo capítulo desta tese), onde resume tudo o que formula procurando utilizar os conceitos psicanalíticos clássicos.

³⁸ J. Sutherland (ed), *Psycho-Analysis and Contemporary Thought* (London: Hogarth and British Institute of Psycho-Analysis, 1958).

Na opinião de Michael Eigen³⁹, este apêndice sintetiza algumas das ideias importantes do pensamento psicanalítico, relativamente à noção de criatividade.

Ainda nesse ano, Marion Milner juntamente com Donald Winnicott, supervisiona a análise didáctica que Charles Rycroff realiza a R. D. Laing.

Em 1959, Milner viaja pela primeira vez até à Grécia e a Veneza (cruzeiro Helénico a várias ilhas) com o objectivo de visitar as cidades da Grécia antiga e as igrejas Bizantinas. As descobertas que realiza nesta e nas viagens seguintes vão aparecer descritas no seu livro *Eternity's Sunrise: A way of keeping a diary*, publicado em 1987.

Em 1960, a autora viaja uma segunda vez para Atenas com o objectivo de participar no IV Congresso Internacional sobre Estética. O título da sua comunicação é «**Painting and internal body awareness**». Milner repete a experiência de viajar num cruzeiro e procura descobrir quais os momentos altos de cada experiência do dia, tentando «capturá-los em palavras».

Em Março desse mesmo ano, a autora **escreve um comentário** para o artigo da psicanalista Sylvia Payne intitulado «What do we do expect from a psycho-analytical treatment?». O trabalho desta psicanalista (Sylvia Payne) é lido no London 1952 Club mas não é publicado. Marion Milner apresenta o desenvolvimento das suas ideias na primeira parte do décimo quarto capítulo intitulado «A concentração do corpo»(pp.233-234) do seu livro *The Suppressed Madness of Sane Men*. Na segunda parte deste mesmo capítulo (pp.234-239), Milner apresenta as ideias da sua comunicação lida no Congresso de Atenas e intitulada «Painting and internal body awareness».

Em 1961, Milner viaja novamente até à Grécia, com a sua irmã, primeiro de avião e depois de autocarro. Nesta viagem para além de coleccionar novamente os «momentos altos» da viagem procurando não ter nenhuma expectativa, Milner afirma que estava sobretudo preocupada com o que a sua irmã sentia, já que esta não conhecia a Grécia.

Em 1962, Milner viaja até França (Camargue).

Em 1964, a autora viaja e conhece a Córsega.

Em 1967, Milner realiza a sua quarta viagem à Grécia (Thassos e outras ilhas), mas não em grupo.

Em 21 de Junho desse mesmo ano lê, no Institute of Contemporary Art, uma comunicação sobre Anton Ehrenzweig intitulada «**The hidden order of Art**». Esta comunicação aparece,

³⁹ Michael Eigen «Dual union or undifferentiation? A critique of Marion Milner's view of the sense of psychic creativeness», *Int. Rev. Psycho-Anal.* 1983; 10: pp.415-427).

mais tarde, publicada no décimo quinto capítulo do livro *The Suppressed Madness of Sane Men*.

Em 1968, Milner viaja para Ibiza.

Em 1969, é publicado o livro *The Hands of the Living God*, no qual Marion Milner relata o tratamento psicanalítico da sua doente Susan, iniciado em 1943 e o qual durou 16 anos.

Em 1971, a autora viaja para Kashmir, como presente do seu septuagésimo aniversário oferecido pelos seus colegas psicanalistas. O seu desejo é o de poder observar os Himalaias antes de falecer.

Em 1972, Milner **escreve uma contribuição** em memória de D.W. Winnicott que lê na Sociedade Britânica de Psicanálise. É publicada, em 1978, como terceiro capítulo do livro *Between Reality and Phantasy: Transitional Object Phenomena*.

No ano seguinte, a autora escreve um artigo intitulado «**Algumas anotações sobre ideias psicanalíticas a respeito do misticismo**», onde tenta sintetizar as ideias da psicanálise acerca do misticismo. Esse artigo seria integrado num livro que reuniria os artigos dos vários colegas de Paula Heimann que queriam festejar o septuagésimo quinto aniversário desta última psicanalista. O artigo de Marion Milner surge como décimo oitavo capítulo do seu livro *The Suppressed Madness of Sane Men*.

Em 1974, Milner frequenta novamente o Summer School em França (Chateau de Mons).

Em 1975, a autora viaja até Israel para conhecer Jerusalém. Milner toma esta decisão no dia 21 de Dezembro desse ano porque considera esse dia como um dia de particular importância para si - é o dia em que o sol começa o seu movimento ascendente, depois do Inverno. Segundo a autora, esse dia transmite-lhe a sensação do início da Primavera na vida.

Marion Milner elabora, neste ano, um comentário ao trabalho de Masud Khan apresentado no Congresso Internacional de Psicanálise, realizado em Londres. O comentário de Milner surge publicado na *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, e é intitulado «**À propos de l'article de Masud Khan**».

Em 1977, Milner escreve um artigo para a revista *L'Arc*, inteiramente dedicado a Winnicott e que intitula «**Winnicott and overlapping circles**».

Em 1987, Marion Milner publica o livro *Eternity's Sunrise: a Way of Keeping a Diary* e, *The Suppressed Madness of Sane Men*.

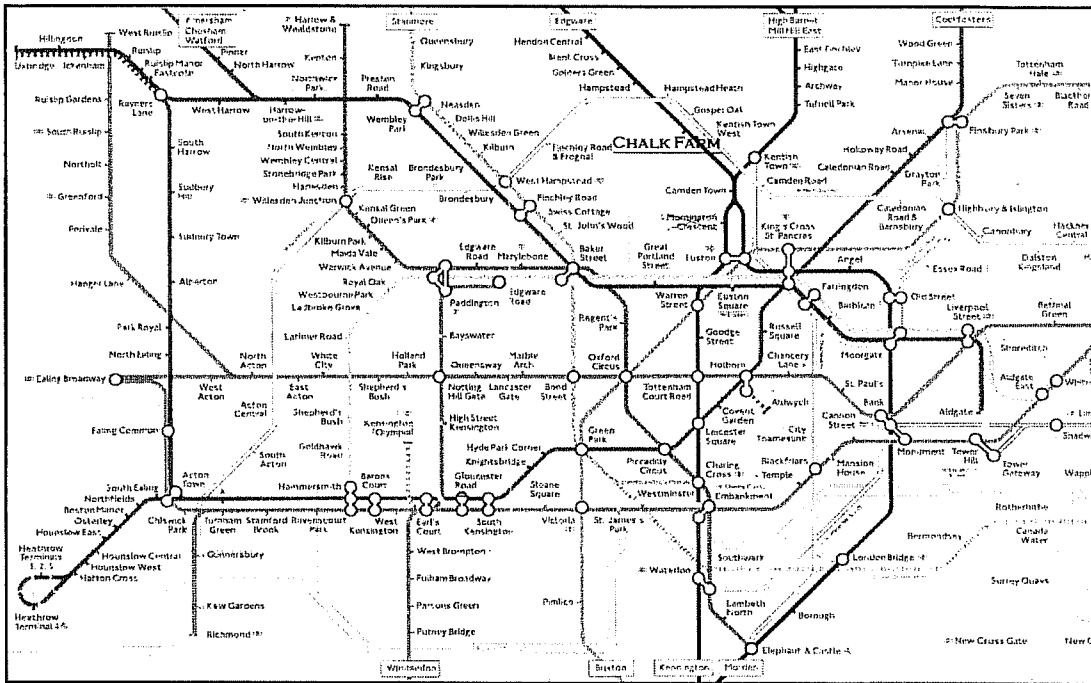
Segundo Michael Parsons⁴⁰, o primeiro destes dois livros é uma repetição de *A Life of One's Own*. Trata-se de um livro igualmente pessoal que mantém com notável continuidade os mesmos temas decorridos cinquenta anos (investigação acerca da sua natureza, dos seus medos, angústias e desilusões). A autora partindo de imagens das suas viagens, de recordações, de objectos encontrados ou comprados em férias e da atenção que lhes dedica, procura chegar, novamente, às *profundezas do seu ser*.

Em 1990, é publicado o comentário de Marion Milner, intitulado «**Respuesta a Michael Podro**», à comunicação de Michael Podro - «Los comentarios y métodos de Cezanne».

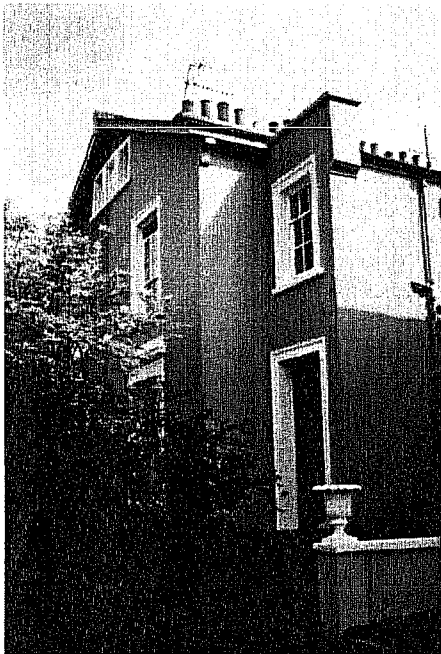
Presentemente, Milner tem 95 anos e vive em Londres, em Provost Road, numa rua bastante arborizada, tranquila, com pequenas vivendas de ambos os lados. A sua casa, habitação de dois andares, tem um pequeno jardim na parte de trás.

Viúva, Milner partilha a casa com um pintor seu amigo. Ela própria continua a pintar e a cuidar das flores do seu jardim que refere como sendo actividades que aprecia bastante e que a relaxam. Gentilmente e após troca de correspondência, Marion Milner aceitou receber-nos para a podermos conhecer pessoalmente e entrevistá-la. A conversa que com ela tivemos, nos seus aposentos cheio de quadros, desenhos e livros, encontra-se transcrita no início do terceiro capítulo.

⁴⁰ Michael Parsons «La 'Replica interior' de Marion Milner y la cuestion de la creatividad psicoanalítica», *International Journal of Psycho-Analysis* 1990 ; : pp.231-442.



Mapa do Metro de Londres. Chalk Farm - estação que serve Provost Road



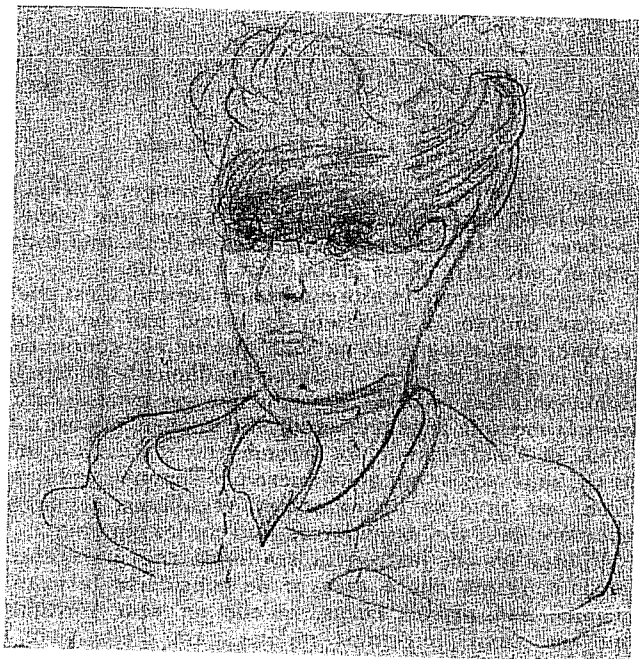
Aspecto da fachada da residência actual de Marion Milner



Enquadramento da sua casa em Provost Road



Marion Milner no seu quarto em Maio de 1995 durante a entrevista concedida.



Retrato de Marion Milner realizado pela sua paciente Susan (1958).



Fotografia de Marion Milner por Alexander Newman (s.d., provavelmente de 1988).

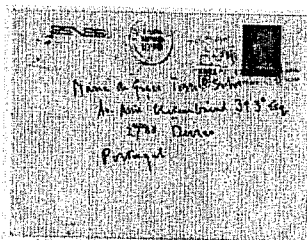
071-722-2112 12 Provost Rd
 NW3 4ST
 17.2.96
 Dear Maria da Graça Torres Silva
 Thank you very much for
 your letter.
 It would be nice to
 meet and have a talk. I am
 now aged 95 and am battling
 to finish - last book. I usually
 emerge to sociability at about
 5 p.m. for drinks and talk.
 I don't go away, being so old,
 so if you do come to
 London I expect to be
 here and available.
 Yours sincerely
 Marion Milner
 (not D.)

«17-2-96

Dear Maria da Graça Torres Silva
 Thank you very much for your letter.
 It would be nice to meet and have a talk. I
 am now aged 95 and am battling to finish
 a last book. I usually emerge to
 sociability at about 5 p.m. for drinks and
 talk.

I don't go away, being so old, so, if you do
 come to London I expect to be here and
 available.

Yours sincerely
 Marion Milner»



Resposta de Marion Milner após o primeiro contacto realizado por carta

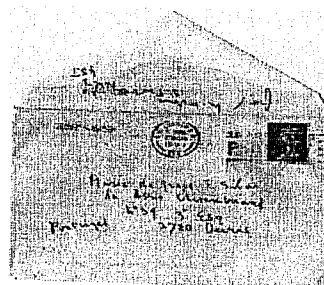
12 Provost Rd
 NW3 4ST
 24.3.96
 Tel: 071.722.2112
 Dear Maria da Graça T. Silva
 Thank you for your letter
 I look forward to a telephone
 call from you during the first
 week in May.
 Am afraid I cannot
 tell you about the areas
 you ask for, in a letter.
 I am too much in the
 middle of writing about
 them, so it must wait till
 you come.
 Yours sincerely
 Marion Milner

«24-3-96

Dear Maria da Graça T. Silva
 Thank you for your letter
 I look forward to a telephone call from you
 during the first week in May.
 Am afraid I cannot tell you about the
 areas you ask for in a letter.

I am too much in the middle of writing
 about them, so it must wait till you come.

Yours sincerely
 Marion Milner»



Segunda resposta de Marion Milner em que confirmou a sua disponibilidade para uma entrevista.

1.2. Principais Influências

1.2.1. Os Pensadores - resumo das ideias e do contributo de alguns autores

Ao longo do anterior capítulo, tal como tivemos oportunidade de constatar, Marion Milner integra e relaciona o contributo de vários autores de disciplinas tão diversas como a educação, a antropologia, a psicologia, a biologia, a psicanálise, a filosofia, a arte e a religião.

Eis os nomes dos muitos autores⁴¹ que M. Milner vai citando ao longo dos seus escritos: Adrian Stockes (1887-1927), André Malraux (1863-1952), Anna Freud (1895-1982), Anton Ehrenzweig (1908-1962), Bernhard Berenson (1865-1959), Bronislaw Malinowski (1884-1942), Carl Gustav Jung (1875-1961), Charles Scott Sherrington (1859-1952), Charles Rycroft (1914-), Donald W. Winnicott (1896-1971), Edward Sapir (1884-1939), Elton Mayo (1880-1950), Ernest Hans Gombrich (1909-), Ernest Jones (1879-1958), Ernest Kris (1901-1957), Ernest Henry Starling (1866-1927), George Santayana (1863-1952), Hanna Segal (1895-1982), Hearbert Read (1893-1968), J. C. Fluegel (1884-1955), Jean Piaget (1896-1980), Joan Riviere (1883-1962), John Keats (1795-1821), Lao-Tsé (séc. IV, V a.C.), Maria Montessori (1870-1952), Melanie Klein (1882-1960), Michael Balint (1896-1970), Michel Eyquem de Montaigne (1533-1592), Pierre Janet (1859-1947), Ruth Benedict (1887-1948), Sándor Ferenczi (1873-1933), Sigmund Freud (1856-1939), Susan Isaacs (1885-1948), Susanne Langer (1895-1985), W. Bayliss (1860-1924), W. R. D. Fairbairn (1889-1964), William Blake (1757-1827), e outros.

Apresentaremos em seguida, algumas das ideias e por vezes um resumo biográfico dos referidos autores. Esta pesquisa ajudou-nos a perceber a natureza das influências que Marion Milner colhe e que acabam por se manifestar nas suas ideias, pensamento e obra em geral. Começamos por:

Adrian Stokes (1887-1927), pintor e crítico de arte, é analisado por Melanie Klein de 1931 a 1936. Stokes recomeça a sua análise, pela segunda vez, em 1938. Nos estudos que realiza, conjuntamente com D. Meltzer, acerca da estética, utiliza conceitos kleinianos. O objectivo deste autor é o de reflectir sobre a arte numa perspectiva psicanalítica, nomeadamente kleiniana. Entre outros livros, Stokes escreve *Form in Art* de 1955, *La Culture Grecque et le Moi* de 1958, *Painting and the Inner World* de 1963, *The Invitation in Art* de 1965. Este autor interessa-se sobretudo pelas transformações do conteúdo de uma obra e pelos seus aspectos formais. Para Adrian Stokes, o autor que produz a obra adquire menos interesse do

⁴¹ Optámos por apresentar os autores por ordem alfabética. Para além da bibliografia final consultámos ainda os seguintes Dicionários: *Dictionary of Famous People*, 1ª ed., 1990; *British Biographies: The 20th Century*, 1ª ed., 1993; *Chambers Biographical Dictionary*, ed. revista, 1984; *The Dictionary of National Biography - The Concise Dictionary. Part. II - 1901-1970*, s. d. ed., 1982, e *The Cambridge Biographical Encyclopedia*, s. d. ed., 1994.

que o conteúdo dessa obra. Neste aspecto Stokes aproxima-se das ideias do historiador de arte E. H. Gombrich (aluno de E. Kris) que distingue o «significado privado» da obra, do seu «significado cultural». Segundo Claude Girard⁴², estes autores (Stokes, Kris e Gombrich) diferem quando analisados, segundo a perspectiva do modelo das «transformações simbólicas»: Stokes fala nas «estruturas fantasmáticas kleinianas», Ernest Kris no «sonho» e E. H. Gombrich na «instituição social da atitude estética».

Na opinião de Peter Fuller⁴³, Adrian Stokes encontra na criação artística e na experiência estética, elementos pertencentes não só à «posição depressiva» como à «posição esquizo-paranóide». Para Stokes, a «fusão» combina-se em proporções diferentes com o sentimento da «alteridade do objecto». Esta ideia desencadeou uma série de críticas por parte dos kleinianos ortodoxos que consideram que a criatividade e a estética ao serem associadas à «posição esquizo-paranóide» é idêntico a afirmar que o trabalho efectuado pelos artistas é regressivo.

Adrian Stokes, na sua autobiografia escrita em 1947, *Sens Dessus Dessous*, expõe as razões da sua maneira de observar o mundo. Segundo este autor foram certos «fantasmas infantis» que o encaminharam para o domínio da arte. Esses fantasmas eram os seus receios «projectados» no Hyde Park, e a «reparação» gradual que fez através dos jardins de Kensington.

André Malraux (1901-1976), escritor e político francês, fascinado pelo extremo-oriental, desenvolve uma intensa carreira política. É mobilizado na Segunda Guerra mundial e participa activamente na resistência francesa. O autor envolve-se na revolução da China nos anos 20. André Malraux publica ao longo da sua vida vários livros entre os quais podemos realçar *Condição Humana*, *Homens do Estado* de 1933 e *L'Espoir* de 1937. Escreve este último livro e alguns artigos de crítica política durante a guerra de Espanha. A. Malraux, uns anos mais tarde abandona a literatura romântica e escreve, em 1950, uma obra em três volumes sobre psicologia da arte. Esta obra é considerada uma pesquisa longa e apaixonada acerca do homem e do seu domínio através das criações artísticas. Foi ministro dos assuntos culturais entre 1960 e 1969.

Anna Freud (1895-1982), a sexta e última filha de Sigmund Freud e Martha Freud, nasce em Viena, em 1895. Em 1912, Anna Freud finaliza os estudos secundários no Cottage Lyzeum, em Viena. A sua educação constou de instrução religiosa, composição alemã, francês, inglês, história e geografia, aritmética e geometria, ciência e caligrafia.

⁴² Claude Girard, *La psychanalyse en Grande-Bretagne. In Roland Jaccard, Histoire de la Psychanalyse - II* (Paris: Hachette, 1982, pp.359-413).

⁴³ Peter Fuller, *Arte e Psicanálise* (Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1983).

Segundo Elisabeth Young-Bruehl⁴⁴, o primeiro contacto de Anna Freud com a psicanálise foi em 1909, com a idade de catorze anos, num passeio que deu com o seu pai, após o jantar. Anna em 1914, com dezanove anos, viaja sozinha para Londres com o objectivo de aperfeiçoar a língua inglesa. Nesse mesmo ano passa num exame para ser professora estagiária obtendo o seu diploma, através de Hedwig Hirschmann (cantora de ópera em Viena), no ano de 1915. No verão desse ano, Anna começa a traduzir para alemão, o artigo de James Putnam, um americano que está interessado nas aplicações pedagógicas da psicanálise e que traduz para inglês o estudo de Hermine von Hug-Hellmuth sobre a «Terapia pelo jogo». De 1918 a 1922, Anna Freud é psicanalisada, pela primeira vez, pelo seu pai. Em 1920, Anna abandona o ensino. Após a sua análise, que durou cerca de quatro anos e considerada bastante longa para a época, torna-se psicanalista de crianças instalando-se em Berggasse. Em 1921, conhece Lou Andreas-Salomé que partilha com Anna os seus dez anos de prática psicanalítica, tornando-se a sua «mãe-analista». Em 1922, Anna Freud apresenta o artigo «Beating fantasies and daydreams» na Sociedade Psicanalítica de Viena e torna-se membro dessa mesma sociedade. Em 1923, inicia a sua actividade clínica sendo uma das protagonistas da psicanálise de crianças. Opôs-se, desde logo a Melanie Klein. Entre 1924 e 1925, Anna Freud inicia a segunda fase da sua psicanálise com Freud. Nesta altura inicia uma amizade com Dorothy Burlingham, tornando-se a analista dos dois filhos desta última psicanalista. Em 1927, Anna Freud publica o seu primeiro livro *Introduction to the Technique of Child Analysis*. Juntamente com Dorothy Burlingham e Eva Rosenfeld, inauguram uma escola para crianças, com idades compreendidas entre os sete e os treze anos, que estavam ou que tinham os pais em análise. O ensino nessa escola é assegurado por Peter Blos e pelo seu assistente Erik Erikson, que na altura era artista e que se vem a tornar num dos mais célebres discípulos de Anna Freud. Em 1933, é nomeada segunda vice-presidente da Sociedade Psicanalítica de Viena. Embora a situação política se agrave, entre 1936 e 1937, Anna Freud com os donativos de Edith Jackson, funda uma creche para as crianças dos meios pobres de Viena - The Jackson Nursery. Quando Edith Jackson parte para a América é Dorothy Burlingham quem mantém este projecto. Em 1936, Anna Freud publica o seu célebre livro *The Ego and the Mechanisms of Defence*. Esta psicanalista juntamente com Hartman, em Viena e nos Estados Unidos, criam toda uma linha de desenvolvimento específica dentro da psicanálise - a Escola da psicologia do Ego. Nesta escola incentiva-se o estudo do ego e as suas relações com as outras instâncias. No dia 12 de Março de 1938, as tropas alemãs invadem Viena e no dia 4 de Junho a família Freud muda-se para Londres. Anna Freud juntamente com Dorothy Burlingham, abre em Hampstead as Hampstead Wartime Nurseries e, durante a guerra, em Outubro de 1940, cria um refúgio provisório para as famílias vítimas dos bombardeamentos. Em Janeiro de 1941, inaugura o Children's Rest Center. Anna confronta-se, no seio da Sociedade Britânica de

⁴⁴ Elisabeth Young-Bruehl, *Anna Freud* (Paris: Éditions Payot, 1991).

Psicanálise com Melanie Klein e os seus adeptos. Participa nas Grandes Controvérsias (Controversial Discussions). De 1945 a 1947, Anna Freud torna-se confidente de Marie Bonaparte. Em 1947, Anna Freud e Kate Friedlaender organizam cursos denominados The Hampstead Child Therapy Courses e criam, cinco anos mais tarde, uma clínica - The Hampstead Clinic, hoje Anna Freud Center. Nesta formam-se psicólogos ou técnicos da área das ciências humanas especialistas de crianças. Esta clínica tem uma unidade para crianças com menos de dois anos, uma escola para crianças dos três aos cinco anos e ainda um grupo para crianças invisuais. Uns anos mais tarde, surgem mais dois grupos de crianças com idades intermédias e a mesma clínica alarga a sua intervenção a pacientes idosos, em regime externo.

Com sessenta e seis anos, Anna Freud deixou duas séries de arquivos: os do seu pai compilados e reunidos nos "Archives Sigmund Freud" na Library of Congress of Washington; e os seus próprios respeitantes à sua vida profissional e às cartas que escreve ao longo da sua vida.

Anton Ehrenzweig (1908-1962), nasce em Viena. Nesta cidade estuda Direito, Ciências Políticas e História de Arte. Anton Ehrenzweig exerce advocacia nessa cidade e chega a ser especialista em piano. Vai para Londres em 1938 e adquire a nacionalidade Britânica no ano de 1948. É professor de arte no Goldsmiths College da universidade de Londres. Entre 1956 e 1957, Ehrenzweig como bolseiro da Bollingen Foundation investiga a imaginação e a criatividade artística. Enquanto psicanalista procura compreender os processos que estão envolvidos na criatividade artística e a psicologia profunda da criatividade. Segundo Peter Fuller (1983), Anton Ehrenzweig defende a necessidade de se rever o conceito de «processo primário» enquanto função arcaica do inconsciente. Anton Ehrenzweig, relativamente ao tipo de olhar infantil, utiliza o termo «foco estreito» e «foco amplo e difuso de atenção». Anton Ehrenzweig é o autor das seguintes obras: *The Psycho-Analysis of Artistic Vision and Hearing* de 1953, *A New Psychoanalytical Approach to Aesthetics* de 1962 e *The Hidden Order of Art* de 1967. Esta última obra demora cerca de dez anos a ser escrita e é revista por Marion Milner.

Bernhard Berenson (1865-1959), crítico de arte nasce em Vilnius, na Lituânia. Em 1875, Berenson muda-se para os Estados Unidos e estuda em Harvard. Torna-se um especialista e uma autoridade na arte italiana do Renascimento. Em 1900, vai viver para Itália e produz uma série de artigos sobre crítica literária. Junta uma fortuna que lhe vai servir para doar bolsas de estudo a pintores italianos desconhecidos. Entre os seus escritos encontra-se: *The Study and Criticism of Italian Art* de 1901-1916, *Aesthetics and History* de 1950 e *Sketch for a Self Portrait* de 1949. Os estratos dos seus diários aparecem reproduzidos em *Selected Letters*.

Bronislaw Malinowski (1884-1942), antropólogo e etnógrafo polaco, estuda na Jagiellonian University, em Kraków e em Leipzig. Em 1910, Malinowski vai para Londres e em 1927, começa a leccionar aulas de antropologia na London School of Economics. Em 1938, parte para os Estados Unidos e vai leccionar para a universidade de Yale. É um dos fundadores do «funcionalismo» nas ciências sociais e na antropologia ficando célebre pelos seus estudos acerca da sexualidade nas sociedades arcaicas. Em 1930, escreve *La Vie Sexuelle des Sauvages* e, em 1936, *La Sexualité et sa Répression dans les Sociétés Primitives*. Bronislaw Malinowski, inicialmente entusiasmado pela psicanálise, acaba por abrir caminho ao «culturalismo» opondo-se às ideias e hipóteses freudianas. Como antropólogo estuda a vida familiar e social das sociedades nas Ilhas Trobriand (a nordeste da Nova Guiné e a noroeste da Melanésia). Torna-se pioneiro do método da «observação participada». Para este autor os costumes e as práticas que observa nos povos têm a função de criar e manter a ordem social.

Carl Gustav Jung (1875-1961), filho de Johann Achille Jung, um pastor da igreja evangélica reformado e de Emilie, nasce em Kesswil numa pequena comunidade rural no cantão de Thurgovie, nas margens do lago de Constance, na Suíça. Jung frequenta o colégio e a faculdade de medicina, na universidade de Bâle. Torna-se assistente do Hospital de Burghölzli, da clínica psiquiátrica da universidade de Zurich. Eugen Bleuler foi um dos seus mestres. É igualmente em Burghölzli, que Jung começa a escrever os seus primeiros trabalhos psiquiátricos, nomeadamente *Psychologie de la démence précoce (schizophrénie)* e *Contenu de la psychose*. Entre 1859 e 1947, Jung contacta com Pierre Janet (considerado, em Paris, o fundador de um novo sistema da psiquiatria dinâmica), o qual o influencia na sua tipologia psicológica. Nesse mesmo período Jung encontra-se com Sigmund Freud e Emma Rauschenbach, com a qual vem a casar, em 1903. Em 1905, Jung apresenta a sua tese na universidade de Zurich e obtém o grau de médico-chefe na clínica de Burghölzli. Viaja para os Estados Unidos onde permanece um período e regressa à Suíça após finalizar o seu Doutoramento. Em 1911, publica *Métamorphoses et symboles de la libido*, obra que é intitulada de *Métamorphoses de l'âme et ses symboles*, na sua versão final em 1952. Em 1913, para além da sua prática psiquiátrica, lecciona psicologia nos cursos de psiquiatria. Jung é referido como tendo procurado libertar a psicologia médica de uma «causalidade redutiva». Este psicanalista, a partir de 1913, começa a esboçar a «psicologia analítica» que se diferencia da psicanálise de Freud. Após a Primeira Guerra mundial, Jung viaja até Londres e um ano depois recebe um convite, de Hermann Sigg - um empresário suíço, para viajar até à Argélia e à Tunísia acabando por se aventurar sozinho até ao interior do deserto do Sahara. A resolução que aí toma é a de se aventurar para outras terras afastadas da civilização ocidental, nomeadamente ao Novo México (onde convive com os índios Pueblo), à África Oriental e do Norte (Quênia e Uganda) e à Índia. Em 1921, Jung publica *Types psychologiques*. Nesse ano, Jung inicia-se nos estudos de textos esotéricos taoístas e começa a interessar-se pela tradição alquímica. Através de Richard Wilhelm, procura elucidar o

paralelismo psicológico que se pode estabelecer entre a alquimia e a pesquisa psicológica. Partindo das suas pesquisas sobre a alquimia ocidental, Jung procura explorar o «inconsciente» e os processos que aí se desenrolam. Entre 1935 e 1936, Jung discute as suas ideias nos encontros de Eranos, em Ascona-Moscia, nas margens do Lago Majeur. Em 1935, realiza uma conferência intitulada *Symboles oniriques du processus d'individuation*. Em 1942, ao fim de sete anos de ensino, Jung demite-se do Polytechnium de Zurich. Em 1943, a universidade de Bâle nomeia-o professor titular da cadeira de psicologia. Nos anos seguintes Jung acaba por abandonar definitivamente o ensino fruto dos sucessivos enfartes que tem. As suas últimas obras são: *Psychologie et Alchimie* de 1944, *Psychologie du transfert* de 1946 e *Mysterium conjunctionis* de 1955/56. Em 1958, surgem uma série de artigos compilados na obra *Traité psychologiques*. No seu texto, escrito em 1952 e intitulado de *Réponse à Job*, Jung contesta a imagem tradicional de Deus transmitida pela igreja.

Charles Scott Sherrington (1859-1952), fisiologista inglês exerce uma influência decisiva sobre a neuro-fisiologia da época. Deve-se-lhe a distinção clássica entre o conceito de «interceptor» e «exteroceptor». Na sua obra mais conhecida *The Integrative Action of the Nervous System*, que data de 1906, Charles Sherrington desenvolve a «teoria da recorrência» - ponto de partida para uma fisiologia das condutas, em ligação com a biologia própria das espécies. É também este autor que, em 1947, propõe o modelo neuronal do arco reflexo para explicar os reflexos espinhais. O modelo é apresentado como uma sequência de estímulo-resposta, embora sem qualquer sistema de retroacção.

Charles Rycroft (1914-), obtém a sua formação no Wellington College, no Trinity College e em Cambridge, onde se licencia em economia. Rycroft realiza pesquisas em história moderna. Tira o MBA na University College Hospital of London e efectua o internato de medicina no Maudsley Hospital. A partir de 1947, Rycroft exerce psicanálise em prática privada. Entre 1956 e 1968, torna-se consultor na Clínica Tavistock. Este psicanalista ajuda a fundar o London 1952 Club, que no início estava limitado apenas a doze membros, psicanalistas de orientações diversas. Em 1956, Rycroft é eleito secretário científico da Sociedade Britânica de Psicanálise. No mesmo ano este autor estuda a simbolização sob o ângulo do «processo primário» e do «processo secundário» para compreender o simbolismo na relação psicanalítica. Rycroft nega a ideia de que o «processo primário» é pouco adaptado. Este autor salienta a importância do «processo primário» na imaginação, na criatividade e na estética. Segundo Phyllis Grosskurth⁴⁵, para Rycroft não se torna relevante distinguir o «instinto» da «pulsão». Este psicanalista é referenciado como tendo comparado o grupo kleiniano a uma seita religiosa, denominando-o de «Igreja d'Ebenezer». Charles Rycroft é analisado por Marion Milner. Em 1957, Rycroft por sua vez, realiza uma análise

⁴⁵ Phyllis Grosskurth, *Melanie Klein: son monde et son oeuvre* (Paris: PUF, 1986).

didáctica a R. D. Laing e é supervisionado por M. Milner e Donald Winnicott. Em 1973, Rycroft é eleito membro do Fellow of the Royal College of Psychiatrists. As suas obras incluem: *Anxiety and Neurosis* de 1968, *A Critical Dictionary of Psychoanalysis* de 1968, *The Listener* de 1977, *The Innocence of Dreams* de 1979, *Psychoanalysis and Beyond* de 1985 e *Viewpoints* de 1991. Rycroft foi comentador do jornal *The Observer*, *The Times Literary Supplement* e *The New York Review of Books*.

Donald W. Winnicott (1896-1971), nasce em Plymouth, parte do sudoeste da Grã-Bretanha, no seio de uma família protestante que teve três filhos: Donald Winnicott e mais duas irmãs. Winnicott, aos 13 anos é enviado para um colégio interno em Cambridge. Consta que é com a idade de 16 anos e após um episódio de uma queda, em que fractura uma clavícula, que decide seguir medicina. Aos 18 anos, no início da guerra de 1914-18, Winnicott torna-se ajudante de enfermagem em Cambridge. Alista-se na Marinha e, em 1920, obtém o diploma de medicina. Em 1923, inicia uma psicanálise com James Strachey que dura seis anos. Winnicott inicia as suas consultas de pediatria no Queen's Hospital for Children e no Paddington Green Children's Hospital, onde exerce durante cerca de 40 anos. Neste último hospital transforma a consulta de pediatria em consulta de pedopsiquiatria. Em 1935, torna-se analista qualificado da Sociedade Britânica de Psicanálise. Winnicott recebe supervisão de Melanie Klein e efectua uma análise a Eric (o filho desta psicanalista). Em 1940, inicia uma segunda análise com Joan Riviere. Durante a guerra de 1939-45, é psiquiatra consultor das Forças Armadas. Entre 1956-59 e 1965-68, é eleito presidente da Sociedade Britânica de Psicanálise. Em 1968, Winnicott recebe o título «The James Spence Medal for Paediatrics». Falece em Londres, em Janeiro de 1971. Escreve entre outros, os seguintes livros: *Da Pediatria à Psicanálise* de 1969, *Processos de Maturação na Criança* de 1970, *A Consulta Terapêutica e a Criança* de 1971, *Brincar e Realidade* de 1975, *A Pequena «Piggle»* de 1980 e *A Natureza Humana* de 1990.

Edward Sapir (1884-1939), linguista e etnólogo americano, foi um especialista das línguas ameríndias para cujo estudo comparativo deu um contributo essencial. É considerado um dos melhores teóricos da escola etno-linguística americana.

Elton Mayo (1880-1950) nasce na Austrália. Professor de filosofia, é director entre 1926 e 1927, do departamento de investigação industrial da universidade de Harvard. As investigações que conduz sobre os problemas dos operários, na área industrial, leva-o a abdicar de interpretações meramente psico-fisiológicas (fadiga física e mental devido ao aborrecimento e à monotonia do trabalho) e a preferir, ao invés, as interpretações psico-sociológicas onde acentua a importância das relações humanas nas empresas (as comunicações e os contactos informais acabam por exercer influência sobre o rendimento e as relações oficiais hierárquicas e funcionais).

Ernest Hans Gombrich (1909-), historiador de arte, nasce em Viena, na Áustria. O seu pai foi advogado e a mãe pianista. Gombrich estuda na universidade de Viena onde recebe a sua formação em história de arte e arqueologia clássica. Trabalha em Viena com Ernest Kris e frequenta o curso de Wolfgang Koehler - um dos fundadores da psicologia da forma, em Berlim. Em 1936, emigra para Inglaterra e junta-se aos elementos do Warburg Institute que é transferido de Hambourg. Desde 1959 até ao ano em que se retira - 1976, Gombrich é director e professor de história de tradição clássica. Realiza cursos em Londres, Oxford, Cambridge, Harvard, Cornell e Princeton. Durante a Segunda Guerra mundial trabalha para os serviços universitários da BBC - BBC Monitoring Service. Entre os seus escritos e obras no domínio da arte, encontram-se: *The Story of Art* de 1950, *Art & Ilusion* de 1960, *Psychology of Pictorial Representation*, *The Sense of Order* de 1979, *Topics of our Times* de 1991, *Twentieth-Century Issues in Learning and in Art* de 1991 e muitos outros ensaios.

Ernest Jones (1879-1958), forma-se em medicina no University College Hospital of London. Jones descobre a obra de Freud através de Wilfred Trotter, que lhe chama a atenção para o texto *Estudos sobre Histeria*, publicado por Mitchell Clark na revista *Brain*, em 1898. Jones começa, a partir da leitura do caso Dora, a aprender alemão para se iniciar nos escritos de Freud, na língua original. Em Setembro de 1907, Jones encontra Jung no Congresso Internacional de Neurologia de Amesterdão e, em 1908, encontra Freud no Congresso de Salzbourg. Jones adquire uma importância crescente para Freud a partir da dissidência de Jung, em 1911. Em 1908, Jones parte para o Canadá tornando-se assistente do departamento de psiquiatria do Hospital Geral de Toronto e assistente de fisiologia aplicada e psiquiatria na universidade dessa cidade. Também exerce medicina, em parte-time, no Asilo de Toronto. Jones torna-se presidente da Sociedade Britânica de Psicanálise e começa a escrever a biografia de Freud. Em 1916, publica um artigo sobre a «Teoria do simbolismo». Em 1927, Jones escreve o seu primeiro grande artigo sobre a fase fálica na mulher. Este psicanalista, interessado pelo teatro, refere que a peça Hamlet é um dos seus temas preferido de estudo tal como os grandes intérpretes pois considera que é graças a eles que os personagens das peças adquirem vida ultrapassando o próprio texto. Jones também se interessa pelos sonetos de Shakespeare procurando estudar os afectos que estão na base da produção dos mesmos. Este estudo revela um maior interesse do autor pelos temas escolhidos pelos artistas comparativamente aos meios formais que os mesmos utilizam para despertar as emoções.

Ernest Kris (1901-1957), historiador de arte interessa-se pela psicanálise através da sua mulher Marianne Rie Kris. Ernest Kris exerce funções de assistente conservador do Museu Histórico de Viena e torna-se conselheiro, documentalista de Anna Freud. É a este psicanalista que Anna Freud confia os comentários biográficos que acompanham a edição da

correspondência de Freud a Fliess. Quando este autor inicia este trabalho, no Verão de 1946, o qual dura cerca de três Verões, já se encontrava em análise com Anna Freud. Ernest Kris escreve vários artigos de psicanálise juntamente com Heinz Hartmann e Rudolph Loewenstein. Após 1932, Ernest Kris juntamente com Robert Waelder dirige a redacção da editora *Imago*. Devido à Segunda Guerra mundial emigra para os Estados Unidos e em Nova York lança-se na edição de uma revista anual - *The Psychoanalytic Study of the Child*, onde começa por apresentar as pesquisas efectuadas na Hamstead War Nursery. Psicanalista da Escola de Chicago escreve *Psychoanalytic Explorations in Art*. O que este autor procura compreender e encontrar nas biografias dos artistas, nas suas produções gráficas são as categorias freudianas na sua dimensão sexual. Para E. Kris, o artista esquizofrénico afasta-se do artista «normal» pois renuncia ao reconhecimento do sentido da obra. Este autor defende que aquilo que o paciente quer autenticar não são as suas obras de arte mas sim as suas comunicações, ou seja, não são os desenhos em si mas estes entendidos enquanto escrita. As interpretações de Ernest Kris apoiam-se nas proposições teóricas de Freud e num dos seus trabalhos em que analisa as produções de um artista constata que a «proporção», a '*divina proporzione*' (o segredo de Deus), é o que leva o artista a violar a interdição divina na sua luta para a atingir. Este psicanalista apresenta e desenvolve, no trabalho criativo, o conceito de «regressão ao serviço do ego».

Ernest Henry Starling (1866-1927), fisiologista, recebe a sua formação no Guy's Hospital of London tornando-se num importante elemento do departamento de fisiologia deste hospital. Entre 1899 e 1923, lecciona fisiologia no University College of London. Em 1922, torna-se investigador da Royal Society. Ernest Starling aproxima-se do trabalho desenvolvido por Sir W. M. Bayliss. A sua maior e mais original investigação debruça-se sobre o estudo da linfa e outros fluídos corporais, descobrindo a secreção, em 1902. Starling teorizou também sobre as leis que governam a actividade do coração. A sua obra inclui *Principles of Human Physiology*, publicado em 1912.

George Santayana (1863-1952), filósofo americano de origem espanhola publica vários livros entre os quais: *Sonetos e Outros Poemas* de 1894, *Sentido da Beleza* de 1896, *Interpretação da Poesia e da Religião* de 1900 e em 1920 «The Suppressed Madness of Sane Man» nos *Little Essays*. Segundo as ideias deste filósofo deve-se aceitar como realidade o que nos é revelado pelos sentidos - a «matéria». Segundo o autor, a consciência funciona na vida mas não estabelece nenhuma eficácia causal. Materialista e céptico, Santayana aproxima a sua moral à de Aristóteles: «Todo o ideal tem uma base natural», deste modo, uma moral racional pode chegar aos filósofos. O estilo cultivado por Santayana, a sua sensibilidade estética juntamente com o seu pensamento racional fornecem ao discurso filosófico americano um acento literário e humanista.

Hanna Segal (1895-1982), nasce na Polónia. Segal inicia os seus estudos de medicina, em Varsóvia, com a intenção de ser psicanalista. Frequenta o terceiro ano na faculdade de medicina de Paris e conclui o seu curso na Grã-Bretanha, na faculdade de medicina de Edimburgh. Segal conhece W. R. D. Fairbairn que lhe oferece dois livros: um de Anna Freud - *O Ego e os Mecanismos de defesa*, e o outro de Melanie Klein - *Psicanálise de crianças*. Segal realiza uma análise com David Matthew (que foi analisado por sua vez por Melanie Klein). Segal, posteriormente faz formação em psicanálise e torna-se num dos membros particularmente importante do grupo kleiniano. É referenciada como a primeira psicanalista que efectua uma psicanálise a um doente esquizofrénico hospitalizado tendo contribuído para o carácter pioneiro da psicanálise com este tipo de pacientes juntamente com Clifford Scott, Herbert Rosenfeld, Bion e Marion Milner, nos anos 40 e 50. Esta psicanalista debruçou-se sobre os problemas e dificuldades que estes doentes revelam na formação dos símbolos tendo, em 1950, introduzido o conceito de «equação simbólica» (utilização da identificação projectiva de uma forma patológica), que diferencia do «símbolo». Em 1952, Segal escreve um artigo sobre psicanálise e estética - «A psycho-analytical approach to aesthetics» onde retoma, numa abordagem kleiniana, o assunto da sublimação apresentado por Ernest Jones, Ella Sharpe, W. R. Fairbairn, John Rickman e Paula Heimann. Neste artigo, Hanna Segal procura identificar a origem do sentimento estético. Segal, escreve no mesmo ano - *Art and the Inner World* e, em 1957, publica outro texto sobre o simbolismo - *Notes on symbol-formation*. Neste estudo confirma as hipóteses originais de Melanie Klein ao considerar que os pontos de fixação na psicose situam-se na «posição esquizo-paranoide». Empenhada na investigação acerca dos símbolos, Segal, efectua ainda outro estudo sobre a estética criticado por Adrian Stokes, em 1963. Esta psicanalista em 1974, 1977, 1981 e 1984, também publica vários artigos sobre o tema da criatividade. Após o falecimento de Melanie Klein, Segal empenhou-se em divulgar os conceitos kleinianos para outras áreas distintas da psicanálise.

Hearbert Read, Sir (1893-1968), inglês historiador de arte, crítico e poeta, nasce em Yorkshire. Hearbert Read inicia os seus estudos em Halifax e forma-se na universidade de Leeds. Entre 1922 e 1931, trabalha no Victoria and Albert Museum de Londres e, entre 1931 e 1933, lecciona arte na universidade de Edinburgh. Hearbert Read, de 1933 a 1939, é director do *Burlington Magazine* e exerce cargos académicos nas universidades de Cambridge, Liverpool, Londres e Harvard. Como crítico de arte, interessa-se pelo romantismo do séc. XIX e defende o movimento de arte moderna em Inglaterra. O seu interesse alarga-se até à área de Design Industrial, desenvolvendo esta disciplina no seu livro *Design Research Unit*. Como poeta, Hearbert Read escreve *Naked Warriors* de 1919, inspirando-se nas suas experiências de guerra. Investiga também os assuntos relacionados com a arte e a psicologia escrevendo entre outros: *La Psychanalyse et la Critique* de 1925; *English Prose Style* de 1928; *The Meaning of Art* de 1931; *Form in Modern Poetry* de 1932;

Art Now de 1933; *Art and Society, In Defense of Shelley and Other Essays*, de 1936; *Psycho-Analysis and the Problem of Aesthetic Value*, *Art and the Evolution of Man* e *The Philosophy of Modern Art* de 1952. No seio do movimento psicanalítico optou por uma orientação junguiana.

J. C. Fluegel (1884-1955), foi professor no University College e, após a Primeira Guerra mundial, Fluegel introduziu a psicanálise nos seus cursos. Escreveu uma série de livros, entre os quais destacamos: *Estudos Psicanalíticos da Família* de 1920, *A Psicologia do Vestuário* de 1930 e *Cem anos de Psicologia* de 1933. Fluegel também colaborou na constituição da Sociedade Britânica de Psicanálise.

Jean Piaget (1896-1980), filósofo, psicólogo e pedagogo suíço, nasce em Neuchâtel em 1896. Licencia-se na área de letras e doutora-se em psicologia na universidade de Zurique com Bleuler e na universidade de Paris com Brunshvig, Lalande, Delacroix, Piéron e Dumas. Por sugestão de Simon, trabalha com Binet interessando-se pelo raciocínio das crianças. Em 1921, através do convite de Claparède, começa a leccionar na universidade de Genebra. Mais tarde, desempenha funções de director tornando-se responsável pelos trabalhos do Laboratório de Psicologia, do Instituto de Ciências de Educação.

As primeiras inclinações de Piaget vão para as ciências naturais escrevendo uma tese sobre os Moluscos de Valais. Só mais tarde dedica-se à filosofia e à sociologia seguindo a escola de Durkheim. Na psicologia Piaget partilha e segue as doutrinas de Th. Fleurnoy e Eduard Claparède.

Os estudos de psicologia experimental e psicologia patológica efectuados em Zurique, nos laboratórios de Lips e de Wreschner, colocam Piaget em contacto com a psicanálise. Este encontro realiza-se através de Pfister e Jung. Piaget desenvolve temas relacionados com a psicologia genética e que têm um alcance pedagógico. Utiliza um método clínico considerado original - investiga os processos do pensamento das crianças e a evolução dos mesmos, considerando-os como consequência do desenvolvimento natural. Piaget realiza assim inúmeros trabalhos fundamentais quer para a psicologia quer para a epistemologia, na intersecção das quais situa a pedagogia. Segundo a descrição de Colette Chiland⁴⁶, a obra de Piaget pode ser dividida em três momentos. Num primeiro momento, encontramos os seguintes trabalhos: *A Linguagem e o Pensamento na Criança* de 1923, *O Julgamento e o Raciocínio na Criança* de 1924, *A Representação do Mundo na Criança* de 1926, *A Causalidade Física na Criança* de 1927 e *O Julgamento Moral na Criança* de 1932. O seu primeiro escrito sobre psicologia intitulado - *A Psicanálise e as suas relações com a Psicologia da criança* data de 1920. Neste, Piaget estabelece um paralelismo entre o pensamento da criança, do sonhador, do artista, do mítico e o pensamento pré-lógico ou

⁴⁶ Colette Chiland, «Epistémologie et psychologie génétiques» in Serge Lebovici, René Diatkinet, Michel Soulé, *Traité de Psychiatrie de l'Enfant et de l'Adolescent* (Paris: PUF, 1985, pp.171-189).

autista. Para o autor, este último tipo de pensamento opõe-se ao pensamento científico, lógico e objectivo do adulto. Num segundo momento Piaget, a partir das observações e experiências que realiza com alunos das escolas de Genebra e inclusive com os seus filhos, escreve as seguintes obras: *O nascimento da inteligência na criança* de 1936, *A Construção do Real na Criança* de 1937 e *A Formação do Símbolo na Criança* de 1945. Finalmente, num terceiro momento, Piaget ao interessar-se pela filosofia e pela crítica das ciências, ao elaborar estudos sobre a teoria operatória da inteligência e ao desenvolver um projecto de epistemologia genética, escreve os seguintes livros: *Tratado de lógica, ensaio de logística operatória* de 1949, *Introdução à Epistemologia Genética* de 1950, *Estudos de epistemologia genética* de 1955, *Sabedoria e ilusões da filosofia* de 1965, *Lógica e conhecimento Científico* de 1967, *O Estruturalismo* de 1968 e a *Epistemologia genética* de 1970. Piaget falece em .

Joan Riviere (1883-1962), sobrinha de A. W. Verrall (um erudito de formação clássica) oriunda de uma antiga família de Sussex, frequenta os meios intelectuais de Cambridge. De educação vitoriana, Riviere aprecia a beleza das artes, a verdade nas ciências e o amor nas relações humanas, defendendo como elemento comum aos três a «atenção cuidada» ('caring'). Com dezassete anos, Joan Riviere viaja para a Alemanha para aprender a língua deste País. Aos vinte e seis anos, após a morte do seu pai, Riviere inicia uma psicanálise com Ernest Jones, a qual dura quatro anos. Segundo Jacques-Alain e Judith Miller⁴⁷, esta análise é interrompida em 1918, num clima de uma intensa paixão transferencial, seguida de uma sucessão de ameaças de suicídio. Joan Riviere refere o «amor transferencial» como um «objecto de tormento». O seu psicanalista - Ernest Jones, confia a Freud que Joan Riviere foi o seu maior insucesso enquanto analista. Após este fracasso, em 1922, Joan Riviere inicia uma segunda psicanálise, com Freud. Como condição, S. Freud impõe que E. Jones reserve para Joan Riviere uma tarefa no *International Journal of Psychoanalysis*. Riviere também traduz os textos de Freud. Em 1920, esta psicanalista encontra M. Klein no Congresso de La Haye. Em 1927, Riviere escreve um artigo sobre a feminilidade intitulado «Womanliness as a masquerade», publicando-o em 1929, como resposta ao artigo de Ernest Jones sobre a fase fálica na mulher. Esta psicanalista também trabalhou no âmbito do desenho da moda.

John Keats (1795-1821), poeta inglês, começa por seguir um curso de medicina mas descobre não ser essa a sua vocação. Sente, desde sempre, uma paixão pela leitura e após um estudo aprofundado das obras de Spencer, descobre a sua vocação poética. Em 1817, Keats escreve o seu primeiro volume de poesia tornando-se então conhecido. Segue-se *Endymion, Isabelle e Hyperion* de 1818 e *The Eve of St. Agnes, odes To Autumn, On a Grecian Urn, To*

⁴⁷ Jacques-Alain; Judith Miller, *Comment Finissent les Analyses* (Paris: Édition du Sueil, 1994).

Nightingale e *Lamia* de 1819. Keats é, devido à idade, o último dos grandes poetas românticos ingleses e também o primeiro de entre eles a desaparecer. O seu génio poético exprime-se plenamente em *Endymion*, o qual marca o triunfo do seu amor à beleza, que identifica totalmente com a verdade. Os últimos poemas que escreve são de 1820.

Lao-Tsé (séc. IV e V a.C. ?), na filosofia chinesa enquadra-se dentro do pensamento taoista. Sabe-se pouco de Lao-Tsé, enquanto pessoa, adquirindo este autor características quase místicas. Segundo Claude Larre⁴⁸, Lao-Tsé revela um respeito sobre a essência da vida interrogando-se sobre o mistério do destino humano e a relação entre o homem e o universo. O taoísmo é uma das mais antigas versões chinesas sobre a génese do homem e da inserção deste no universo. O taoísmo não procura provar, nem demonstrar nada. O que procura é compreender o mundo espiritual e poder aceder a um estado anterior ao da razão. O espírito do taoísmo procura ressuscitar, em cada homem, o movimento primitivo e adaptar em si o consciente vital para se atingir a verdade sem conceito e o acto sem objectivo. Para os taoistas o «não-agir» é respeitar a ordem natural das coisas, já que os seres humanos agem espontaneamente segundo a sua própria natureza. Não convém, portanto, interferir com o decorrer das coisas e dos acontecimentos. O «não-fazer» e o «não-agir» são um espaço branco aberto à actividade diligente executante que faz e que age. O espírito do taoísmo aproxima com humildade e poder, o mistério do homem consciente no seio do universo. Lao-Tsé defende a ideia que existe uma ordem transcendental no universo. O taoísmo propõe uma experiência do vazio, nas suas grandes obras espirituais. Pelo vazio entende qualquer coisa como o simples nada - o nada absoluto. O vazio é o meio ideal para a eclosão do ser. Meio incorporal e invisível, o vazio manifesta um animador. Através das obras de Lao-Tsé reclama-se o retorno à unidade da comunhão primitiva.

Maria Montessori (1870-1952), médica, psicóloga e pedagoga nasce em Roma, em Agosto de 1870. É a primeira mulher que se licencia em medicina e ciências naturais na capital italiana, em 1896. Montessori é nomeada auxiliar na Clínica de Psiquiatria onde contacta com crianças deficientes. Interessa-se pelo estudo dessas crianças e surge-lhe a ideia de iniciar tratamentos pedagógicos de uma forma científica. Os tratamentos pedagógicos são considerados, pela autora, como mais eficientes que os simples tratamentos médicos. Montessori lecciona antropologia na universidade de Roma e no Instituto Superior do Magistério Feminino. É o contacto com Edward Séguin e com as técnicas de Jean Marc Itard, que estimulam Montessori a seguir as orientações destes dois psiquiatras. Em 1898, Montessori expõe as suas ideias no Congresso Pedagógico de Turim e o ministério de

⁴⁸ Claude Larre, da Companhia de Jesus, nasceu em 1919. Larre estuda a língua chinesa em Pequim e em Xangai, durante a revolução maoista (1947-1952). Presentemente é Professor no Instituto Católico e no Centro Sèvres, em Paris. Este Centro representa na Europa o Instituto Ricci - centro de estudos chineses. Claude Larre traduz para francês o livro: *Lao-Tsé, Tao Te King: Le livre de la Voie et de la Vertu* (Paris: Desclée de Brouwer Bellarmin, 1977).

Instrução Pública do seu país convida-a a reger um curso especial sobre o tratamento das crianças deficientes, para os professores. Funda-se a Escola Ortofónica cuja direcção é confiada a Montessori. O êxito do tratamento em crianças deficientes convence Montessori da possibilidade de o alargar às crianças normais. A primeira experiência do sistema Montessori é aplicado na Case dei Bambini de S. Lourenço em Roma, no ano de 1906 e, em consequência, aparece publicada a obra *Il Metodo Della Pedagogia Scientifica*, em 1909 seguindo-se a obra fundamental de Maria Montessori, em 1912. Nesta última obra, Montessori defende o alargamento do método da Case dei Bambini à escola primária. O seu sistema espalha-se rapidamente pela Alemanha, país no qual já se aplicava o método Montessori, antes da Primeira Guerra mundial, embora apenas em jardins infantis e escolas primárias privadas. Em 1919, inaugura-se em Berlim a primeira escola de carácter oficial, contudo parece ser em Inglaterra e na Escócia que o sistema atinge uma maior perfeição. Em Londres, surge a *International Montessori Society* e o *Montessori Training College* (que Marion Milner frequenta).

Alguns princípios fundamentais resumem a doutrina e prática de Montessori: o conhecimento científico da criança é a base para uma educação adaptada às suas capacidades; deve-se promover a liberdade individual e o respeito pela criança; deve-se procurar criar um ambiente esteticamente belo onde as crianças possam crescer e movimentar-se livremente; deve promover-se a auto-educação à qual se aplica o princípio de auto-actividade - a criança deve ser o agente activo da própria educação e o professor não deve apontar os erros nem deve emendá-los para ser a própria criança a anotá-los e a corrigi-los; finalmente o professor deve sobretudo observar e não apenas ensinar. Para Montessori a criança revela dois impulsos primordiais: desejo de conhecimento e de acção, a qual é uma necessidade orgânica.

Esta pedagoga defende que as crianças aprendem quando lhes são fornecidas as condições apropriadas tornando-se a aprendizagem dependente da interacção criança-meio. Montessori procura realizar uma síntese entre a teoria da aprendizagem centrada na perspectiva da criança e a teoria do ensino centrada na perspectiva do professor ou educador. Montessori procura desenvolver os meios mais eficazes para concentrar e promover a atenção das crianças. Descobre novos materiais para a aprendizagem (materiais multisensoriais) adequando-os ao sistema educativo e à idade dos alunos. Para esta pedagoga embora as crianças gozem de plena liberdade de movimentos, esta tem os seus limites no interesse das demais crianças. A par do silêncio que o ensino exige, desperta-se nas crianças o gosto e o entusiasmo pela ordem.

Em resumo: uma das preocupações fundamentais deste sistema é a observação das crianças e a preparação do meio ambiente para as crianças se poderem emancipar do professor. A grande habilidade do professor consiste em compreender o momento oportuno para intervir. Para finalizar, Montessori defende, igualmente, a espontaneidade e a empatia como factores influentes na aprendizagem.

Melanie Klein (1882-1960), nasce em Viena, em Março de 1882. Tanto do lado paterno como do lado materno a sua família é de origem judaica. Melanie é a mais nova dos quatro filhos do casal. A sua infância e juventude são marcadas pela doença e morte de dois dos seus irmãos. Melanie Klein, cujo nome de solteira é Reizes, casa aos 21 anos com Arthur Klein, um engenheiro químico. O casal tem três filhos. Embora M. Klein entre para a universidade com a intenção de seguir medicina, estudar Arte e História, nunca chega a completar qualquer um destes cursos. Em Budapeste, por volta de 1914-1915, esta psicanalista ouve falar de Sigmund Freud quando é aconselhada a consultar Ferenczi a fim de realizar a sua primeira análise. Em 1919, M. Klein apresenta o seu primeiro trabalho científico na Sociedade Psicanalítica de Budapeste. Em 1921, muda-se para Berlim onde continua a estudar psicanálise desenvolvendo a experiência de analisar os seus próprios filhos. Abraham incentiva-a nos estudos da psicanálise infantil. Com este psicanalista efectua uma segunda psicanálise. Em 1923, ano do seu divórcio, Klein torna-se membro da Sociedade Psicanalítica de Berlim. Em 1924, esta psicanalista apresenta duas comunicações: uma, no VIII Congresso Internacional de Salzbourg, intitulada *A Técnica de Análise de Jovens Crianças* e outra, na Sociedade de Viena sobre *Os Princípios Psicológicos de Análise de Jovens Crianças*. M. Klein permanece em Londres a pedido de Ernest Jones, o psicanalista que a protege na Grã-Bretanha. Aqui entra em contacto com outros analistas ingleses tais como Edward Glover e Alix Strachey e é convidada a dar conferências na Sociedade Britânica de Psicanálise. Em 1927, Klein torna-se membro efectivo da referida sociedade. Em 5 de Fevereiro de 1930, esta analista apresenta um dos seus principais trabalhos - *A Importância da Formação do Símbolo no Desenvolvimento do Eu*. Em 1931, fica responsável pelo seu primeiro analista em formação - W. Clifford M. Scott. Em 1932, Klein publica a obra *A Psicanálise de Crianças* e, entre 1935 e 1946, publica outros três importantes trabalhos: *Uma Contribuição para a Psicogénese dos Estados Maníaco-Depressivos* de 1935, *O Luto e as suas Relações com os Estados Maníaco-Depressivos* de 1940 e *Notas sobre Alguns Mecanismos Esquizóides* de 1946. Em 1937, Klein apresenta o trabalho que realiza com Joan Riviere: *Amor, Ódio e Reparação*. Nesta altura nasce o seu neto Michael que virá a ser analisado por Marion Milner. A personalidade de Klein, considerada difícil e inflexível, associada às suas ideias inovadoras sobre a psicanálise infantil, fizeram com que estivesse no centro de numerosas polémicas que deram origem ao grupo kleiniano. Nos últimos anos de vida, Melanie Klein continuou a publicar importantes trabalhos entre os quais assinalamos: *Inveja e Gratidão* de 1957 e *Narrativa de Uma Análise Infantil*, que só aparece publicado em 1961, um ano depois da sua morte. Melanie Klein falece em 1960, com setenta e oito anos.

Michael Balint (1896-1970), aluno e sucessor de Ferenczi, retoma as pesquisas deste último, em Budapeste. Entre 1948 e 1953, Balint promove a formação de um grupo de

assistentes sociais e realiza, em 1950, uma série de seminários para médicos. A sua clínica alargou a formação para outros profissionais de saúde sendo a base dos seus programas a exposição de casos clínicos. Balint, nos livros que escreve desenvolve a técnica de escuta e de diagnóstico realizado durante as consultas. Este analista é conhecido pelo seu conceito de «lacuna básica» ou «defeito fundamental», o qual apresenta em 1986 e que está na base das regressões graves. Balint defende que este tipo de «lacuna» pode ser ultrapassado se nas psicoterapias for permitido um estado de dependência do paciente pelo analista. Para o autor é a partir deste estado que é possível um «novo começo» ('New Begining'). Em 1952, Balint escreve *Notes on the Dissolution of Object Representation in Modern Art*, onde desenvolve a ideia da «lacuna básica» na cultura europeia.

Michel Eyquem de Montaigne (1533-1592), nasce no século do humanismo. Vulto de educação sólida segue direito e é conselheiro da corte. Dedicar-se ao estudo e à meditação e em 1580, publica a sua primeira obra *Essais*. Montaigne ocupa cargos públicos de Magistratura, nomeadamente, em Bordéus. Este pensador defende que a sabedoria humana deve permitir que cada pessoa encontre uma arte para viver bem ao aguardar a morte. De início estóico mas sem grande rigor, Montaigne adopta um cepticismo moderado que se exprime na divisa «Que sais-je?» e numa medalha que grava em 1576. Persuadido que todo o homem trás em si «a forma inteira da condição humana», Montaigne analisa-se a si mesmo na esperança de ser útil para o outro. A sua obra transmite a imagem de um homem honesto que ama a franqueza, o civismo, o equilíbrio da sua consciência e o auto-domínio. O ódio que tem à violência e ao fanatismo tornam-no, enquanto político, num conservador prudente. A desordem do seu estilo dá à sua obra um aspecto particular escrevendo através de imagens. O prestígio de Montaigne não diminui nos séculos seguintes tendo cada século aproveitado a seu modo as ideias transmitidas por este pensador constituindo as suas ideias o fundamento da sabedoria moderna.

Pierre Janet (1859-1947), psiquiatra e psicólogo francês, é autor de uma concepção original das neuroses e da psicastenia. Para Janet, a neurastenia é considerada uma diminuição da «força psíquica» - esta entendida como quantidade de energia psíquica disponível, e a psicastenia uma diminuição da «tensão psíquica» - nível da utilização da energia. Para este autor, na histeria observa-se um «estreitamento do campo da consciência». O inconsciente que Janet postula é desprovido do carácter dinâmico subjacente ao inconsciente freudiano.

Ruth Fulton Benedict (1887-1948), antropologista americana nasce em Nova Iorque. Benedict estuda filosofia e literatura Inglesa no Vassar College e antropologia na universidade de Columbia, tornando-se uma *leader* do movimento '*culture-and-personality*' nos anos 30-40. O seu trabalho de campo mais importante é realizado durante as viagens que efectua às várias reservas de tribos índias, entre 1922 e 1939. Ruth Benedict, sendo uma

autoridade reconhecida na área da etnologia dos índios americanos, também alcança uma vasta reputação através do seu trabalho como antropóloga cultural. Das suas obras destacam-se: *Patterns of Culture* de 1934, *Zuñi Mythology* de 1935, *Race: Science and Politics* de 1940 e *The Chrysanthemum and the Sword: Patterns of Japanese Culture* de 1946. Esta autora contribui para uma nova antropologia cultural ao defender a ideia de que a psicologia dos indivíduos no seio de um grupo está subordinada à influência de modelos ('patterns') que os sujeitos seleccionam para se adaptarem, ou seja, cada cultura predispõe a que os seus membros adoptem um tipo ideal de personalidade.

Sándor Ferenczi (1873-1933), nasce no dia 7 de Julho de 1873, em Miskolc, na Hungria. É o oitavo, de doze filhos do casal Bernát Frankel e Rosa Eibenschutz. Sándor obtém, com vinte e um anos, o seu diploma de medicina em Viena. Exerce medicina no hospital Rókus de Budapeste e torna-se médico-assistente de um hospício para pobres e prostitutas. Em 1900, Ferenczi exerce prática clínica como neurologista e quatro anos depois torna-se chefe do serviço de neurologia. Em 1908, encontra-se com Freud e um ano depois viaja até aos Estados Unidos com este último psicanalista e Jung. Em 1910, Ferenczi funda a Associação Internacional de Psicanálise e inicia, em 1911, uma psicanálise, durante umas semanas, com Sigmund Freud. Em 1913, Ferenczi funda a Sociedade Psicanalítica da Hungria. Nesse ano empreende mais umas sessões de psicanálise com Freud. Ferenczi, esboça uma teoria sobre o coito e o desenvolvimento genital que vai aparecer mais tarde desenvolvida, no seu livro *Thalassa*. Em 1919, Ferenczi lecciona a cadeira de psicanálise na universidade de Budapeste. É publicado o seu livro - *Prolongamentos da Técnica Activa em Psicanálise*, em 1921, e apresenta a comunicação intitulada - *Thalassa: teoria da genitalidade*, no Congresso de Berlim, em 1922. Em 1926, Ferenczi encontra-se com vários psicanalistas franceses. Ferenczi substitui a «técnica activa» pela «técnica da indulgência e do relaxamento». No mesmo ano, este psicanalista viaja até aos Estados Unidos regressando a Londres apenas em 1927. Em 1928, Ferenczi publica a sua conferência sobre «Elasticidade da Técnica Psicanalítica», aparece em 1930, o *Princípio de Relaxamento e Néo-Catharsis*, e escreve em 1931, *Análise de Crianças com os Adultos e Reflexões sobre o Traumatismo*. Finalmente em 1932, Ferenczi inicia a publicação de um Jornal Clínico. Este psicanalista falece em 1933, com a idade de sessenta anos.

Sigmund Freud (1856-1939), nasce em Friburgo, na Morávia. Friburgo pertencia, na altura ao Império Austro-Húngaro. Em 1860, a sua família de ascendência judaica, muda-se definitivamente para Viena. Em 1873, Freud inicia os seus estudos de medicina na universidade de Viena, finalizando-os em 1881. As matérias que despertam maior interesse a Freud são a histologia e a neurofisiologia. Um dos seus mestres é Ernest Brucke - fundador do mecanicismo juntamente com Hermann Helmholtz. Freud realiza, nessa altura, um trabalho importante sobre as células nervosas. Entre 1882 e 1885, efectua um estágio de

medicina no hospital de Viena. Na clínica de psiquiatria Freud, trabalha sob a orientação de Theodor Meynert. Entre 1884 e 1887, Freud estuda os efeitos da cocaína e entre 1885 e 1886, viaja para Paris para estagiar com Jean Martin Charcot, neurologista e director do hospital Salpêtrière. Freud desenvolve a sua ideia da histeria masculina e começa a interessar-se pelo hipnotismo e pelo método catártico de Breuler. Em 1886, Freud casa-se com Martha Bernay e cria o termo psicanálise, apresentando a técnica da «associação livre». Em 1887, Freud começa a praticar a hipnose e aplica, em 1890, o método catártico. Em 1893, Freud juntamente com Breuler publica - *Estudos sobre Histeria*. Descobre os conceitos de «defesa» e de «recalcamento» e desenvolve, em 1894, o conceito de «transferência». Em 23 de Outubro de 1896, quando o seu pai falece, Freud inicia a sua auto-análise e começa a escrever a sua obra *Interpretação dos Sonhos*. Em 1897, Freud desenvolve o conceito de «Édipo» e revela, nesta altura a sua primeira teoria do aparelho psíquico apresentando o «inconsciente» como sistema. Freud em 1900, analisa «Dora», em 1901, escreve *Psicopatologia da Vida Quotidiana* e publica, em 1905, os *Três Ensaios sobre a Teoria da Sexualidade*. Em 1903, este psicanalista apresenta a sua primeira teoria pulsional (pulsões sexuais e pulsão do ego). Entre 1902 e 1908, Freud forma juntamente com outros adeptos das suas ideias, nomeadamente Ernest Jones, Otto Rank, Alfred Adler, Sándor Ferenczi, Max Eitingon, Carl G. Jung e Karl Abraham, a Sociedade Psicanalítica de Viena. Em 1908, realiza-se o primeiro Congresso Internacional de Psicanálise, em Salzbourg, e neste mesmo ano Freud descobre o «complexo de castração». Em 1909, Freud viaja com Sandór Ferenczi e Jung aos Estados Unidos para realizar conferências sobre a psicanálise. Em 1911, Freud escreve *Os Dois Mecanismos sobre o Funcionamento Mental* e desenvolve o conceito de «narcisismo». Em 1915, Freud escreve *Luto e Melancolia* e apresenta, em 1923, um novo modelo do funcionamento mental na obra *O Id e o Ego*, introduzindo a sua segunda teoria sobre o modelo do aparelho psíquico. Em 1926, Freud escreve *Inibição, Sintoma e Angústia*. Em Berlim, no ano de 1933, os nazis queimam todos os seus livros. Nesse mesmo ano, Freud também realiza uma conferência sobre a feminilidade e desenvolve a sua ideia acerca da bissexualidade psíquica. Em 1938, Freud juntamente com a sua família muda-se para Londres onde continua a trabalhar até ao ano da sua morte, em 1939.

Susan Isaacs (1885-1948), nasce e vive em Lancashire. A sua carreira académica é simultânea à analítica. S. Isaacs ensina professores no Instituto da Educação da universidade de Londres e dirige uma escola experimental progressista para crianças muito pequenas - a Malting House School, em Cambridge, durante um curto período de tempo. Nesta escola fundada por Geoffrey Pyke, Susan Isaacs desenvolve experiências educativas originais defendendo a liberdade da imaginação, a ideia de que há «fantasmas» activos durante os jogos e promovendo a disponibilidade dos educadores para as crianças. Susan Isaacs monta e organiza um departamento para o estudo do desenvolvimento da criança, na universidade de

Londres. Esta psicanalista participa num programa de rádio intitulado *The Nursery World*, entre 1929 e 1936 - programa que exerce influência na formação pessoal de Marion Milner. Neste programa Susan Isaacs responde às perguntas colocadas pelos pais e educadores das crianças. Susan Isaacs é referida, por outros psicanalistas, como tendo dado uma grande contribuição para os primeiros dias do grupo kleiniano e durante os debates sobre as Grandes Controvérsias. Os trabalhos de S. Isaacs abordam quer a área da psicanálise quer a da educação, as quais sempre procurou diferenciar. Uma das grandes contribuições desta psicanalista é a sua exposição sobre a «fantasia inconsciente», conceito com importância tanto filosófica quanto psicanalítica, embora a ideia inicial parece ter surgido a partir de Melanie Klein.

Susanne Knauth Langer (1885-1948), filósofa e professora nasce em Nova York. Langer estuda no Radcliffe College, onde também lecciona entre 1927 e 1942. Passa igualmente pela universidade de Delaware, Colúmbia e pelo Connecticut College. Influenciada pelo filósofo Ernst Cassirer, Langer publica importantes trabalhos dos quais destacamos: *Philosophy in a New Key* de 1942, *Problems of Art* de 1957, *Reflections on Art* de 1958 e *Mind: An Essay on Human Feeling* de 1967-1970. Susanne Langer é *leader* do movimento de filosofia estética do seu tempo.

William Maddock Bayliss (1860-1924), fisiologista forma-se no University College of London e no Wadham College de Oxford. Em 1888, Bayliss regressa à primeira universidade onde desenvolve pesquisas com a colaboração de Ernest Henry Starling, descobrindo a hormona da secreção, em 1902. Em 1912, é professor de fisiologia geral no University College. Entre 1885 e 1924, Bayliss faz parte da sociedade de fisiologia. Em 1915, este autor escreve *Work Principles of General Physiology*.

W. Ronald D. Fairbairn (1891-1964), é considerado um *outsider* entre os psicanalistas Britânicos. Fairbairn nasce e trabalha toda a sua vida em Edimburgo. A sua formação original é na área de letras. Fairbairn licencia-se, após a Primeira Guerra mundial, em medicina só descobrindo mais tarde a psicanálise. Influenciado por Melanie Klein, Fairbairn adoptou desta psicanalista o termo «posição», contudo após ter investigado os primeiros estágios de vida em pacientes esquizóides substitui a «posição paranóide» por uma «posição esquizóide». Ao trazer para primeiro plano os estados de dissociação na histeria e na esquizofrenia, postula assim uma «posição esquizóide» prioritária à «posição depressiva» chamando a atenção para os aspectos estruturais da clivagem e da fragmentação do ego. Fairbairn, opõe-se à teoria pulsional de Freud e ao modelo energético da mente substituindo a estrutura ortodoxa do id, do ego e do super-ego por um sistema de relações objectais. Fairbairn descreve a libido orientada não para o prazer, mas para os objectos defendendo que a procura da relação com o «objecto bom» é a primeira das necessidades libidinais. Este

autor também defende que existe, desde o início do desenvolvimento, um ego arcaico originalmente unificado. Este psicanalista denomina a função perturbadora e demoníaca do super-ego de «sabotador interno». Fairbairn é um dos raros psicanalistas da sua época que se interessa por arte moderna. Estimulado pela exposição surrealista de 1936, Fairbairn examina a obra de arte à luz do jogo e do sonho. Este psicanalista descobre no simbolismo os efeitos da destruição sádica e da reparação tal como o impacto dos mesmos na técnica. Fairbairn escreve em 1938, *Prolegomena to a Psychology of Art* e publica em 1939, *The Ultimate Basis of Aesthetic Experience*.

William Blake (1757-1827), pintor e poeta místico inglês, dotado para a pintura e poesia, publica em 1789, aquilo que é considerado um dos tesouros mais preciosos da poesia inglesa *Songs of Innocence* e *Songs of Experience*, de 1794. A primeira obra consiste na primeira de uma série delas cujos textos e ilustrações são realizados pelo próprio. Blake é conhecido por realizar em 1818, as ilustrações (cerca de cem sendo que a maioria ficou em forma de esboço) para o *Livro de Job*, para a *Divina Comédia* de Dante, para Shakespeare e Milton. É referido como tendo uma alma entusiasta e iluminada e é considerado um dos génios mais fascinantes do pré-romantismo inglês. Debruça-se sobre temas bíblicos, grandes poetas e mitos criados a partir da sua imaginação. As figuras que desenha salientam os corpos musculosos e bem proporcionados. É um autor bastante influente para as ideias e para o pensamento de Marion Milner, tendo-a acompanhado desde sempre.

1.2.2. A Escola Britânica de Psicanálise

Devido ao facto de Marion Milner dever a sua formação psicanalítica, sobretudo, à Escola Britânica de Psicanálise, iremos apresentar uma breve perspectiva histórica da constituição desta sociedade e escola. Identificaremos os vultos da ciência que estão na origem da psicanálise em Inglaterra e aqueles que ao “encabeçaram” os vários movimentos que surgem dentro da referida escola Britânica acabam por originar primeiro dois e depois três grupos importantes: o grupo freudiano, o grupo kleiniano e o «grupo do meio» ou «grupo independente». Estes três grupos constituem-se como três tipos de orientações distintas, três correntes na forma de praticar a disciplina psicanalítica.

Começamos por pesquisar acerca do início da psicanálise em Inglaterra.

Segundo Ernest Jones (1959), os primeiros nomes associados ao movimento psicanalítico Britânico são, para além dele próprio, Frederic Myers, Michell Clarke, Havelock Ellis e Wilfred Trotter.

Ernest Jones, oriundo de um família gaulesa de classe média, encorajado pelo exemplo do seu pai um *self-made man*⁴⁹, realiza os seus estudos de medicina na University College Hospital of London. Por sua vez Wilfred Trotter, cirurgião e apaixonado pela cultura filosófica, amigo íntimo de Jones é quem lhe menciona os estudos de Freud, de 1903, sobre a histeria. Ambos (Jones e Trotter) estudam as obras de William James, Frederic Myers e Pierre Janet. Parecem ser os resumos publicados por Michael Clarke, na revista *Brain*, em 1898, acerca da obra de Freud juntamente com a leitura do caso «Dora», que influenciam Jones de tal forma que a história da psicanálise, em Inglaterra, é referenciada como estando sobretudo ligada à vida deste autor - Ernest Jones.

Em Setembro de 1907, Jones encontra Carl Jung no Congresso Internacional de Neurologia de Amesterdão e encontra Freud pela primeira vez, em 1908, no I Congresso de Psicanálise, em Salzburgo.

Em 1909, Sándor Ferenczi e Carl Jung acompanham Freud aos Estados Unidos, para realizarem conferências na universidade de Clark. Ferenczi propõe que os analistas se organizem numa associação internacional com representações em Londres, Viena, Budapeste e Berlim.

Em 1911, após o afastamento de Jung, Jones assume uma importância crescente para Freud. Jones para evitar um escândalo na sua carreira médica, devido a um caso clínico, parte para o Canadá indo leccionar psiquiatria, na universidade de Toronto.

Em 1913, e após um período de quatro anos no Canadá, Jones volta para Budapeste onde fica algumas semanas para realizar uma análise com Ferenczi. Segundo Gillespie⁵⁰, esta análise é considerada a primeira «análise didáctica». É recomendada por Freud e dura dois

⁴⁹ O pai de Jones é considerado um *self-made man* pois de simples operário passa a director de uma mina de carvão e a chefe da contabilidade numa fábrica de aço, na cidade de Goverton.

⁵⁰ W. H. Gillespie, «Ernest Jones: the bonny fighter», *Int. J. Psycho-Anal.* 1979; 60: pp.273-279.

meses, realizando-se com a periodicidade de duas vezes por dia. Ferenczi para além de analisar Ernest Jones também analisa M. Klein, M. Balint e outros futuros analistas, influenciando-os com o seu conceito de «privação materna precoce» e com a ideia de que existem relações objectais mesmo nas mais profundas camadas da mente. São estas ideias que permitem a esses analistas e inclusive a D. W. Winnicott, virem a desenvolver, mais tarde, as teorias que se centram sobre o desenvolvimento precoce do bebé.

Quando Jones regressa a Inglaterra para fundar a Sociedade Britânica de Psicanálise, Ferenczi, por sua vez, viaja até Viena para ser analisado por Freud.

A Sociedade Britânica de Psicanálise é fundada no dia 30 de Outubro de 1913. Composta por nove membros, dos quais apenas quatro praticam a psicanálise, tem como presidente Ernest Jones, como vice-presidente Douglas Bryan e, finalmente, como secretário Eder. Este grupo aumenta de tamanho mas de uma forma um pouco heterogénea já que Eder favorece a entrada de pessoas sensíveis às ideias de Jung, as quais ele próprio defende. Jones perante as divergências na sociedade, recentemente criada, relativamente às ideias de Freud e Jung, lamenta a sua precipitação terminando as reuniões por volta de 1915.

Durante a Primeira Guerra mundial, a maior parte dos correspondentes de Freud são mobilizados: Ferenczi e Eitingon na Hungria e Abraham na Alemanha. Assim, durante a guerra, o movimento psicanalítico deixa praticamente de existir.

Em 28 e 29 de Setembro de 1918, realiza-se em Budapeste o V Congresso Internacional de Psicanálise, o primeiro depois das hostilidades de 1914, no qual, para além de quarenta e dois analistas presentes, assistem representantes dos governos da Áustria, Alemanha e Hungria. É a primeira vez que Freud retoma o contacto com os seus colegas ao fim de quatro anos de guerra, sinónimos de separação. Ferenczi, Karl Abraham, Max Eitingon e Ernest Simmel apresentam trabalhos sobre as neuroses de guerra tendo as autoridades interessado-se o suficiente para abrirem clínicas para os antigos combatentes. É neste Congresso que Melanie Klein encontra Freud.

No dia 20 de Fevereiro de 1919, constitui-se uma nova Sociedade Britânica de Psicanálise. Nesta Jones, novamente presidente, conta com a participação dos seguintes elementos: Douglas Bryan (secretário), H. Devine, Barbara Low, Stanford Read, Eric Hiller, D. Forsyth, Robert M. Rigall, W. H. B. Stoddart (tesoureiro) e J. C. Fluegel entre outros.

Só nos anos seguintes surgem Joan Riviere, James e Edward Glover, Susan Isaacs, John Rickman, James e Alix Strachey, Ella Sharpe e Sylvia Payne. É esta última analista que vai efectuar a psicanálise que possibilita a Marion Milner tornar-se também ela psicanalista.

O primeiro Congresso Internacional do pós guerra é realizado em La Haye, em Setembro de 1920. Sigmund Freud e sua filha Anna, fazem parte dos cinquenta e sete convidados que se juntam aos sessenta e dois membros, durante quatro dias.

As reuniões da Sociedade Britânica de Psicanálise são mensais até 1921, depois bimensais e prolongam-se até 1924, na casa de M. Rigall. Nestas reuniões discutem-se aspectos da

clínica ou da prática do passado, o peso da hipnose, questões de ética e ainda os textos de Freud, Ferenczi, Abraham e outros analistas.

Em Setembro de 1922, realiza-se outro congresso Internacional mas agora em Berlim.

Nos dez primeiros anos e paralelamente ao início da Sociedade Britânica de Psicanálise, assiste-se ao nascimento de uma multiplicidade de entidades tais como: a fundação do *British Journal of Medical Psychology* (secção médica do *British Journal of Psychology*), o *International Journal of Psychoanalysis* (1920), a Biblioteca Internacional de Psicanálise (1921), a associação Hogart Press (1924), a Fundação do Instituto de Psicanálise (1924), o estabelecimento da Clínica de Psicanálise de Londres (1926) e a organização de vários congressos, inclusive o XI Congresso Internacional de Psicanálise que se realiza em Oxford no ano de 1929.

O Instituto de Psicanálise deixando para a Sociedade as discussões psicanalíticas, tem por objectivo promover o ensino, as actividades de publicação e a organização de uma clínica .

Ernest Jones com a ideia de introduzir a psicanálise nas outras sociedades científicas organiza uma série de conferências. Por volta de 1924, Jones trabalha sobre os aspectos sociológicos da psicanálise e expõe em 1935, perante a Sociedade de sociologia, as suas ideias sobre a evolução das noções de «introjecção» e «superego». Este psicanalista revela também as ligações profundas que se podem encontrar entre os conflitos pessoais e as instituições sociais. Ainda no ano de 1924, Jones apresenta no Royal Anthropology Institute as ideias de Freud, do seu livro *Totem e Tabu*, sublinhando a utilidade dos conceitos psicanalíticos e os pontos de encontro entre as pesquisas efectuadas nas duas áreas do saber. O interesse de Ernest Jones para a sociologia parece resultar não só da influência de W. Trotter e do seu livro sobre a psicologia das massas, como também do contacto que Jones mantém com o antropólogo W. H. Rivers. Este último tinha entrado para a Sociedade Britânica de Psicanálise e tinha publicado um livro sobre psicologia e etnologia. Em 1927, Jones faz uma crítica ao livro *Sex and Repression in Savage Society* do antropólogo e etnógrafo Bronislaw Malinowski.

A psicanálise inglesa introduz-se nos Congressos Internacionais de Psicologia e a influência dos psicanalistas atinge também a Sociedade Britânica de Psicologia. É de salientar que, nessa época, a psicologia clínica, em Inglaterra, definia-se a partir da neurologia. Ernest Jones opunha a psicologia que se debruçava sobre o indivíduo na sua totalidade - psicologia psicanalítica, a uma psicologia académica que segundo este psicanalista se afastava dos interesses reais do homem.

Também C. Fluegel, após a Primeira Guerra mundial introduz a psicanálise nos seus cursos no University College. Como já atrás assinalámos, no primeiro capítulo, é ao frequentar esta formação que Marion Milner tem oportunidade de ouvir falar, pela primeira vez, de S. Freud. Fluegel, ainda e também, secretário da Sociedade de Psicologia, juntamente com Jones, divide esta sociedade em secções específicas. Cria-se assim uma secção médica

especial que tem por objectivo discutir as ideias psicanalíticas com outros médicos com formações em psicologia.

Outro marco importante na história da psicanálise Britânica é a inauguração da já referida Clínica de Psicanálise de Londres, no dia 6 de Maio de 1926 - no septuagésimo aniversário de Freud. Esta clínica torna-se uma realidade mercê de um donativo de D. P. Hopkins. No dia 28 de Setembro desse mesmo ano, J. Rickman recebe aí o seu primeiro doente e onze pacientes iniciam simultaneamente tratamento psicanalítico.

Segundo Kohon⁵¹ e Girard⁵² assiste-se, por um lado, a todo este movimento que sugere uma evolução e a implementação das ideias psicanalíticas e, por outro, a uma oposição por parte do público em geral, da instituição médica e psiquiátrica, da igreja e da imprensa. Ainda segundo os mesmos autores, Jones dedica uma parte substancial do seu tempo a defender as ideias da psicanálise. Duas das mais fortes resistências com que os psicanalistas se confrontam dizem respeito à questão da sexualidade infantil e à prática da psicanálise realizada por elementos sem formação em medicina.

Na opinião de Rickman, citado por Girard⁵³, as resistências ainda evoluem mais quando se passa de uma «teoria do conflito pulsional individual» para uma «teoria do eu e das relações de objecto que incluem o grupo». Por este e outros motivos, a Associação Britânica de medicina nomeia uma comissão especial que reúne ao longo de três anos (entre 1926 e 1929) vinte e oito vezes para resolver as questões que se vão levantando. No ano de 1926, Freud acaba, no entanto, por felicitar Ernest Jones pela dedicação deste último e pelo facto de ter formado um grupo, uma revista e um instituto.

O grupo psicanalítico é constituído por personalidades muito cultas e de certa forma inovadores nas várias áreas do saber.

No Congresso de Psicanálise, realizado em 1929, estabelecem-se os critérios para a formação psicanalítica, as medidas para a formação de analistas sem formação médica e a prática psicanalítica (aspecto este que, como já atrás referimos, é por si só controverso). Na altura, a admissão de membros na Sociedade efectuava-se mediante a recomendação do analista do candidato. O analista assumia um papel de supervisor nas leituras e no primeiro trabalho clínico realizado pelo candidato a analista.

É de salientar que, em 1932, a Sociedade Britânica de Psicanálise passa de setenta e quatro membros para cento e cinco em 1948, de entre os quais trinta e cinco não tem formação médica. Até 1944, Ernest Jones e Winnicott controlam as formações e as supervisões insistindo que análises didácticas não se diferenciam das análises terapêuticas. Nessa altura, existia na Sociedade Britânica de Psicanálise, cerca de 40% de analistas sem formação médica, percentagem esta em que se encontra Marion Milner.

⁵¹ Gregorio Kohon, *A Escola Britânica de Psicanálise: The Middle Group - A Tradição Independente* (Porto Alegre: Artes Médicas, 1994).

⁵² Cl. Girard, *Ernest Jones. Sa vie. Son oeuvre* (Paris: Payot, 1972).

⁵³ *ibidem*.

Como a história da Sociedade Britânica de Psicanálise se encontra também associada à psicanálise infantil, continuaremos a desenvolver estas ideias no sub-capítulo seguinte.



Freud com o seu Comité em 1922. Da esquerda para a direita: Rank, S.Freud, Abraham, Eitingon, Ferenczi, Jones e Sachs.



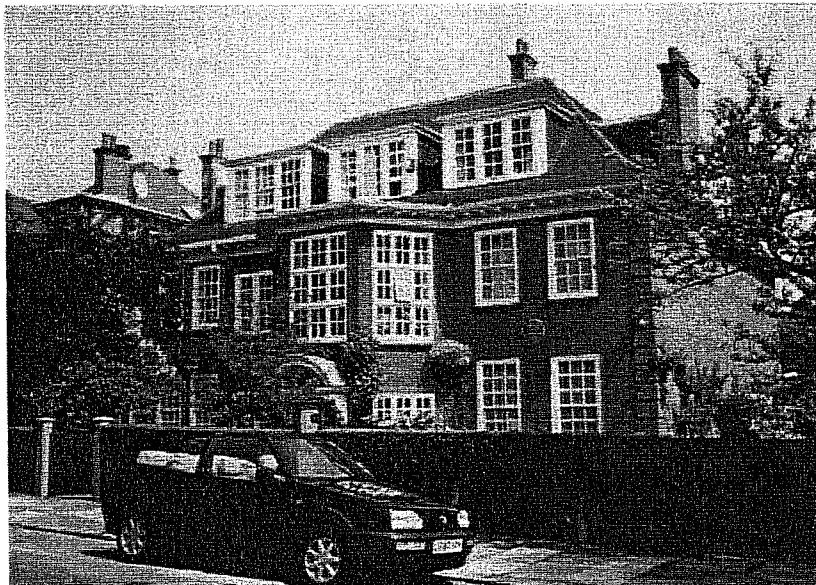
Ernest Jones



Sandor Ferenczi



Da esquerda para a direita, atrás: A.A.Brill, E.Jones, Ferenczi. À frente: S.Freud, Stanley Halle e Gustav Jung.



Casa-museu de Sigmund Freud em Hampstead, Londres

1.2.3. A Psicanálise Infantil

Sigmund Freud começa a interessar-se pela psicanálise de crianças através dos casos tratados por Carl Gustav Jung, Lou Andreas-Salomé, Sándor Ferenczi e pelo trabalho de Hermine von Hug-Hellmuth que data de 1913.

A primeira análise de uma criança realizada por Freud consiste na conhecida análise do «Pequeno Hans», um menino de cinco anos que sofre de uma fobia.

Dos colaboradores de Freud, é Ferenczi quem dá os primeiros e mais rigorosos contributos à psicanálise de crianças e à pedagogia psicanalítica. Ferenczi é o promotor da psicanálise de crianças em Budapeste e o seu colega Sigmund Pfeiffer escreve uma obra pioneira sobre a terapia através do jogo. Em 1908, Ferenczi no primeiro Congresso Internacional de Psicanálise, realizado em Salzbourg, apresenta uma comunicação intitulada «Psicanálise e Pedagogia». Este psicanalista procura compreender de que forma a educação pode favorecer a vida pulsional da criança.

Karl Abraham, por sua vez, impulsiona o trabalho de dois psicanalistas húngaros e o da psicanalista alemã Josefine Muller.

A partir da obra de Carl Jung surge uma escola de analistas de crianças. O representante mais importante é Oskar Pfister, um pastor protestante que adapta as ideias da psicanálise ao trabalho que efectua com crianças e adolescentes. Pfister influencia Ernest Schneider, o fundador da 'Zeitschrift fur Psychoanalytische Pedagogik' - que dirige o seminário de professores de Berna - e Heinrich Meng (analista colaborador de Schneider).

No início, os companheiros de Freud ao tratarem as crianças, discutiam os problemas técnicos que surgiam: a ausência de associações verbais, a necessidade de recorrer a informações exteriores à análise e a rapidez da transferência.

O desenvolvimento da psicanálise de crianças, de uma forma organizada, data do final dos anos vinte. É nesta altura que Freud formula uma nova teoria da estrutura do aparelho psíquico, com a presença de duas pulsões fundamentais - «Éros» («pulsão de vida») e «Thanatos» («pulsão de morte»). É de assinalar que enquanto a sua filha Anna Freud nunca integra a pulsão de morte no seu trabalho Melanie Klein, pelo contrário, adopta-a desde cedo e dá-lhe um maior relevo, comparativamente à libido.

Segundo Donald Meltzer⁵⁴, é graças ao trabalho efectuado com adultos neuróticos e psicóticos que os pioneiros da psicanálise começam a conceptualizar a «criança» de forma abstracta e esquemática, um «bebé psicanalítico» semelhante a uma criança humana. Na opinião deste psicanalista isto só é possível graças a três analistas: Hermine von Hug-Hellmuth, Anna Freud e Melanie Klein, que adaptam o método psicanalítico às crianças.

⁵⁴ Donald Meltzer, *Les Structures sexuelles de la vie psychique* (Paris: Payot, 1977).

Também na opinião de Claude Girard⁵⁵, é Melanie Klein que detém grande influência no aparecimento da psicanálise de crianças ao dar um impulso à psicanálise de crianças e ao contribuir, mais tarde, para individualizar a Escola Britânica de Psicanálise.

O primeiro trabalho científico de M. Klein, intitulado *O Desenvolvimento de uma Criança (Eine Kinderentwicklung)*, é apresentado à Sociedade Psicanalítica de Budapeste, em 1919.

Já em Berlim, Klein e Ada Schott fazem desta cidade, o primeiro centro importante da psicanálise de crianças. Melanie Klein tem como primeiro paciente um rapaz de cinco anos que expressa as suas aflições e angústias através dos brinquedos.

No mesmo período (1920), mas agora em Viena, Anna Freud contribui para o desenvolvimento de outra escola de pensamento relativo à psicanálise de crianças. Anna Freud só tem uma antecessora na pessoa de Hermine von Hug-Hellmuth, professora (com um Doutoramento em filosofia) da universidade de Viena. Hermine von Hug-Hellmuth apresenta o trabalho que realiza, antes da guerra, no domínio da área da ludoterapia, no Congresso de La Haye. Segundo Elizabeth Young-Bruehl⁵⁶ são no entanto, apenas Melanie Klein e Anna Freud que fazem desta técnica do jogo, uma verdadeira técnica psicanalítica.

As diferenças entre estas duas últimas psicanalistas (Melanie Klein e Anna Freud) impõem-se fruto das múltiplas divergências técnicas (terapia através do brincar e aspectos educativos envolvidos na análise) e teóricas (data do início do complexo de Édipo, data do aparecimento do ego e do super-ego, possibilidade da neurose de transferência em crianças e papel das ansiedades iniciais no desenvolvimento das crianças).

Anna Freud na sua escola de Viena, onde ensinam Peter Bloss e Erik Erikson, utiliza o «Método pelo Projecto». Este método baseia-se na teoria de John Dewey, na qual se considera importante suscitar o interesse da criança a fim de favorecer a aprendizagem. Na análise das crianças, Anna Freud procura partir da «superfície», vencer pouco a pouco as defesas e as resistências, para finalmente chegar às «profundezas» do inconsciente.

Em Abril de 1924, no Congresso Internacional de Salzbourg, Melanie Klein apresenta uma comunicação sobre a técnica da «análise precoce» - terapia para crianças com idades compreendidas entre os dois e os cinco anos. Outra comunicação sua baseada no estudo de um caso de uma criança obsessiva com seis anos (Erna) é apresentada aos psicanalistas alemães, em Wurtzbourg, no Outono do mesmo ano.

Anna Freud, reage então prudentemente face às posições defendidas por Melanie Klein.

Em 1925, Melanie Klein, agora em Londres, realiza uma série de conferências onde apresenta as suas ideias sobre a técnica psicanalítica de crianças.

Em 1926, Melanie Klein, a convite de Ernest Jones, muda-se definitivamente para Londres e começa a participar na Sociedade Britânica de Psicanálise sendo eleita como membro da referida sociedade a 2 de Outubro de 1927. Neste mesmo ano, Klein faz uma crítica detalhada ao livro que Anna Freud publica sobre psicanálise infantil - *Introdução à Técnica*

⁵⁵ Cl. Girard, Ernest Jones. Sa vie. Son oeuvre (Paris: Payot, 1972).

⁵⁶ Elizabeth Young-Bruehl, Anna Freud (Paris: Payot, 1988, p.147).

de Análise de Crianças. Neste livro, Anna Freud esclarece as suas divergências relativamente a Klein e desenha os contornos do que intitula como a «Escola de Viena». Anna Freud assume nesta altura publicamente a sua posição face às ideias de Melanie Klein. Pode então talvez afirmar-se que enquanto Melanie Klein se centra sobretudo no «mundo interno», Anna Freud procura estudar as «relações» que se estabelecem entre esse mundo interno e o mundo externo das crianças.

Para Melanie Klein, e tomando em consideração os princípios psicológicos em que assenta a psicanálise das crianças as tendências edípicas resultam da frustração do desmame; essas tendências aparecem pela primeira vez no início do segundo ano de vida e são reforçadas pela frustração anal sentida durante a aprendizagem da higiene e do controlo dos esfíncteres. Klein refere ainda que a culpabilidade resulta do conflito humano a partir da introjecção dos objectos de amor. No início, o conflito edípico assume a forma de destruição e devoração. Para esta psicanalista, a criança já tem durante a fase anal uma imagem, um super-ego que a pune da única maneira compreensível face à sua experiência pré-genital. As frustrações orais e anais formam assim o protótipo de todas as frustrações posteriores e são elas que dão origem à angústia. Como a curiosidade da criança não se pode exprimir verbalmente, a frustração manifesta-se num surpreendente somatório de raiva e ódio.

Melanie Klein conclui assim que a conexão precoce entre a pulsão epistomofílica e a agressividade ou o ódio é importante para o desenvolvimento mental. A partir do momento em que as tendências edípicas entram em acção, a criança torna-se curiosa em relação ao corpo da mãe e deseja apropriar-se do seu conteúdo dando origem ao aparecimento da angústia.

A forma como a criança ultrapassa as frustrações orais para atingir a posição genital depende, em parte, da sua capacidade de suportar a angústia. A criança deseja roubar o conteúdo do corpo da mãe (ou seja, as fezes) mas também deseja destruir os bebés e os seios que lhe fornecem a alimentação. A avidez e a voracidade da criança englobam igualmente o pénis do pai que ela supõe encontrar-se também no interior da mãe. A criança fantasia então que a mãe a vai punir. O super-ego dessa fase constitui-se assim com base em figuras persecutórias combinadas do pai e da mãe.

Numa vertente completamente diferente, Anna Freud, August Aichhorn, Siegfried Bernfeld e Willi Hoffer inauguram um curso de psicanálise aplicada à pedagogia e destinada não apenas aos alunos do Instituto de Psicanálise mas também aos professores e aos técnicos do serviço social. Os cursos que Anna Freud e Dorothy Burlingham administram nos jardins infantis e nas escolas primárias procuram sobretudo difundir, no sistema escolar de Viena, as ideias da psicanálise relativas ao desenvolvimento das crianças. Embora estes psicanalistas tenham começado a tratar apenas crianças com idades compreendidas entre os seis e os dez anos, com o decorrer do tempo, alargaram as suas intervenções a crianças mais pequenas fruto da influência de Berta Bornstein (uma analista de crianças, natural de Berlim, que começa a trabalhar em Viena, em 1929).

O conflito entre Anna Freud e Melanie Klein torna a eclodir em 1929, no Congresso Internacional, que se realiza em Oxford. Neste congresso, Melanie Klein apresenta o seu importante artigo «L'importance de la formation du symbole dans le développement du moi». Segundo Kohon⁵⁷, desencadeia-se nesta altura, uma verdadeira polarização entre as cidades de Londres e Viena, o mesmo acontecendo entre Londres e Berlim. Nas palavras de Phyllis Grosskurth⁵⁸, existe também um problema de comunicação devido à distância linguística e geográfica agravada pelas dificuldades políticas e económicas da altura. São poucos os analistas que lêem o *Zeitschrift* e ainda menos os analistas alemães que lêem o *International Journal of Psycho-Analysis*.

Durante os anos 30, Melanie Klein dedica-se à descrição técnica e teórica do desenvolvimento sexual das crianças, a qual apresenta no seu livro de 1932, *A Psicanálise de crianças (Die Psychoanalyse des Kindes)*. A técnica de Klein ('play technique')⁵⁹, semelhante à utilizada por Freud para a análise dos sonhos, é exposta sistematicamente neste livro que resulta dos cursos e dos seminários realizados em Inglaterra.

Alguns dos psicanalistas de Berlim, que começam a emigrar após a promulgação das leis anti-semitas de 1933, instalam-se em Londres e outros ainda vão para os Estados Unidos.

Por sua vez, quando Anna Freud chega a Londres, repete a experiência das Jackson Nursery, nas intituladas Hampstead War Nursery. Anna Freud tem a possibilidade de investigar o desenvolvimento das crianças durante as suas várias etapas de vida, quer no seio de uma instituição, quer enquanto vítimas da situação de guerra. Com base neste trabalho, Anna Freud propõe as inúmeras «linhas de desenvolvimento normais» ao longo das quais os problemas podem-se revelar.

O Congresso Internacional de Lucerne que se realiza em 1934, constitui o início do segundo grande confronto entre as posições de Anna Freud e Melanie Klein relativamente à psicanálise de crianças. Este congresso é também o último em que Melitta Schmideberg (filha de Melanie Klein e também ela psicanalista) intervêm a favor da sua mãe. A comunicação de Klein, *Uma Contribuição para a Psicogénese dos Estados Maníaco-Depressivos*, introduz o seu importante conceito de «posição depressiva». Klein retoma os conceitos de Freud relativos à pulsão de vida e de morte e desenvolve a partir daí as célebres posições «esquizo-paranóide» e «depressiva». Klein propõe assim uma teoria que tem pouco a ver com a de Freud pois elimina os estádios libidinais - resultantes da pulsão de vida - com um começo num estado de narcisismo primário e de auto-erotismo, embora tenha sempre procurado demonstrar que a sua teoria era freudiana.

Anna Freud procura, após o congresso de 1934, afastar-se de todas as responsabilidades oficiais do movimento psicanalítico.

⁵⁷ Gregorio Kohon, *A Escola Britânica de Psicanálise: The Middle Group - A Tradição Independente* (Porto Alegre: Artes Médicas, 1994).

⁵⁸ Phyllis Grosskurth, *Melanie Klein: Son monde et son oeuvre* (Paris: PUF, 1989).

⁵⁹ 'Play Technique' - M. Klein no 'setting' psicanalítico utiliza brinquedos para realçar a expressão das fantasias. O brincar, tal como os sonhos, a associação livre e o 'acting-out' são encarados como expressão das fantasias.

Na opinião de Segal⁶⁰ e King⁶¹, é somente a partir de 1934-35, quando Klein introduz o seu conceito de «posição depressiva», que surgem os maiores conflitos entre esta psicanalista, os seus apoiantes e os restantes psicanalistas daí resultando o nascimento da escola kleiniana, distinta da escola Britânica de Psicanálise. Como salienta Edward Bibring⁶², a assim designada escola kleiniana não correspondia ao conjunto da Sociedade Britânica de Psicanálise. Dos psicanalistas seguidores de Melanie Klein, Susan Isaacs é a única a interessar-se pelas questões da pedagogia e do ensino. Os outros discípulos de Klein são Joan Riviere, Clifford Scott, David Matthew, Donald Winnicott, Paula Heimann, James e Alix Strachey.

Os movimentos opositores que começam a manifestar-se face às ideias de Klein surgem nas pessoas de Barbara Low, Edward Glover, Melitta Schmideberg, Barbara Lantos e Kate Friedlander. Esta oposição é também reforçada pelos psicanalistas oriundos de Viena que são obrigados a emigrar.

Segundo R. D. Hinshelwood⁶³, a Sociedade Britânica de Psicanálise divide-se ainda mais quando M. Klein e os seus seguidores reagem mal às críticas que lhes são feitas e tentam impor as suas teorias e ideias aos recém-chegados.

É em Agosto de 1936, no XIV Congresso Internacional que se realiza em Marienbad e durante o simposium acerca dos resultados terapêuticos da psicanálise que Edward Glover se afasta publicamente de Melanie Klein.

Em 1937, é publicada a tradução inglesa do livro de Anna Freud *O Ego e os Mecanismos de Defesa*. Também a 29 de Janeiro do mesmo ano, Melanie Klein ataca publicamente no Instituto de Medicina Pedagógica as ideias apresentadas por Maria Montessori sobre o jogo. Para Klein, Maria Montessori não se apercebe da importância do «fantasma» que surge no inconsciente da criança durante o jogo. Klein defende assim a imprescindibilidade de se analisar na ludoterapia, a transferência que emerge, seja ela positiva ou negativa.

Em Maio de 1937, em Budapeste, Otto Fenichel discursa sobre as dificuldades metodológicas apresentadas na investigação das primeiras fases da formação do ego. Michael Balint assinala que as ideias relativas às primeiras fases do desenvolvimento do psiquismo são pouco satisfatórias, especialmente as ideias da escola de Londres.

Melitta Schmideberg afasta-se cada vez mais de M. Klein opôndo-se assim aberta e ferozmente à sua própria mãe.

Em 1938, Anna Freud começa por sua vez, a organizar em sua casa, seminários quinzenais sobre a psicanálise de crianças.

Nesta altura, os dois únicos analistas independentes, face aos dois movimentos de psicanálise infantil são Sylvia Payne e W. H. Gillespie.

⁶⁰ H. Segal, *Klein* (London: Fontana/Collins, 1979).

⁶¹ P. King, «The life and work of Melanie Klein in the British Psycho-Analytical Society», *Int. J. Psycho-Anal.* 1983; 64: pp.251-260.

⁶² E. Bibring, «These-called english school of psychoanalysis», *Psychoanal. Q.* 1947; 16: pp.69-93.

⁶³ R. D. Hinshelwood, *Dicionário do Pensamento Kleiniano* (Porto Alegre: Artes Médicas, 1992).

A 3 de Setembro de 1939, dá-se um acontecimento importante - a Grã-Bretanha declara guerra à Alemanha, contudo, apesar da guerra, o trabalho desenvolvido pelos vários psicanalistas prossegue. Melanie Klein descreve, nesse mesmo ano, em «Situations d'angoisse infantile reflétées dans une oeuvre d'art et dans l'impulsion créatrice», o «impulso para criar» como o impulso para restaurar e reparar o objecto destruído após um ataque destrutivo. Este novo texto sobre o carácter central da «posição depressiva» apresenta a dor, o sofrimento como um dos caminhos que permite ao sujeito atingir a maturidade e o desenvolvimento. Na sua nova teoria, M. Klein refere que por volta dos quatro ou cinco meses de vida produz-se uma modificação de grande importância no desenvolvimento do bebé. A criança deixa de se relacionar com um «objecto parcial» mas a criança reconhece o «objecto total» sendo que a mãe é encarada na sua totalidade. Esta mudança desencadeia um novo conjunto de sentimentos de ambivalência e angústia ou seja, a criança angústia-se perante a possibilidade de perder o «bom objecto» e sente-se culpada pelos sentimentos agressivos esforçando-se por restaurar a sua integridade.

Em 1939, junta-se em redor de Melanie Klein, um grupo de analistas (em número de cinco) para estudar a questão dos «objectos internos».

Em 1940, Klein publica *O luto e as suas Relações com os Estados Maníaco-Depressivos* e em Abril do mesmo ano, esta psicanalista assiste em Londres a uma reunião do Comité de Formação onde enfrenta a oposição simultânea quer de Glover, quer dos analistas de Viena. Segundo Phyllis Grosskurth⁶⁴, no final do ano de 1941, a Sociedade Britânica de Psicanálise entra no seu período mais confuso. Em Dezembro desse mesmo ano, a Sociedade dedica uma tarde à discussão da comunicação de Barbara Low sobre a «Sociedade psicanalítica e o público». Conta-se que, nessa reunião, John Rickman se exaspera e confronta os membros da Sociedade com a incapacidade destes responderem às necessidades e problemas gerais da comunidade. Uma das questões também colocada é a de se saber se as ideias kleinianas são um desenvolvimento ou, antes, um desvio das ideias de Freud, tornando-se assim o grupo kleiniano um grupo separado e dissidente. Ainda no final do ano de 1941, os membros da Sociedade Britânica de Psicanálise chegam à conclusão que as divergências que os opõem no plano teórico e político necessitam de uma discussão pública.

No dia 29 de Julho de 1942, é decidido na Assembleia anual da Sociedade que todos os meses se realizará uma Assembleia Científica para discutir os pontos considerados de controvérsia científica. A primeira Assembleia reúne-se em Outubro de 1942.

No seguimento deste acontecimento e entre 27 de Janeiro de 1943 e 17 de Maio de 1944, efectuam-se uma série de reuniões intituladas por Grandes Controvérsias. Este momento é considerado como o mais importante da história da Sociedade Britânica de Psicanálise. Os conflitos surgem sobretudo devido à divergência das posições entre Melanie Klein e Anna Freud. As posições de Klein são defendidas por Paula Heimann, Joan Riviere, Susan Isaacs,

⁶⁴ Phyllis Grosskurth, *Melanie Klein: son monde et son oeuvre* (Paris: PUF, 1989).

Sylvia Payne, Money-Kyrle, Rickmann, Scott e Winnicott. Os defensores de Anna Freud são Dorothy Burlingham, Kate Friedlander, Barbara Lantos, Hedwig Hoffer, Barbara Low e outros. James Strachey e Marjorie Brierley mantêm-se neutros.

Alguns trabalhos da linha kleiniana são publicados posteriormente, em 1952, realçando-se o trabalho de S. Isaacs sobre «A natureza e a função do fantasma» e o de Paula Heimann sobre «Alguns aspectos do papel da introjecção e da projecção». De igual importância é o trabalho que as duas autoras citadas realizam, em conjunto, intitulado - «Regressão» e ainda o de M. Klein - «A vida emocional e o desenvolvimento do eu no bebé, particularmente a sua relação com a posição depressiva». As críticas de Glover sobre a metapsicologia kleiniana e as de Rank e Jung são também, mais tarde, publicadas sob a forma de artigos.

Anna Freud e E. Glover afastam-se da Sociedade Britânica de Psicanálise e, em 1944, Sylvia Payne torna-se presidente da mesma. A primeira tarefa desta psicanalista consiste em organizar a formação de modo a que nos dois primeiros anos se estude os princípios fundamentais da psicanálise enunciados por Freud e só no terceiro ano os trabalhos de outros analistas.

Marion Milner é, nesta altura, estagiária na Sociedade Britânica de Psicanálise. Esta psicanalista, citada por Phyllis Grosskurth⁶⁵, afirma que relativamente às disputas da época «... era muito difícil ter a mínima ideia de quem tinha verdadeiramente razão porque 'era como se se assistisse à disputa dos pais através de correspondência'».

Nesse mesmo ano de 1944, Anna Freud prepara-se para lançar o seu livro *The Psychoanalytic Study of the Child*. Ao longo do Outono de 1945, antes e depois das discussões do Comité de Formação, Anna Freud organiza reuniões particulares com os seus partidários mais próximos.

Ernest Kris intervém a 21 de Novembro de 1945, com um texto intitulado «Mémorandum - associations libres autor de la question: et maintenant?», onde assinala a necessidade dos analistas concentrarem as suas energias na elaboração de textos escritos.

Em 1946, após várias reuniões e discussões e à guisa das saídas para os possíveis conflitos que surgem, são introduzidos dois cursos de formação dentro da Sociedade. O «Curso A» que consiste numa continuação do que já existia até então e o «Curso B» que ensinava as técnicas de Anna Freud. Os dois cursos são supervisionados pelo Comité de Formação. Os estudantes assistem em conjunto aos cursos e aos diferentes seminários consagrados à técnica.

Em 1947, inicia-se o ensino da psicoterapia psicanalítica de crianças de forma estruturada. A formação é aberta a psicólogos ou licenciados em ciências humanas que possuam experiência em análise infantil. A formação dura cinco anos e existe um acordo com a Sociedade Britânica que permite a formação em psicanálise de adultos.

⁶⁵ Phyllis Grosskurth, *Melanie Klein: son monde et son oeuvre* (Paris: PUF, 1989, p.459).

Até a Sociedade Britânica ser oficialmente dividida em três grupos existem apenas os dois tipos de ensino referidos. Só mais tarde surgem os grupos kleiniano, o grupo dos seguidores de Anna Freud e um terceiro, o «grupo do meio», «do centro», dos «independentes» que surge, segundo Kohon⁶⁶, fruto da necessidade de uma posição intermédia. Este último grupo só mais tarde organiza uma formação específica.

Na opinião de Phyllis Grosskurth⁶⁷, esse grupo do meio é «muito amorfo», os estudantes encontram-se permanentemente numa grande confusão e acabam por se identificar com o seu analista.

Neste grupo incluem-se Edward Glover, James Strachey, Ernest Jones, Margaret Little, John Rickman, Donald Winnicott, Michael Balint, Paula Heiman, Ella Sharpe, Sylvia Payne, Ronald Fairbairn, Alix Rycroft, Masud Khan, Charles Rycroft e Marion Milner, embora alguns tenham uma certa resistência em serem assim considerados.

Segundo Kohon⁶⁸, uma das características do «grupo do meio» caracteriza-se pela «relutância em ser restringido por coerções hierárquicas ou teóricas». É intitulado por Glover (1949) como «tímido» e «constrangido»; por Schmideberg (1971) como «um bando de pessoas que rejeita participar das intrigas conduzidas por extremistas»; por Steiner (1985) como «o grupo dos analistas não-alinhados» e por Segal (1979) como «o grupo dos analistas não comprometidos».

Na opinião de Kohon⁶⁹, é o trabalho destes vários autores que permite desenvolver aspectos relacionados com a «teoria das relações objectais». Desenvolvem-se as ideias relativas às questões teóricas e clínica da contra-transferência e revêm-se e modificam-se os critérios de selecção dos casos ampliando o tipo de pacientes adequados para tratamento psicanalítico com subsequente modificação da técnica; pesquisa-se sobre a influência do meio ambiente no início do desenvolvimento e sua repercussão ao nível da patologia e finalmente começa-se a encarar a regressão no tratamento psicanalítico de forma positiva.

D. W. Winnicott, um dos vultos da psicanálise de crianças achava que as duas perspectivas (as de Melanie Klein e Anna Freud), podiam ser reconciliadas. Deve-se a Winnicott o conceito de «mãe» e de *maternage* ('holding') «suficientemente boas». A experiência deste psicanalista com crianças e o seu enorme prestígio, não impedem que alguns colegas o critiquem por considerar que este autor não chega a apresentar qualquer teoria de forma estruturada se comparado com Melanie Klein e Anna Freud.

John Padel, citado por Phyllis Grosskurth⁷⁰, descreve a Sociedade Britânica de Psicanálise dessa altura «como *un pas de deux* [itálicos no original]. Melanie Klein é a bailarina a quem Winnicott está constantemente em vias de oferecer qualquer coisa que ela rejeita com um

⁶⁶ Gregorio Kohon, *A Escola Britânica de Psicanálise: The Middle Group - A Tradição Independente* (Porto Alegre: Artes Médicas, 1994).

⁶⁷ Grosskurth, *op. cit.*, p. 464.

⁶⁸ Kohon, *op. cit.*, p. 38.

⁶⁹ *ibidem* p.17.

⁷⁰ Phyllis Grosskurth, *Melanie Klein: son monde et son oeuvre*. Paris: PUF, 1989, p. 517).

brusco movimento da cabeça como que para afirmar que já a possui». As reuniões científicas dos anos cinquenta são assim comparadas por Phyllis Grosskurth, «a um mercado de escravos onde são estes que procuram um patrão».

Em 1952, chegam os fundos da Fundação Field, que contribuem para o funcionamento da Clínica de Anna Freud inaugurada em 1951, em Maresfield Gardens. Anna Freud estabelece ligação com Milton Senn, de Yale, o qual trabalha com Ernest e Marianne Kris em diversos projectos de observação de crianças enquadrados no Yale Child Study Center. A clínica de Anna Freud, em Londres, compreende seis salas de consultas, uma sala de jogos, gabinetes, uma pequena biblioteca e ainda uma sala reservada aos cursos de formação dos candidatos. Anna Freud reúne os seus esforços para elaborar linhas de desenvolvimento e um «perfil de diagnóstico» para as crianças. Os diferentes serviços da clínica multiplicam as suas ideias de pesquisas e sucede-se a publicação de vários artigos e livros. Ao longo dos anos, a clínica mantém-se sempre fiel aos seus objectivos de origem: realizar terapias e ajudar famílias, tratar crianças perturbadas independentemente dos seus meios e história fornecendo aos candidatos uma formação mais equilibrada e rica de acordo com as suas possibilidades.

É apenas por volta de 1960, que o grupo do meio se constituiu como grupo e organiza o seu próprio programa de formação oficializado, em 1973. É também no ano de 1960, que a Sociedade regulamenta que cada candidato deve seleccionar o seu programa de seminários e o seu grupo de estudos.

Edward Glover considera que, por volta de 1966, embora a escola inglesa se identifique com a Sociedade Britânica de Psicanálise, «a unidade mascara as dispersões e só uma arte de compromisso pode fazer coexistir grupos com linguagens teóricas tão diferentes».

Na opinião de P. King⁷¹, as estruturas que permitem a coabitação de grupos tão distintos, possibilitam por sua vez o desenvolvimento de obras tão originais quanto diversas. Nestas podem-se incluir os trabalhos de Marion Milner, M. Balint, J. Bowlby, D. W. Winnicott, Fairbairn e Bion que tornam a experiência britânica bastante original.

Parece importante salientar que embora a escola inglesa, tenha estado desde sempre sob a ameaça de interromper a sua actividade manteve-se, no entanto, sempre em funcionamento.

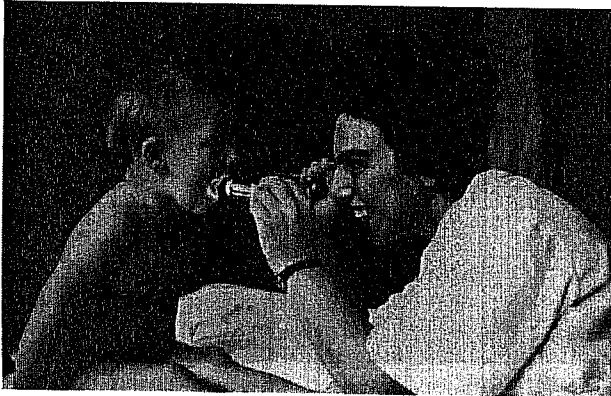
⁷¹ P. King, *Symposium de Broadway* (Paris: PUF, 1982).



Sigmund e Anna Freud em Tegel, perto de Berlim, no ano de 1928



Anna Freud nos jardins de Jackson Nursery (1937)



Consulta de Pediatria na Jackson Nursery



Dorothy Burlingham na Jackson Nursery



Grupo de Anna Freud durante uma reunião de estudo: Anna Freud, Josefina Stross, Isidore Hellmann, Willi Hoffer e outros membros da equipa de Hampstead.



Criança em Hampstead War Nursery aprendendo a utilizar uma máscara de gás



Melanie Klein em 1912



Melanie Klein e o seu neto Michael (analisado por Marion Milner), em 1938



Hans e Erick, filhos de Melanie Klein, em 1916



Joan Riviere (Psicanalista e supervisora de Marion Milner)



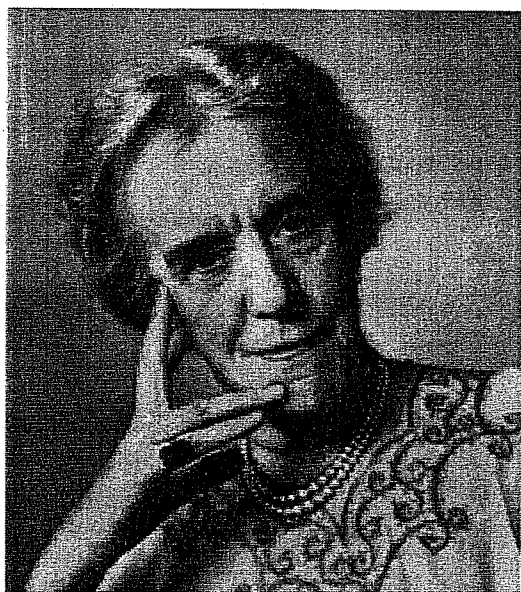
Susan Isaacs, em 1947



Melanie Klein, Anna Freud e Ernest Jones em Zurique no ano de 1949.



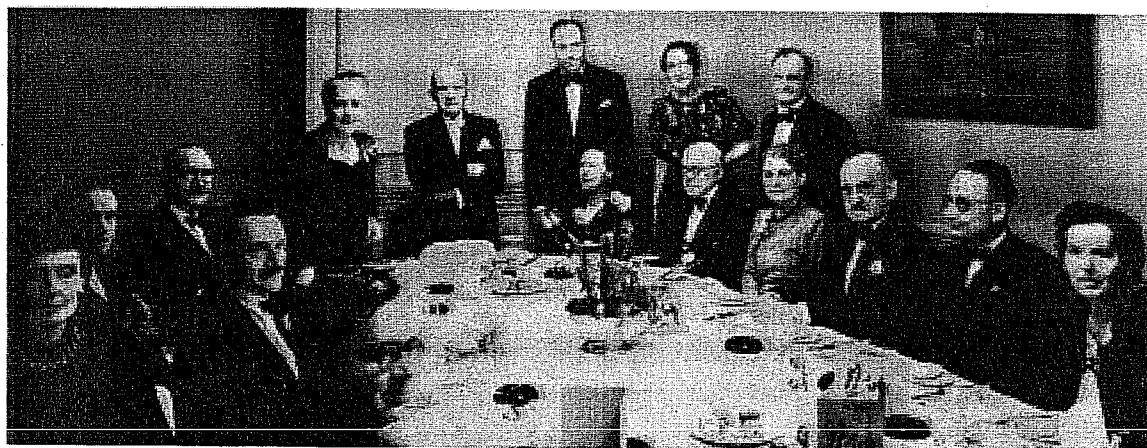
Melanie Klein e Hanna Segal em 1958.



Sylvia Payne (Analista de Marion Milner)



Donald Winnicott numa sessão com uma criança



Jantar de celebração do septuagésimo aniversário de Melanie Klein em 1952. Da esquerda para a direita, sentados: Erik Klyne, Marion Milner, Roger Money-Kurle, Sylvia Payne, Clifford Scott, Paula Heimann, James Strachey, Gwen Evans, Cyril Wilson, Michael Balint e Judy Clyne; de pé: Melanie Klein, Ernest Jones, Herbert Rosenfeld, Joan Riviere, Donald Winnicott.



Melanie Klein e Clifford M. Scott (Analista com quem Marion Milner realiza um complemento de análise), no Congresso de Paris, em 1957.

As Obras Seleccionadas de Marion Milner

2.1. Os Livros

Neste sub-capítulo sistematizaremos as principais ideias que Marion Milner desenvolve ao longo de três livros seus - *A Life of One's Own* (1934), *On Not Being Able to Paint* (1950) e *The Hands of the Living God* (1969).

A escolha é baseada nas seguintes razões: *A Life of One's Own* é o primeiro livro escrito pela autora antes de ser psicanalista; *On Not Being Able to Paint* é um livro em que a autora já psicanalista, aborda e desenvolve um tema do seu interesse e de enorme relevância para os processos psicoterapêuticos (o processo e a dinâmica envolvida no desenhar e no pintar); finalmente, *The Hands of the Living God* é seleccionado porque a autora descreve o desenrolar de um processo analítico onde surgem inúmeros desenhos e pinturas elaborados por uma sua paciente psicótica que lhe permitem teorizar sobre uma série de questões relacionadas com o processo psicanalítico. Seguir-se-á, então, o resumo das obras seleccionadas.

2.1.1. *A Life of One's Own*

A Life of One's Own (1934), na opinião do psicanalista M. Parsons, pode ser encarado retrospectivamente na obra de Milner como a descoberta de uma vocação - a da própria autora se tornar psicanalista. Este livro revela toda uma pesquisa e deambulação pelo mundo interno da própria autora.

Milner ao constatar que embora não tenha razões objectivas para sentir que está, por vezes, na vida como num estado semi-acordado, descontente sem saber porquê quer modificar esse estado de coisas.

Descobri que andava à deriva, sem governo nem compasso, percorrendo todas as direcções pela influência do costume, da tradição, da moda, conduzida pelas normas que provinham dos amigos, da minha família, dos meus compatriotas, dos meus antepassados, e que eu aceitava sem espírito crítico. Eram estes critérios seguros para orientar uma vida?¹

Milner, procura então um meio através do qual pode descobrir quais são as suas dificuldades para poder então responder às suas perguntas. Dá assim início à sua pesquisa.

Os romancistas e os poetas beneficiam de uma vantagem particular na sua aprendizagem de vida, porque os seus escritos lhes fornecem um instrumento a que a maioria de nós está privado. A capacidade para dramatizarem as suas dificuldades coloca-os numa posição bem melhor para resolvê-las. Mas quando não se tem talento necessário para criar uma verdade de imaginação, para simbolizar as tensões e os problemas da vida interior através da música, das formas ou de acontecimentos imaginários não haverá outro meio de o fazer?²

A partir dos excertos do seu diário iniciado em 1926 e do acto de escrever (de forma espontânea - por impulso), Marion Milner, propõe-se desenvolver uma pesquisa que dura sete anos para aceder ao que denomina a «realidade da sua própria vida», a sua «realidade íntima», a sua «verdadeira natureza», a sua «verdade». Para a autora, o aspecto essencial da existência (parece-nos que a *essência do ser*) encontra-se ausente dos livros e dos manuais de psicologia. Refere que a psicanálise não é, um método privilegiado para todos os indivíduos e como pretende conhecer não apenas intelectualmente, pela razão, pela lógica mas sobretudo através da «experiência vivida», desenvolve uma investigação estritamente pessoal para descobrir assim as leis do próprio ser.

¹ Marion Milner, *Une Vie à Soi* (Paris Gallimard, 1988, p.23).

² *ibidem*, p.29.

À semelhança de Descartes, comecei a duvidar de tudo o que me tinham ensinado, comecei a reconstruir o meu conhecimento a partir de estruturas que não vinham da lógica e da argumentação. Comecei a tentar aprender, não pela razão mas através dos meus sentidos.³

É a exploração do que descreve como domínio da «terra de ninguém» ('no man's land' do espírito), domínio do feminino, da intuição subjectiva oposto ao domínio da razão, da lógica e do raciocínio objectivo.

A maior parte das pessoas que eu conheço (homens e mulheres) fizeram da inteligência 'masculina', quer dizer do raciocínio objectivo o oposto da intuição subjectiva, objecto de um culto. Eu submeti-me aparentemente a essa moda e aceitei, tal como ela apregoava, a ideia que os símbolos lógicos eram 'reais', e que tudo o resto 'não tinha importância. Esforcei-me durante anos para utilizar uma linguagem intelectual que para mim era estéril, lutei para deixar entrar os sentimentos que provinham da minha relação com o universo num vocabulário que não lhe convinha pois eu não tinha compreendido que uma atitude feminina face ao universo era tão legítima, no plano intelectual e biológico, como uma atitude masculina . . . , a atitude feminina tinha uma tendência a atribuir aos símbolos mitológicos e religiosos uma validade e referência particulares. Assim eu descobri que, mesmo que a atitude feminina ou subjectiva tenha necessidade de uma inteligência 'masculina' para se compreender a si mesma, a maior parte das pessoas que são dotadas de uma inteligência 'masculina' competem consigo mesmas, não estão suficientemente duplas em si mesmas para ter a mínima ideia do significado da subjectividade, seja a pessoa homem ou mulher.⁴

Ao tentar escrever o que lhe ocorre por impulso, sem pensar, procura atingir e captar as suas necessidades espontâneas. Acredita que a compreensão destas necessidades lhe possibilitam o acesso a um sentido intuitivo para viver melhor. Milner questiona se esse sentido intuitivo para viver melhor não pode ser semelhante ao instinto que impele, por exemplo, um cão a comer erva quando está doente (p.23). Para Milner, as necessidades espontâneas são as essenciais à existência. Uma dessas necessidades é por exemplo o «estar feliz».

É também a «coisa em si-mesma», a «qualidade única das experiências particulares» que procura. Vai descobrir que é mais difícil encontrar os valores internos e ou subjectivos (aquilo que se ama) do que os valores externos - os referentes ao dever ser.

E, a autora refere saber que,

As questões do desejo e da felicidade eram demasiado fugidias, pessoais para serem apreendidas nas fórmulas precisas que exige a ciência, interrogo-me se não poderei aplicar os métodos da experiência,

³Marion Milner, *Une Vie à Soi* (Paris: Gallimard, 1988, p.11).

⁴ *ibidem*, pp.13-14.

aprender a observar, emitir as minhas próprias hipóteses e verificá-las através de outras observações sobre a realidade íntima? . . . ‘Esta alma ou esta vida em nós nunca coincide com a vida exterior. . .’⁵

A autora começa assim por expor os factos, os seus factos psíquicos para elaborar as ideias que se vão desenvolvendo ao longo do seu livro.

Milner procura reflectir acerca do que considera ser os «momentos de felicidade lúcida» para compreender os momentos de paixão; para perceber o que a impede de aceder às coisas, aos outros; para determinar em quê e porque motivo é que a sua experiência é deficiente impedindo-a de participar intensamente na vida. Quer não estar fora da vida, não estar como uma turista na vida. Quer perceber quais são as forças e de que modo elas limitam os poderes que acredita existirem dentro de si. Esses poderes parecem-nos ser os «poderes da imaginação».

Quando eu vejo as danças rituais primitivas no cinema, invejo a intensidade da sua precisão e concentração. Acontece-me frequentemente invejar os artistas, os músicos, os dançarinos. . . creio sem ter a certeza, que eles dão a prova de um domínio da técnica - não, não se trata somente disso - eu creio que se trata do aspecto lúdico - a precisão, a cor, o simbolismo, a linguagem da imaginação, a liberdade do espírito, o seu critério é o impulso e, não a utilidade - liberdade em relação à utilidade, à realidade? Fantasia, charme dos contos populares, portanto esses artistas tendem para uma precisão da imaginação. . .⁶

Ao desejar ser espontânea, criativa e livre para dar expressão à realidade subjectiva que é totalmente diferente da expressão da realidade objectiva útil para o exterior, procura encontrar a «realidade da imaginação».

E, já neste seu primeiro livro, Milner deseja saber se, por exemplo, em relação à pintura, esta realidade (da imaginação) não pode ser a expressão de uma ideia que não se liga a nenhum facto exterior mas que possui uma realidade e expressão própria - uma realidade que em sua opinião só o sentimento subjectivo julga.

Através da transcrição dos seus pensamentos (que aparecem sob a forma de listas de coisas que detesta, coisas que ama, das suas aspirações, de associações de ideias a partir de letras, palavras como «medo», «deus», «mar», etc), Milner chega às «águas profundas e inquietantes do espírito desconhecido, que evocam criaturas cujos costumes não conhece».

Chega à conclusão de que a evolução da compreensão do saber (como ligar o domínio da experiência do dia-a-dia, «vago caos», com o domínio teórico sobre a vida ou filosofia da vida) mais do que uma linha direita é uma espiral ascendente.

⁵ *Marion Milner, Une Vie à Soi (Paris: Gallimard, 1988, p.28). A citação é de Montaigne, in «Collected Essays» por Virginia Woolf. M. Milner refere que tinha transcrito essa citação para um papel que trazia na sua bolsa.*

⁶ *ibidem, p.51.*

Descreve que sente que é como se possuísse dentro de si, dois «eus» diferentes. Um «eu» reflexivo, que reage quando reflecte deliberadamente e um «eu» que reage quando deixa o seu pensamento liberto aos automatismos. Esse «eu» que se manifesta nessas alturas parece não se relacionar com a sua vida de adulta. Está ocupado por acontecimentos do passado e pressionado pelas necessidades emocionais do passado longínquo. Milner, interroga-se então se não é o desconhecimento do funcionamento desse «eu automático», que lhe dá a sensação de levar uma vida medíocre sendo que lhe influencia os seus sentimentos e acções.

Milner, através da sua escrita livre - escrita em que o pensamento corre com liberdade - procura perceber e integrar essa dualidade que constata existir no seu interior.

Os acontecimentos que se tornam de uma importância vital para Milner são os que se desenvolvem sob a superfície do seu espírito. E se refere que, por um lado esses acontecimentos podem trazer-lhe ecos de terror e desespero, por outro, são esses mesmos acontecimentos que lhe dão o sentimento de estar viva.

Ao descrever as suas experiências, Milner apercebe-se que melhora não só a qualidade destas, mas que também consegue observar mais profundamente os movimentos do seu espírito.

Começava a descobrir que existia uma multiplicidade de modos de perceber, modos que eram controláveis pelo que podia definir como um gesto interior do espírito. Tudo se passava como se existisse na consciência de si, um ponto central onde o ser tem uma grande intensidade, onde está a essência da identidade. E esse núcleo do ser podia ser deslocado pela vontade.⁷

Esse «gesto interior» é descrito pela autora como o sair do castelo da cabeça e «fundir-se nos acontecimentos»(p.73); «projectar a consciência até aos limites do corpo»; «não forçar o pensamento mas também não deixá-lo à deriva»(p.76), apenas «esperar»(p.105). Através desse «gesto interior» atinge um estado, uma «sensação de plenitude» que lhe altera as suas capacidades de percepção, como se a sua consciência se alargasse.

No entanto, essas experiências também lhe podiam desencadear sentimentos de pânico pelo gesto de desdobramento, de colocar o «eu-mesmo fora» ou de se deixar conduzir à inacção. Segundo as palavras da autora, as suas «capacidades de percepção podiam ser modificadas, não por tentativas directas de ver ou de escutar, mas graças a esse gesto interior específico.»⁸ Para Milner, o acesso ao que refere como «realidade íntima», pode estar assim mais relacionado com a capacidade de deixar os sentidos fluírem livremente do que com impor objectivos. A solução que até então procurara e que passava pela definição de objectivos para a sua própria vida torna-se, para a autora, não só inútil como desnecessária pois: «. . . começava a fazer uma ideia de que a minha [sua] vida *não era um lento processo de*

⁷ Marion Milner, *Une Vie à Soi* (Paris: Gallimard, 1988, p.70).

⁸ *ibidem*, p.73.

realização destinado a satisfazer os meus [seus] objectivos pré-concebidos, mas uma descoberta e um desenvolvimento progressivo de um objectivo que eu não conheço à partida [itálicos no original].»⁹

Parece-nos que esses objectivos que não conhece à partida provêm da essência da própria natureza, através do «eu-mesmo», embora, como refere, não lhe seja fácil saber em que consiste esse «eu-mesmo».

Apercebe-se também que o «gesto interior» de recuar e observar está relacionado com a função da vontade não no sentido de a forçar, mas sim no de apenas «esperar».

Na mesma linha de pensamento, a autora cita Lao-Tsé «. . . não há nada que não se possa não fazer pela não-acção».

A autora também se dá conta que,

Estava habituada a tratar o [seu] pensamento como uma criança rebelde que se tiraniza e que se obriga a sentar em qualquer lugar para fazer continuamente a mesma coisa, quando ele [pensamento] deseja passear, colher uma flor aqui e ali, apanhar uma borboleta ou subir às árvores. . . . Começava a perceber que devia aplicar o método *Montessori* ao [seu] pensamento, deixá-lo livre para seguir as suas próprias leis de crescimento, [sendo que a sua função] consistia em observar a sua actividade, fornecer-lhe os materiais adequados para o canalizar mas sem o forçar à docilidade.¹⁰

A autora dá-se também conta da existência de duas formas de atenção. Apercebe-se de que o raio, spectrum da atenção não é fixo originando dois tipos de atenção que são empregues pelo sujeito - uma «atenção alargada» e uma «atenção estreita».

Para Marion Milner, a «atenção estreita», o spectrum estreito, constitui uma forma de perceber automática e orientada pela razão. O espírito vê as coisas em função dos seus objectivos - os meios servem os fins. É uma atitude essencialmente prática sendo a satisfação diferida.

A «atenção alargada», pelo contrário, permite o acesso ao conhecimento com o corpo todo e «manifesta-se quando os objectivos de pesquisa são deixados para trás. . . . Dar atenção a uma coisa mas não esperar nada constitui o essencial da segunda maneira de perceber. . . . Se, por acaso, descobrimos o truque que nos permite manter a nossa atenção alargada, então a magia irrompe.»¹¹

Como estas formas de atenção estão relacionadas com a capacidade de ver e perceber conclui, deste modo, que a percepção corrente e quotidiana não é a única forma de perceber de que o espírito é capaz.

Para a autora, a primeira forma de percepção está presa aos hábitos do pensamento pelo que, inadvertidamente ou através de algum truque é que se consegue atingir essa segunda forma

⁹ Marion Milner, *Une Vie à Soi* (Paris: Gallimard, 1988, p.89).

¹⁰ *ibidem*, pp.103-104.

¹¹ *ibidem* p.110.

de perceber, que envolve um tipo diferente de atenção. E Milner escreve: «precisei de vários anos para compreender em que consistia esse segundo tipo de atenção; . . . , totalmente diferente de uma espécie de reveria que me absorvia vagamente e onde passava todas as horas enquanto o mundo exterior não exigia dos meus pensamentos nenhuma actividade.»¹²

O truque que lhe permite passar de uma forma de perceber para outra parece-lhe poder resultar de um pequeno acto de vontade já atrás referido como o de «esperar». Mas a «espera» para Milner não é no sentido do sujeito pretender de antemão qualquer coisa ou formar expectativas. A «espera» nesse sentido pode constituir um obstáculo à faculdade de ver, sobretudo no domínio das emoções.

Como Milner quer descobrir porque é que não pode observar as coisas mais frequentemente com o tipo de «atenção alargada» e considera que a explicação da «culpabilidade inconsciente» ou do «complexo de inferioridade» não chegam para fornecer uma explicação a esse respeito, procura então outras possíveis explicações.

A partir dos estudos de Piaget sobre a linguagem e o pensamento¹³ e dos estudos de Susan Isaacs¹⁴, refere os dois tipos de pensamento habitualmente admitidos. Um «pensamento infantil», pensamento que não tem consciência da sua natureza íntima e pessoal e um pensamento que reconhece a existência do exterior, «pensamento do bom senso». Entre os dois existe ainda um tipo de pensamento caracterizado pela «oposição». Milner considera que o que acontece ao pensamento ao longo do desenvolvimento pode-lhe servir como explicação para as suas dificuldades de concentração.

A autora constata ainda que ao nível do pensamento infantil, a realidade de cada criança, o seu conhecimento, é expressa pelos «símbolos criativos da imaginação» e realça a etapa de desenvolvimento na qual as ideias consideradas verdadeiras se constituem como factos, certezas e impossibilitam a emergência de quaisquer novas ideias.

Milner procura explorar a parte do pensamento que geralmente não tem consciência para descobrir como este se comporta.

Descreve assim uma variedade de pensamentos que alteram a sua concentração, a eficácia do «gesto interior», a qualidade e o poder do seu próprio pensamento.

Surgem-lhe o que denomina como «pensamentos involuntários e vagabundos»; «ideias-borboleta» (ideias efémeras); «pensamentos proscritos», «do fundo do seu espírito» (os sonhos podem ser disto um exemplo, não se manifestando por palavras mas por sentimentos e imagens fragmentadas através de uma linguagem simbólica e indirecta); e os «pensamentos cegos» (repletos de ideias de imposições, dificuldades, receios de falhar), equivalentes de certa forma ao pensamento infantil. Segundo a descrição da autora, o «pensamento cego» funciona em termos de tudo ou nada, é incapaz de avaliar os factos no

¹² Marion Milner, *Une Vie à Soi* (Paris: Gallimard, 1988, p.112).

¹³ Milner refere a obra de Jean Piaget, *The language and Thought of the Child* (London: Kegan, 1926).

¹⁴ Milner salienta a obra de Susan Isaacs, *The Nursery Years* (sem outras referências, 1929).

seu conjunto, falha na moderação porque não pode conceber um meio termo, não consegue combinar temas opostos, leva a uma confusão entre passado e presente porque ignora as leis da lógica e pode suscitar continuamente ilusões.

Para Milner, esse tipo de pensamento, o «pensamento cego» é incompatível com o desejo de aprender pela experiência, pois não integra o imprevisto.

O pensamento cego que se põe em acção cheio de boas intenções, afasta-se desde o primeiro incidente imprevisto e parte numa outra direcção, como uma criança que vai buscar qualquer coisa mas esquece o seu objectivo porque encontra outras coisas mais interessantes pelo caminho. Ele não pode, aparentemente, integrar o incidente imprevisto e fazê-lo coexistir com as suas intenções a fim de rever um método para se adaptar à nova situação.¹⁵

Como descreve Milner, este tipo de pensamento agarra-se à própria visão dos factos sem dar conta das deformações e das contradições, tornando-se assim numa espécie de ‘rêverie’ incoerente. Parece-nos que no entender da autora, o «pensamento cego» é equivalente a uma forma de pensamento infantil que confunde pensamentos e coisas interpondo-se entre o «eu» e o «eu-mesmo» e manifesta-se à autora quando esta por exemplo se encontra sob o domínio da emoção.

A forma de o abordar também não passa pelo exercício da vontade nem pelo esforço consciente de o controlar, mas pela compreensão da sua natureza - do seu carácter egocêntrico, deformado o qual impede um tipo de «atenção alargada».

Ao reflectir acerca do que pode aumentar o poder do pensamento no sentido de pensar claramente (pois apercebe-se que este não é uma espécie de talento com o qual se nasce, nem é ordenado pelo esforço da vontade mas que, ao contrário, é a aprender a falar que ele se desenvolve), descreve os factores que influenciam a sua qualidade e maturidade - para além dos estados físicos como a fadiga e a doença, a emoção também desempenha o seu papel visto que, tal como refere, absorve a energia do sujeito. «É uma vez que eu tenha aprendido a pensar e não antes disso que eu serei capaz de enfrentar silenciosamente as minhas dificuldades mais íntimas.»¹⁶

Para Milner, as imagens e sentimentos diferentes dos pensamentos deliberados, orientados, racionais, pensamentos que o «eu consciente» adapta, são os que evocam as suas necessidades subjacentes, as suas verdadeiras necessidades.

Essas imagens e pensamentos podem apresentar o aspecto de «terror louco» e podem representar as necessidades universais. A imaginação pode assim povoar o desconhecido, com criaturas assustadoras, rostos malfeitores, sons maléficos e mesmo com figuras a que

¹⁵ Marion Milner, *Une Vie à Soi* (Paris: Gallimard, 1988, p.135).

¹⁶ *ibidem*, p.145.

Milner tem dificuldade em atribuir um nome mas questiona-se se não serão esses também os «símbolos criativos da imaginação» (p.169).

Milner refere que através da prática das técnicas do relaxamento pode controlar-se a si mesma, melhora as suas capacidades de percepção e descobre a «sabedoria do corpo».

Apercebe-se que os seus pensamentos, pela sua «tagarelice» ('bavardage'- termo que vai buscar a P. Janet no seu livro *Psychologie Expérimentale*, no qual o autor descreve as preocupações, o modo de pensamento característico do funcionamento dos estados neuróticos) formam uma «barreira» que a separa das experiências que quer fazer.

Milner, através da lei mental do «esforço inverso» (descrita por Baudouin em *Suggestion et Autosuggestion*) compreende que «era estando mentalmente activa que se podia verdadeiramente relaxar.»¹⁷ Este princípio aplica-o quer a desenhar quer a cantar. Mas este estar «mentalmente activa» não é apenas racional mas sim

Fazer a experiência do presente com a totalidade do corpo em vez de me servir da ponta extrema do intelecto que me conduz [Milner] a toda uma espécie de novos conhecimentos e novas satisfações . . . Começava a pressentir que isso representava viver mais com base no coração do que na cabeça, e começava a perceber que os movimentos do coração me diziam mais do que eu desejava com qualquer lista.¹⁸

A autora propõe ainda a ideia da existência de um ritmo inerente ao pensamento pois a própria observação das suas ideias e dos seus pensamentos resulta de um processo rítmico.

Em vez de negar as «suas ideias vagabundas» e as suas «digressões cegas», Milner reconhece que estas constituem parte essencial do seu pensamento pelo que também a «experiência de caça às ideias-borboleta» lhe possibilitam encontrar o rasto das reverias mais complicadas.

É através de um exame minucioso dos seus pensamentos que a autora constata que pode contribuir para a solução dos seus problemas reais e actuais.

A descoberta de uma série de pensamentos que agem que nem «Pégaso»¹⁹ e que são provenientes de lugares onde Milner refere que ignora o que lá se passa; os sentimentos de medo perante algo que refere como a «destruição», o «aniquilamento», não a impedem de defender uma atitude de confronto ou «mergulho» nesses elementos em vez de uma atitude

¹⁷ Marion Milner, *Une Vie à Soi* (Paris: Gallimard, 1988, p.180).

¹⁸ *ibidem*, p.187.

¹⁹ Pégaso é um cavalo que brota do sangue de uma Górgone quando Perseu a mata. As Górgones são em número de três. São monstros, seres com grandes asas e corpos cobertos de escamas douradas e com cabelos especiais - uma massa confusa de serpentes contorcidas - que vivem numa ilha e que são conhecidas pelo seu poder mortífero. Pégaso surge descrito em "Mitologia", de Edith Hamilton (Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1983, p.193) «como um corcel alado, infatigável e que cortava os ares célere como uma rajada de vento».

de fuga - «não é senão sendo capaz de aceitar a aniquilação que se pode escapar a esta ‘abdicação’ espiritual que é, na realidade, o estado que mais se parece com a morte.»²⁰
Para Milner, é na ausência de toda e qualquer tensão que é possível o talento para a comunicação. Para a autora esta comunicação não é a conversa intelectual mas a «estética das relações emocionais», a relação sem palavras. E Milner, refere:

Começava agora a descobrir um novo mundo de comunicação directa, que não se efectuava pela interpretação dos símbolos associados às palavras, às acções e aos gestos, mas que parecia ser uma troca quase directa de emoções que se produzia pelo desenvolvimento de antenas invisíveis. Não era somente porque as minhas próprias percepções eram intensificadas, nem simplesmente porque ao voltar-me para uma pessoa eu sentia a necessidade da sua existência’, era porque os outros pareciam igualmente receber qualquer coisa já que eu não posso, de todo, explicar as suas mudanças de atitude.²¹

Parece-nos que é através da sua atitude de fazer surgir os seus pensamentos e sentimentos na sua totalidade, não se debater e impedir que estes (pensamentos) não sejam o que parecem ser, que a mudança acontece.

No final do seu livro, Milner refere que foi através do seu inquérito pessoal, da sua exploração que pôde descobrir,

A existência de uma instância - à qual eu não posso dar outro nome a não ser o da sabedoria - uma instância que parece dar forma aos meus fins, que tenta exprimir o seu propósito sob a forma de imagens simbólicas. E não é seguramente uma sabedoria razoável pois assim que tento raciocinar e decompor a minha experiência em ideias lógicas o sentimento que me permitia saber o que eu queria desaparece. Raciocinar consiste em ser activamente afirmativa, e era somente quando eu era activamente passiva, contente em esperar e em observar, que eu sabia verdadeiramente o que queria.²²

Como vai afirmar, este seu estado «activo-passivo» assemelha-se ao termo «indolência diligente» de Keats.

Ainda na opinião de Milner, é o «pensamento cego» que numa postura de falsa autoridade, se impõe como inimigo dessa forma de «sabedoria» - sabedoria essa que surge das profundezas do «eu-mesmo».

Para a autora, o inconsciente deixa assim de ser encarado como um lugar sombrio e sinistro ou um depósito destinado às culpas e aos problemas que não se podem confrontar.

²⁰ Marion Milner, *Une Vie à Soi* (Paris: Gallimard, 1988, p.204).

²¹ *ibidem*, p.205.

²² *ibidem*, p.218.

«Os psicanalistas sempre me deram a impressão que consideravam o inconsciente como uma espécie de caça guardada, interdita a todos os profanos.»²³ A autora, pelo contrário, refere que através da técnica que desenvolve para estudar a sua experiência, «pôde sair do estado de deriva em que se encontrava no início do livro».

Descobre que a única coisa que depende do seu controlo é a sua atenção - «não se pode controlar o que se vê quando se olha numa determinada direcção mas pode-se sim, controlar a direcção para onde se olha.»²⁴

Milner descobre que acede à felicidade nos momentos em que está mais «consciente» (accede a uma compreensão não apenas intelectual).

A autora apercebe-se ainda de que existe um sentido intuitivo que mostra como se vive, o qual depende dessa «sabedoria que surge das profundezas» e, através da sua própria visão, descobre a maneira de se escapar da «ilha da consciência de si mesma» onde se sente prisioneira.

Uma outra questão que Milner aborda e que, segundo a autora, se constitui como hipótese promissora para a compreensão do funcionamento psíquico, prende-se com os aspectos femininos e masculinos do psiquismo.

Mesmo que os dois aspectos já citados [masculino e feminino] se encontrem em cada ser, estes não se desenvolvem ao mesmo ritmo e o conflito entre as duas facetas da personalidade assim como a relação de conflito com a sexualidade física, estão na origem de um grande número de dificuldades psicológicas quer nas crianças quer nos adultos.²⁵

A descoberta que Milner faz é a de que o «pensamento reflexivo» exige um equilíbrio subtil de actividade masculina e feminina. Sugere assim a possibilidade de existir «um ritmo masculino-feminino». Para Marion Milner, a incapacidade para reflectir deve-se ao medo que o sujeito sente se deixa o masculino e o feminino interiores agirem um sobre o outro, de modo que as suas «rêveries» se mantêm num estado de monólogo inconsciente.

²³ Marion Milner, *Une Vie à Soi* (Paris: Gallimard, 1988, p.214).

²⁴ *ibidem*, p.216.

²⁵ *ibidem*, p.224.

2.1.2. *On Not Being Able to Paint*

A partir do livro *On Not Being Able to Paint* (1950) vamos, em primeiro lugar, resumir as ideias da autora descritas ao longo desta obra e, em segundo lugar, apresentar os nove pontos que Milner acrescenta sob a forma de um apêndice aquando da segunda edição do mesmo em 1956.

Na primeira edição, Marion Milner começa por referir que deseja responder à seguinte questão:

«O que é que o ensino tradicional deixa de lado?». Tal como relata, considera (fruto do seu estudo anterior efectuado nas escolas - *The Human Problems in Schools*) que esse tipo de ensino veicula um conhecimento sobretudo formal e teórico que não cria as condições necessárias para a emergência do potencial criativo que a autora parece defender existir em cada ser humano. E como escreve, é esse potencial criativo que permite ao ser humano uma saída para as suas dificuldades.

Neste livro, procura descobrir quais são as condições que permitem desenvolver esse potencial, tentando, a pouco e pouco, elaborar as suas ideias através de um método bastante singular. Alia os seus esforços e tentativas para desenhar a uma introspecção permanente, tentando partir de uma situação que poderíamos chamar de “tábua rasa”.

A autora refere que evita os livros que explicam o processo artístico e criativo e que procura ler sobretudo livros escritos por artistas que relatam o processo efectuado pelos próprios ou ainda de outros autores de áreas que não a psicologia ou a psicanálise²⁶.

Resulta daqui uma pesquisa prática onde acaba por abordar o processo criativo envolvido no acto de desenhar e que vai apresentar como sendo mais do que um processo intelectual - a «expressão de uma vivência».

Como Marion Milner salienta, ainda no início deste livro, tenta compreender este processo enquanto «processo subjectivo», enquanto «experiência pessoal» não o generalizando como algo universal, que acontece de forma idêntica para todas as pessoas - «o propósito deste livro era assinalar uma experiência pessoal.»²⁷

Através dos seus variadíssimos desenhos (alguns feitos por decalque de originais), das ideias e associações que estes lhe suscitam (ver anexos) tenta perceber e descrever de que forma o processo da criatividade através da pintura pode ser libertado, quais as condições que necessita para se revelar e quais os obstáculos com que geralmente se confronta.

²⁶ Na Bibliografia referenciada na 1ª edição encontram-se autores como Graham Bell, «*The Artist and his Public*» Hogarth Sixpenny Pamphlets 1939: 5; M. P. Follet, *Creative Experience* (New York: Longmans, 1930) (sendo este bastante citado no início dos vários capítulos do seu livro); J. Gasquet, *Cézanne* (s.l.: Bernheim Jeune, s.d.), Cora Gordon, *Art for the People, Art Education* 1939, publicado pelo British Institute of Adult Education; G. Santayana, *Little Essays* (s.l.: Constable, s.d.). Embora a autora não cite explicitamente autores analíticos refere contudo a influência de S. Freud, S. Ferenczi, Ernest Jones, Abraham, Ella Sharpe, Melanie Klein, Anna Freud e outros.

²⁷ Marion Milner, *L'Inconscient et la Peinture* (Paris: PUF, 1976, p.21).

Marion Milner, começa por observar o que o ensino da pintura e a técnica salientam como importante. Há regras, por exemplo, relativamente à disposição das linhas, massas dos objectos, jogo das sombras, dos contrastes das cores; e regras na maneira de encarar o desenhar - como expressão de estados de alma. A tentativa de representar aquilo que o «olho ama», segundo um determinado estado de alma e que é uma das condições necessárias (também já conhecida das suas experiências anteriores, quando a autora procurava escrever espontaneamente) é importante para as suas descobertas. Milner, não obstante obedecer, constata que isto por si só não lhe é suficiente para desenhar. O acto de desenhar deve ser a favor de uma forma mais «espontânea», «interior», embora não tão estética.

Marion Milner começa a interessar-se sobretudo pelo impulso da mão ao pintar, «deixar a mão andar sobre o papel e o olho observar, com uma espécie de atenção sensível às formas produzidas . . . a mão ‘falava’ à aventura e a parte observadora do espírito comentava o que se produzia.»²⁸

Os desenhos, que Milner pretende livres e espontâneos (‘doodle drawings’ ou ‘free drawings’), fruto das suas tentativas de desenhar sem ter um objectivo ou algo definitivo à partida, são-no só na aparência como vai acabar por constatar. São-no nos conteúdos - como expressão simbólica de ideias inconscientes, mas não nas formas.

Constata que este processo não se desenrola sem conflitos e está sujeito a obstáculos e restrições como teremos oportunidade de desenvolver.

Um dos primeiros impedimentos que Marion Milner tem a ocasião de verificar prende-se com a consequência de apenas querer exprimir através dos desenhos, determinados estados de alma que já conhece ou que escolhe selectivamente - «...eu não procurava exprimir mais do que paz e bondade.»²⁹

Por outro lado, a autora constata que as dificuldades para traduzir a expressão original de estados de alma podem resultar da sua preocupação primariamente estética (que os desenhos sejam acima de tudo pictoricamente estéticos, belos). Esta preocupação tem um efeito limitativo na sua liberdade de expressão.

Na opinião de Milner, outro dos impedimentos resulta de uma maneira de olhar, observar e desenhar segundo as ideias do bom senso. Tal como refere, o mundo da «composição imaginária» pode não comportar as ideias do bom senso e implica perigos espirituais. Para Marion Milner, esses perigos são «ver» com os próprios olhos, «ver a verdade das pessoas» e dos acontecimentos, os quais exigem por sua vez um «acto de imaginação criadora»³⁰. Este acto resulta de se poder combinar todas as breves e parciais percepções num todo significativo e de se poder criar aquilo que não é visível.

²⁸ Marion Milner, *L'Inconscient et la Peinture* (Paris: PUF, p.114).

²⁹ *ibidem*, p.27.

³⁰ *ibidem*, p.39.

Para a autora, o sujeito tem de lidar (com o que na pintura corresponde ao problema da composição) com os seus sentimentos face às ideias da distância e da separação assim como às ideias da possessão e da perda dos objectos.

A necessidade da criação de linhas e contornos definidos na pintura é descrito geralmente pelos pintores como o «jogo dos limites». Embora esse *jogo* seja considerado a base para todos os desenhos pode resultar, na opinião de Marion Milner, da necessidade de manter e prender os objectos, as coisas em sítios e lugares definidos. Para a autora, esta necessidade de transformar o contorno no domínio dos factos, dos objectos sólidos tangíveis e separados da realidade exterior pode representar uma defesa contra o mundo interior, o mundo da imaginação.

O receio de se poder sentir e imaginar as coisas de forma diferente do real, de perder a «terra firme» pode igualmente resultar de não se saber a justa medida entre o mundo do «bom senso» e o mundo da «imaginação» que, para a autora, pode ser comparável «ao abrir as portas à loucura».³¹ É como se não fosse possível observar os objectos através do «jogo recíproco» entre o exterior, o mundo dos objectos separados e o mundo interior, mundo dos objectos imaginados, sem limites definidos.

Marion Milner, ao tentar deixar de fazer um esforço voluntário para passar para o papel apenas certo tipo de sentimentos ou «estados de alma», ao tentar não filtrar ou «negar» em função dos resultados pretendidos é surpreendida, como escreve, pelos temas e conteúdos dos seus desenhos.

Marion Milner descreve assim a luta que se desenrola para colocar em relação o mundo do sonho, da imaginação com o mundo da realidade e a inevitabilidade de se estabelecer uma relação de «alteridade», um «jogo recíproco» com essa última realidade, «a da terra firme». De igual modo, a autora constata que há novamente duas formas de encarar a experiência da cor. As cores podem ser utilizadas livremente desenvolvendo-se à sua maneira, sem uma fronteira nítida como a que se observa entre o crepúsculo e a escuridão ou, então, podem ser a cópia exacta dos objectos tal como estes aparecem à primeira vista. Esta ideia das cores e de estados sem configuração fixa, do sujeito «poder mergulhar» nesta vivência imaginária onde não há fronteiras definidas entre o «eu» e um «outro eu» permite a Milner levantar a hipótese da «fusão» de uma personalidade na outra, embora tal experiência não deixe de suscitar receios mas,

O facto de seguir com perseverança aquilo que o olhar ama faz com que o sujeito se confronte com a realidade de um calor, de uma luz, de um encantamento que surgem do interior, interior não ditado por uma cópia do exterior, mas que se desenvolve e modifica, resultado da atenção que se dá às relações entre o eu-mesmo e o que se observa. . . . , o facto de se passar de uma cópia do exterior traz os seus próprios perigos. Parece que se fica satisfeito de se viver segundo as realidades aceites pelo

³¹ Marion Milner, *L'Inconscient et la Peinture* (Paris: PUF, 1976, p.44).

mundo do bom senso, a maneira de perder o contacto com a terra firme pode ficar ignorada. Mas desde que se tenta trabalhar a imaginação, ver tanto com o olho interior, como com o olho exterior pode-se ser obrigado a confrontar. . . . há seres, que não se aventuram no mundo da imaginação.³²

Para Milner, a «transfiguração do mundo exterior» está ligada a um processo que provém do próprio mundo interior. Esse processo pode ser sentido como uma «imersão» embora a autora não saiba precisar se a diferença entre a forma de sentir intensamente qualquer coisa que se observa e a forma habitual de olhar difere na «natureza do olhar» ou no «grau de intensidade com que se olha».³³

A hipótese que a autora coloca em termos do desenvolvimento da percepção da realidade significativa do mundo exterior é, a de que a primeira fase da experiência é «um sonho mais do que uma simples percepção pois a diferença entre os pensamentos e as coisas, o subjectivo e o objectivo é um conhecimento que só se adquire lentamente.»³⁴ Para a autora, o sujeito e o objecto formam, no início, aquilo que intitula como uma «unidade mística».

Segundo Marion Milner, os «momentos de transfiguração» que acontecem ao perceber-se o mundo, surgem nos instantes em que ocorre uma fusão temporária entre o sonho e a realidade exterior, «momentos em que os deuses de cada um descem e encarnam» essa mesma realidade. Segundo a autora, esta imagem de deus, ideia de vitória do «espírito sobre a matéria» retira-a da obra de Santayana, *Pathetic Notions of God*.

Para Milner, o sonho é enriquecido não só pela «descida dos deuses» como através da acção da visão estimulada pelo próprio sujeito. O sonho também se transforma, cresce, desenvolve através da própria actividade do sujeito.

Ainda, a ideia de Milner da necessidade de «ilusão» da não-separação entre o «outro» e o «eu-mesmo» comporta alguns perigos como demonstra nos seus desenhos (a autora reenvia para o desenho que intitula «ratos na sacristia» e que se encontra nos anexos).

Milner refere também que não são só os «deuses» mas também os «demónios» que podem aparecer. A estes, a autora intitula-os de diversas formas: «monstros internos», «criaturas monstruosas», «furiosas e vorazes».

A questão da autora é a de tentar saber como é que os «deuses» e os «demónios» podem estabelecer os seus santuários no mundo exterior.

Milner, descobre que, as lutas que se desenrolam no interior do sujeito e que implicam uma violência emocional são outro impedimento para que se exerça uma actividade criativa. Essas lutas podem ser fruto da experiência de sentimentos violentos. Sentimentos como a «raiva» e a «fúria» (impulsos agressivos e primários escondidos mas essenciais ao ser, destrutividade potencial do primeiro amor devido à experiência da desilusão, da separação sujeito-objecto); sentimentos desencadeados por uma autoridade frustrante - «deus terrífico»

³² Marion Milner, *L'Inconscient et la Peinture* (Paris: PUF, 1976, pp.55-56).

³³ *ibidem*, p.57.

³⁴ *ibidem*, p.58.

e por uma moral (para Milner torna-se evidente a existência não só de uma moral imposta através de um código moral como também a existência de uma moral natural, o que a ajuda a compreender os resultados dos seus estudos anteriores efectuados nas escolas). São estas lutas primitivas (que também remontam a períodos anteriores ao reconhecimento por parte do sujeito de que há um objecto, amor a perder; anteriores à constatação da separação sujeito-objecto, anteriores à discordância entre o subjectivo e o objectivo) que são dramatizadas pictoricamente.

Marion Milner, constata que ao se opor ao bom desenvolvimento dos desenhos («encarnação da imaginação») é como se a «imaginação fosse crucificada».

A autora, através de Jan Gordon³⁵, refere que o espírito, sentimento de vida, acção dos desenhos pode resultar do que intitula o «eu aventureiro» do sujeito, sendo este o responsável pelo tipo de relação estabelecida com o exterior. Para Marion Milner este «eu aventureiro» é equivalente ao «corpo imaginário». Este «corpo imaginário» pode estar contraído no interior do sujeito devido, por exemplo, aos sentimentos de cólera ou avidez que podem não ser aceites pelo próprio.

Marion Milner define uma série de condições que considera indispensáveis para o livre curso da imaginação (que intitula como «encarnação da imaginação») e da criatividade através dos desenhos. Constata a importância do «humor» e de um certo «grau de concentração» nos desenhos que considera mais expressivos. O papel da «vontade» consiste apenas na determinação do sujeito continuar a desenhar independentemente das formas que se vão revelando, embora com uma espécie de atenção sensível ao que surge.

Estas condições (humor, concentração e vontade) são descritas por Milner como «estados de rêverie» diferentes contudo da «rêverie» dos sonhos diurnos e fantasias onde só surge aquilo que é esperado ou pré-concebido. Como o sujeito não se encontra isolado do mundo exterior, isto possibilita aquilo que a autora intitula como estado de «reciprocidade», de «diálogo», num encontro do «espírito» e do «corpo» através de uma «acção expressiva».

Para que possa haver essa «revelação» é preciso que o ser humano descubra, aceite e integre em si mesmo todas as suas dualidades sobre o signo da totalidade, da unidade do ser.

A autora questiona-se então acerca da relação que poderá existir entre a capacidade de um sujeito produzir um quadro em que as partes, os elementos estão interligados e a capacidade desse mesmo sujeito ser uma pessoa inteira.

Agora eu compreendo com efeito qualquer coisa desse género de recusa em nós-mesmos que pode impedir essa subtil suavidade. Para sentir tal suavidade com a natureza exterior em todas as suas formas, é preciso ter encontrado uma maneira qualquer de estar de acordo com a natureza interior que se rejeitou, como demasiado desagradável para ser reconhecida como parte integrante de nós-mesmos.³⁶

³⁵ Marion Milner salienta a obra de Jan Gordon, *A Step Ladder to Painting* (s.l.: Faber & Faber, 1934).

³⁶ Marion Milner, *L'Inconscient et la Peinture* (Paris: PUF, 1976, p.80).

Outra das questões de Milner é a de perceber se a necessidade de se tender para uma forma está relacionada com a necessidade de se tender para a unidade. Ao concordar com e citar o pensamento de William Blake, que afirma que «sem oposições não há progressão», a autora defende que se deve permitir uma dialéctica entre os opostos («inter-acção dialéctica entre os opostos»): entre o mundo das ideias, do sonho, mundo interior subjectivo e o mundo das acções do gesto de traçar linhas no papel, o mundo exterior e objectivo; uma dialéctica entre a visão científica (dita intelectual, objectiva) e a visão artística (dita emocional, subjectiva); e ainda entre o irracional - a intuição e o racional - a lógica; entre o corpo imaginário e o corpo real.

Como Milner refere, embora num primeiro momento o espírito tenha tendência para operar estas divisões, cada um dos elementos isolados torna-se estéril impedindo num segundo momento, a reunião das duas metades numa nova «integralidade da percepção», no tal «jogo recíproco», na tal «alternância rítmica» entre os opostos, por exemplo entre os dois tipos de atenção empregues pelo sujeito.

É através do encontro entre todos os opostos, do seu equilíbrio e jogo apropriado, que «o interior e o exterior se fundem (no sentido de fusão) num objecto transfigurado.»³⁷ Este objecto transfigurado resulta de um tipo de «consciência aberta», consciência que «inunda todo o corpo».

Para Milner, é necessário que, ao longo deste processo, o sujeito seja capaz de destruir o símbolo da ordem e do controlo interior aceitando um «caos» temporário, acreditando que há uma «força organizadora» espontânea relacionada com os próprios processos vitais que se acabam por traduzir graficamente nos ritmos pictóricos, ou seja, para a autora há uma outra ordem que se impõe independentemente da vontade. Essa ordem implica um ritmo.

Na sua definição de ritmo (onde se incluem os efeitos combinados, repetidos e ordenados das diferenças e semelhanças das linhas, formas e cores), Milner refere dois tipos de repetição: uma repetição que envolve a diversidade, a mudança, «repetição viva» e a «repetição morta», «rotina desvitalizante» que acontece se a diversidade não é encarada. Contudo, a autora salienta que se a diversidade não é enquadrada pela repetição também se pode tornar num caos. Esta repetição ou ordem resulta, por um lado dos ritmos impostos pelo exterior e por outro, dos próprios ritmos impostos pelos processos vitais (ritmos do corpo - da respiração, da alimentação, dos intestinos, das experiências do orgasmo, etc), e da própria tendência à repetição que é inerente ao ser humano (origens mais profundas).

A questão da delimitação de uma forma nas artes, do contorno, do enquadramento (ao utilizar este termo Marion Milner faz uma analogia com o «setting analítico»), leva a autora a questionar-se sobre a capacidade do sujeito se abandonar perante um espaço livre, vazio onde vai ser possível, sem qualquer intenção *a priori*, inserir o novo conhecimento (aquilo

³⁷ Marion Milner, *L'Inconscient et la Peinture* (Paris: PUF, 1976, p.141).

que não se sabe o que é antes de o ser), fechando-se às interrupções do exterior e do interior que podem desviar o pensamento dessa «ilha de vacuidade»(p.155).

Para Milner, torna-se ainda fundamental a aceitação de que há um aspecto «destrutivo» envolvido na criação (no qual o sujeito deve «mergulhar») e que não é necessariamente uma maneira do sujeito se voltar contra si mesmo.

Os desenhos mais do que permitir reparar os objectos, (função «reparadora» ou «posição depressiva», identificada já pela autora, como resultado da conceitualização de Melanie Klein), possibilitam a expressão de emoções arcaicas anteriores à noção de separação sujeito-objecto e tentam expressar por símbolos aquilo que foi vivido antes de se aceder ao simbólico. Milner defende que estas emoções podem organizar-se expressivamente segundo a tal ordem inconsciente desde que o sujeito não receie e não impeça a sua emergência. É necessário, então que o sujeito mantenha uma «certa força de vontade» para prosseguir nesta descoberta apesar dos obstáculos.

PSD

E tem-se necessidade não somente da sua força de vontade para continuar a mexer a mão sobre o papel, mas através dessa mesma força de vontade manter o tipo de atenção que cria perante si um espaço livre no tempo e uma vontade de esperar para ver o que vai preencher esse espaço livre.³⁸

1976

Embora o sujeito possa confrontar-se com uma atitude de obediência e cooperação, confronta-se, por outro lado, muitas vezes com uma atitude de obstinação que se torna, agora, destrutiva e que tem um carácter primitivo.

Para finalizar, Marion Milner refere que a pintura pode traduzir o problema da relação do pintor com o seu mundo: o problema das necessidades pessoais e das necessidades do «outro», problema da «reciprocidade» entre o «eu» e o «outro», idêntico ao problema original da criança com a sua mãe. E para a autora essa reciprocidade pode falhar simplesmente porque surgem desencontros entre as necessidades das crianças, os seus desejos e o tempo para o apaziguamento destas necessidades pelos adultos, ou pelos problemas inerentes às dificuldades de comunicação.

Para Milner, através do método dos desenhos espontâneos (semelhante ao processo analítico) podem compensar-se essas falhas já que, para além de se permitir uma ponte entre o «mundo público» e o «privado», esse «outro» é apresentado como uma forma dócil e sem exigências. O sujeito vive a experiência da «ilusão», da «união primitiva», da «união mística» através desse «médium» (o sujeito concede ao «outro» apenas uma parte da sua identidade) o que lhe vai permitir adquirir posteriormente uma forma mais madura de se relacionar constituindo uma etapa no processo de desenvolvimento.

³⁸ Marion Milner, *L'Inconscient et la Peinture* (Paris: PUF, 1976, p.154).

A hipótese de Marion Milner é a de que essa experiência de «ilusão» e experiência subjectiva, se torna numa experiência concretizável no mundo real.

A pintura torna-se um meio de registar a verdadeira percepção imaginária do sujeito, as suas memórias, os seus sentimentos num território definido e é possível atribuir-lhe um nome.

Os deuses e os demónios são trazidos à terra, os seu poderes são atrelados aos problemas reais da vida, a loucura torna-se aprisionada e domesticada para desempenhar uma verdadeira tarefa no mundo real. Em vez de ficar abstracta e seduzida pela visão interior que tem uma relação longínqua e deformada com o mundo exterior, pode-se trazer para a terra e para a acção o ‘homem que viu essas maravilhas’.³⁹

Mas, para Milner, um outro passo ainda é necessário: o de saber como transformar e dar a esse «outro», objecto do mundo exterior uma «vida espiritual», de acção apropriada à sua natureza.

Ainda para além da possibilidade de se disponibilizar um «meio» com características próprias («médium flexível») permite-se o desenvolvimento de uma forma de pensamento - pensamento através de imagens mentais não necessariamente lógicas, uma forma de pensamento pictural numa linguagem não verbal.

Para Milner, estes desenhos representam reflexões mais intuitivas do que lógicas e tornam-se de certa forma, semelhantes àquilo que o analista é treinado para descobrir através da atenção flutuante no «setting analítico». Os desenhos possibilitam estabelecer uma comparação entre as vias lógicas e as intuitivas do pensamento.

Os desenhos são reflexões intuitivas, mais do que lógicas, respeitantes à vida, eles são tentativas para exprimir a totalidade de certas atitudes e experiências, o que a lógica e a ciência, pela sua própria natureza, não pode jamais realizar, pois a lógica é obrigada a abstrair a partir da totalidade da experiência e elimina tudo o que é particular e pessoal.⁴⁰

Para Milner, o sentimento de uma «raiva primitiva», inerente ao facto da constatação da separação sujeito-objecto, é ultrapassado de forma particular na produção de uma obra de arte, através da experiência estética. O objecto produzido é dotado de uma parcela do «eu» e por outro lado, o «eu» a experiência interior é enriquecida por uma fracção da realidade exterior, num estado de mudança e desenvolvimento contínuo.

A arte é concebida por Milner como o meio de dar à realidade subjectiva, interior, uma forma exterior de modo a que esta possa ser partilhada. O pintor através da sua produção encontra um meio caminho, refúgio entre o interior e o exterior, um donatário para o seu

³⁹ Marion Milner, *L'Inconscient et la Peinture* (Paris: PUF, 1976, p.176).

⁴⁰ *ibidem*, p.181.

sonho, produção esta que está sob o seu controlo. Para Milner, o material sobre o qual o «artista que existe no interior de cada ser» tenta trabalhar é «a substância bruta das pulsões humanas».⁴¹

Para a autora, é o «artista» no interior de cada sujeito e o seu «eu mesmo» que procura criar. O «homem da ciência» é curioso e procura compreender.

Na opinião da autora em qualquer aspecto da vida é essencial, quer a existência da «imagem emocional colorida, quer o conceito intelectual».⁴² Deste modo, ao estudar aquilo que «o olho ama», Milner começa a viver de uma forma «não-cega», mais reflexiva e não apenas racional e objectiva.

Marion Milner, através da sua experiência de desenhar espontaneamente apercebe-se das duas possibilidades que se oferecem ao sujeito - uma «atitude contemplativa» ou uma «atitude activa». A autora propõe o termo «acção contemplativa»,⁴³ que pela sua definição é a junção, fusão das duas atitudes numa só, nova e desconhecida até então.

A criatividade resulta assim de uma «interacção recíproca» e livre, de opostos que se confrontam com o direito de se sentirem diferentes, mas, apesar da consciência que o ser humano tem da necessidade de permitir tal interacção, as dificuldades podem surgir.

Para a autora, o paradoxo da criatividade revela-se na capacidade de por um lado, manter a «barreira» do espaço entre o «eu» e o «outro» e por outro, deixar cair essa mesma «barreira». Como escreve, «deixar cair a barreira do espaço entre o eu e o outro, sendo capaz de a manter simultaneamente, esse parece ser o paradoxo da criatividade».⁴⁴

No final deste livro, uma das conclusões a que Milner chega é a de que para se atingir a maturidade que corresponde à capacidade do sujeito fundar as suas acções sobre a confiança da interacção das diferenças, tem de se poder aceitar o «sofrimento moral». Este sofrimento moral, parece-nos estar relacionado com a capacidade do sujeito aceitar a verdade, a sua verdade.

Vim a reconhecer o facto de que, quando não se é honesto consigo mesmo, não se pode compreender nenhuma criança, se não se compreende igualmente que os conflitos foram sentidos por nós todos pela primeira vez antes que possuíssemos uma linguagem para falar, ou tivéssemos a possibilidade de compreender o que nos acontecia.⁴⁵

Outro aspecto importante relativamente ao processo criativo diz respeito à questão da percepção do mundo exterior. Para Milner,

⁴¹ Marion Milner, *L'Inconscient et la Peinture* (Paris: PUF, 1986, p.199).

⁴² *ibidem*, p.204.

⁴³ *ibidem*, p.206.

⁴⁴ *ibidem*, p.211.

⁴⁵ *ibidem*, p.215.

A percepção é, ela própria, um processo de criação, uma troca criativa de uma enorme complexidade entre o que vem do interior e do exterior, numa alternância complexa de fusão e de separação, sendo que este estado de fusão é para o pensamento intelectual encarado como um estágio de ilusão, êxtase, transfiguração . . .⁴⁶

Esta constatação segundo Milner refere, traz repercussões para a experiência da «educação democrática», oposta ao tipo de «educação tradicional» pois favorece a capacidade do sujeito ver os factos por si mesmo o que implica compreender a subjectividade que é inerente ao processo. E como a autora descreve,

Eu não posso fazer da ciência uma religião, pois a ciência não consegue jamais apreender o conjunto da experiência, e não é uma arte, pelo menos no sentido de arte arte, pois arte e vida são duas coisas distintas. É preciso continuar a descobrir (pela ciência) e a experimentar (na arte e na vida) o balanço entre a via do desapego, da análise, da manutenção à distância e da acção premeditada, e a via da fusão não fazer mais do que um com o que se vê, o impregnar-se num acto comum espontâneo. Parece-me que a ciência e a lógica sabem bastante sobre a primeira fase deste balanceamento, a forma desapegada de considerar a vida quando o eu e o outro estão separados. Mas a segunda metade é menos conhecida, porque para estudar directamente tal situação é preciso que a ciência a experimente e isso implica que ela se negue a si mesma e se coloque numa outra maneira de ser.⁴⁷

⁴⁶ Marion Milner, *L'Inconscient et la Peinture* (Paris: PUF, 1976, p.215).

⁴⁷ *ibidem*, pp.184-185.

Na segunda edição deste livro (1956), Milner acrescenta (como já assinalámos anteriormente) um apêndice onde sintetiza em nove pontos as suas principais ideias⁴⁸.

No primeiro ponto, o qual intitula «**A ordem a partir do caos**», Milner procura descobrir a natureza das forças que considera que «impõem uma ordem a partir do caos». Essa ordem que, na opinião da autora, deriva de uma força integradora não depende, contudo, de uma atitude de esforço voluntário ou consciente por parte do sujeito.

A outra questão de saber como funciona a «criatividade psíquica» leva a autora a colocar a hipótese de que essa mesma criatividade está relacionada com a formação de símbolos, actividade característica dos seres humanos e que, em sua opinião, está dependente dos níveis mais profundos, níveis pré-lógicos anteriores ao acesso à palavra.

Os elementos lógicos através dos quais a capacidade para formar símbolos é abordada, são menos importantes que os elementos pré-lógicos. Desejo sugerir que estes são os elementos pelos quais chegamos aos níveis mais profundos, não verbais do psiquismo, esta capacidade, especificamente humana, de formar os símbolos, determinam em parte como esta capacidade se abre em nós.⁴⁹

Milner salienta neste ponto que a «criatividade nas artes» se encontra relacionada com a formação de um símbolo para a sensação e o sentimento e a «criatividade nas ciências» está relacionada com a formação de um símbolo para o conhecimento.

Para Milner, o conteúdo dos seus desenhos (ver anexos) ilustra as angústias associadas à «capacidade criativa». Estes conteúdos revelam-se de acordo com as diferentes funções corporais e os diferentes níveis de desenvolvimento.

No segundo ponto, «**O aspecto anal do ovo do papagaio**», para além dos aspectos orais e genitais que considera envolvidos no acto criativo, Milner vai desenvolver os aspectos da fase anal - «este aspecto é de grande importância em qualquer pesquisa a propósito da capacidade do homem de criar coisas, seja objectos materiais, seja ideias ou os dois combinados».⁵⁰

Através da sua experiência clínica, do trabalho que efectuado com crianças e adultos que sofrem de inibição da capacidade de emitir ideias quer na forma verbal - lógica, quer na forma artística - não lógica, Marion Milner salienta que estes pacientes têm uma noção extremamente «idealizada» do que os seus trabalhos, as suas produções devem ser. Como

⁴⁸ Na bibliografia consultada pela autora surgem agora os nomes de Anton Ehrenzweig (1953, 1956), W. R. D. Fairbairn (1938), E. H. Gombrich (1951, 1954), C. G. Jung e Wilhelm Richard (1931), Ernest Kris (1953, 1955), Suzanne Langer (1942, 1953), Herbert Read (1951, 1952, 1955), Ella Sharpe (1935, 1940, 1950), Adrian Stokes (1937, 1947, 1951, 1955), Winnicott (1953) e outros.

⁴⁹ Marion Milner, *L'Inconscient et la Peinture* (Paris: PUF, 1976, p.217).

⁵⁰ *ibidem*, p.218.

que surge então uma discrepância entre o que as «produções devem ser» e o que «são» ao serem avaliadas objectivamente. Contudo, a idealização pode ser utilizada como um meio de simbolizar a experiência subjectiva pré-genital ou genital do orgasmo. Não é entendida pela autora como uma defesa perante a ambivalência da relação face ao objecto.

Para Milner, o ponto de fixação em termos de desenvolvimento situa-se no momento em que a «passividade», a submissão do «espírito» perante a «força criativa espontânea» pode ser sentida como uma tarefa perigosa. Para o sujeito, a passividade pode representar quer um abandono do controlo dos seus esfíncteres, quer um abandono do controlo no plano perceptivo. Contudo, o desejo inconsciente por parte do sujeito é o de poder regredir a um estado de indiferenciação (indiferenciação entre os orifícios corporais e os seus produtos, indiferenciação perceptiva), o qual ocorre durante o desenvolvimento de qualquer criança.

A explicação de Milner para a inibição dos poetas e artistas no seu trabalho é a de que eles experimentam uma «desilusão catastrófica» perante a constatação de que «o que sentiram ao nível do corpo ao produzirem os seus produtos, substâncias (sentimentos maravilhosos de bem estar), era diferente do produto final», ou seja, o que é produzido não corresponde à beleza da sensação experimentada no acto da produção. O problema é portanto a «crença» de que os produtos corporais em si mesmo são tão belos como os sentimentos experimentados no acto da sua produção.

O que a autora sugere é que a «ausência de discriminação original» é responsável pelo facto do indivíduo idealizar secundariamente os seus produtos corporais.

A ideia de Milner é por um lado, a de legitimar a intensidade do sentimento e validar o subjectivo mas também tem a ver com a convicção de que é importante abandonar essa avaliação subjectiva (do médium escolhido, da matéria inerte a que se dá vida) de modo a aceitar a avaliação objectiva.

No terceiro ponto, intitulado «**Protótipos infantis da criatividade**», Milner refere que no desenvolvimento normal a criança a certa altura descobre que não foi ela que criou tudo e atribui aos pais o poder da criação - descobre os poderes criadores físicos reais dos pais (função genital criadora) e se por um lado surge a agressividade que resulta do ciúme que a criança tem em relação à relação amorosa dos pais, por outro, surge o aspecto «masturbatório» da relação da criança com a vida sexual dos pais.

A progressão vai do fantasma (lugar comum da psicanálise) de que a criança contém em si própria os pais nalgum tipo de relação, relação esta em que a criança procura sentir que detém o controlo onnipotente até à aceitação do facto doloroso: de ser a criança a depender realmente dos pais reais. Para a autora, a criança ao abandonar a sua onnipotência criadora fica com dúvidas sobre a «bondade» dos desejos dirigidos aos pais exteriores e questiona-se acerca da sua capacidade de controlar o ciúme que sente. Isto conduz-lhe a dúvidas sobre o carácter bom das forças realmente criadoras no seu interior.

No quarto ponto, intitulado «**Alterações/mudanças na consciência de si mesmo**», Milner refere que a criatividade nos seus desenhos passa por uma alteração dos estados da consciência - ausência do desejo de copiar, ausência de vigilância, sendo a própria pessoa capaz de se submeter às respostas profundas e espontâneas da sua natureza interior postas em jogo através do contacto com a natureza exterior.

Ser capaz de atingir um estado de não-controlo, de «aniquilamento» (diferente do estado de atenção consciente que habitualmente a pessoa tem) torna-se prelúdio e passo essencial para uma nova integração - a da «criação psíquica».

A autora interroga-se acerca de algo extremamente interessante ou seja, se não haverá mais «eu» no «não-eu» e mais «não-eu» no «eu». Como escreve, «Il y a plus de 'moi' dans le 'non-moi' et de 'non-moi' dans le 'moi' .»⁵¹

No quinto ponto que intitula «**O ritmo, o relaxamento e o orgasmo**», Milner refere que os ritmos primitivos ligados ao controlo corporal (por exemplo os ritmos da sucção, dos movimentos dos intestinos, das lalações e inclusive os ritmos da masturbação) podem emergir quando o adulto deseja abandonar todo o controlo consciente ao desenhar.

Marion Milner, descreve também que se a necessidade de renunciar ao desejo de regredir e voltar à fase infantil, de abandono a um relaxamento total (incluindo o dos esfíncteres), não é elaborada de forma adequada, a ideia de abandonar toda a tensão muscular está condenada a ser associada à ansiedade social, por vezes de forma muito aguda.

O «inundar» involuntariamente o corpo por uma forma diferente de atenção, diferente daquela que é habitual parece-nos que para a autora é realizado através da subjectividade do sujeito.

No sexto ponto que intitula «**Pintura e símbolos**», Milner refere que o quadro está sempre enquadrado, encontrando-se no interior de uma “moldura” sendo que o que se encontra no seu interior é simbólico. O que se encontra no exterior diferencia-se por ser real. Simbólico do quê? - questiona-se Milner. Resposta dada: dos sentimentos ou ideias da pessoa que determina o desenho ou a forma, no interior do quadro. É o sujeito que dá um sentido ao quadro, à cena. Como escreve, a autora acredita como analista que os elementos que surgem não estão lá por acaso. De igual modo, um comentário feito durante a «sessão analítica» não é introduzido por acaso. Também é simbólico tendo um sentido se for entendido a esse nível. Marion Milner insurge-se contra a visão psicanalítica clássica (por exemplo a apresentada por Ernest Jones) em que os símbolos são considerados como uma função defensiva.

Para a autora a obra de arte é sobretudo e necessariamente um símbolo do que é subjectivo.

⁵¹ Marion Milner, *L'Inconscient et la Peinture* (Paris: PUF, 1976, p.226).

Milner está de acordo com Suzanne Langer quando esta afirma, no seu livro, *Feeling and Form*⁵², que « a arte é a criação das formas simbólicas do que o homem sente interiormente».

O artista é, então, o criador de símbolos para a vida emocional, abrindo portas através das quais a vida interior pode ser acessível. A vida interior é a vida de um corpo com todas as suas complexidades de ritmos, tensões, relaxamentos, movimentos, equilíbrio e ocupa um lugar no espaço, ou seja, os símbolos representam, por si próprios, tensões estruturais, equilíbrios, mas de uma forma transfigurada, numa existência visual simultânea e sem fim.

O artista, entre outras coisas, torna acessível ao pensamento aquilo que ele sente serem os momentos mais preciosos da vida sensível, os momentos da experiência psico-física.

O artista pretende tornar a sua obra imortal e permanente, pretende desafiar a sua própria morte, transmitir a impressão de eternidade que pode acompanhar esses momentos. Deste modo, ele cria «tabernáculos» onde deposita o seu espírito para que outros possam partilhar as experiências e para que ele próprio possa ter um testemunho permanente, uma vez passado o momento da «transfiguração». Esse momento pode se acompanhado de sentimentos como a raiva, o horror, o sofrimento, a alegria e o amor.

Para Marion Milner, o que o pintor conceptualiza em símbolos não-verbais é a experiência de «perplexidade» - como ele a sente na vida. Uma experiência que vem do interior, de ser um corpo que se mexe, vive num espaço e que tem a capacidade de estabelecer laços entre si mesmo e os outros objectos no espaço.

Para Milner, a experiência de ser, existir e estar na vida, comporta a própria experiência do processo criativo. O processo criativo visa então conservar uma experiência sensível.

Para a autora e do ponto de vista psicanalítico, conservar as experiências significa um esforço inconsciente de preservar, re-criar, restaurar («reparar») o objecto perdido, ou seja, a relação perdida com o objecto - função secundária da arte.

Para Marion Milner, a função principal e primária da arte é a de «criação» dos objectos no sentido psicanalítico e não a sua «re-criação». Esta última função faz parte da «posição depressiva».

A «coisa nova» criada pelo artista é uma parcela do mundo exterior a que ele deu riqueza de sentido e tornou «real» dotando-a de uma forma.

Podemos afirmar que, na opinião de Milner, uma grande obra de arte, fornece um novo conceito para dar forma e organizar a vida da sensibilidade - serve para a orientar.

No sétimo ponto que intitula «**Os dois tipos de pensamento**», Milner desenvolve as características destes últimos.

O pensamento lógico separa o «eu» do «não-eu», o sujeito do objecto, o que é visto daquele que vê. Como a autora escreve «uma coisa é o que é. Uma coisa não é o que não é. Não pode

⁵² Marion Milner assinala a obra de Suzanne Langer, *Philosophie in a New Key, A Study in the Symbolism of Reason, Rite and Arts* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1942).

ser a coisa e não sê-la».⁵³ Em sua opinião, estas regras do raciocínio funcionam bem quando se trata de dirigir o ambiente material inanimado, mas a lógica (acima descrita) não funciona quando se trata de compreender e de dirigir o mundo interior, quer seja o pessoal quer seja o dos outros. Porque, de acordo com a lógica formal, todo o pensamento que não faz uma distinção entre o que uma coisa é e o que ela não é, é irracional.

Todo o campo da expressão simbólica torna-se assim irracional pois o que caracteriza um símbolo é o facto de ele ser ao mesmo tempo ele próprio e qualquer outra coisa.

Para Milner, a lógica formal torna-se portanto pouco útil nalguns campos. Pode ser falsa e dar uma visão errada como no campo da estética no qual não interessa separar o objectivo do subjectivo confundindo-se o artista com o símbolo.

Este tipo de «pensamento não-lógico» depende para a autora, da vontade do sujeito renunciar à habitual consciência de si mesmo, distinto e separado e possuindo uma fronteira.

No oitavo ponto que intitula «**Pintura e imitação**» afirma que o cerne da pintura consiste no facto de que cada traço sobre o papel pode ser pessoal e desenvolve-se a partir do carácter único, da estrutura psico-física própria e da experiência de cada um. Para Milner não pode ser encarada como uma cópia mecânica de qualquer modelo.

Uma obra de arte qualquer que seja o seu conteúdo ou tema, quer seja uma obra reconhecível ou então um objecto ou uma forma abstracta, deve ser uma exteriorização, pelas suas formas, as suas linhas e as suas cores, do ritmo único psico-físico da pessoa que a realiza. Senão não tem vida em si mesma.⁵⁴

No nono e último ponto intitulado «**Um lugar para ter o espírito algures**» Milner começa por descrever que o segundo modo de pensar, o «pensamento não lógico» (o que não faz a distinção entre o que vê e o que é visto) é habitualmente concebido pelos analistas como um «fantasma». Milner lamenta que a palavra «rêverie» tenha sido afastada da clínica e que a palavra «fantasma» tenha sido carregada de um fardo de significações.

Para a autora, a palavra «rêverie» sublinha o aspecto «algures» do espírito e introduz um aspecto importante do problema: a necessidade de uma certa qualidade protectora do meio. Como há muitas circunstâncias em que não é prudente estar «algures» é necessário um enquadramento físico e mental. Em sua opinião, na vida adulta, não é tão fácil encontrar circunstâncias que possibilitam o aceder a esse estado de «rêverie», contudo, as pessoas tem essa oportunidade no enquadramento da análise (na «sessão analítica»).

⁵³ Marion Milner, *L'Inconscient et la Peinture* (Paris: PUF, 1976, p.234).

⁵⁴ *ibidem*, p.238.

Milner refere que Freud já salientava que o sonhar ao dormir era necessário para proteger o sono. De igual modo, para a autora, as «reverias diurnas» conscientes e inconscientes são necessárias para manter vivo e despertar o processo criativo. Parece-nos que para Marion Milner, a «rêverie» pode assim ser concebida de duas maneiras - uma normal, necessária e uma patológica.

A «rêverie» é também considerada por Milner como uma fase de não discriminação entre o «eu» e o «não-eu». Fase em que o sujeito se encontra particularmente vulnerável aos acontecimentos da vida interior, aos que estão emocionalmente mais perto.

Para a autora, a fixação excessiva no pensamento lógico, formal pode ser o resultado de uma necessidade desesperada de o indivíduo se agarrar a uma fase de pensamento que estabelece a distinção entre o «eu» e o «não-eu» pois é a única protecção contra uma confusão insuportável entre os problemas interiores dos pais e os do sujeito. Esta fixação pode estar relacionada com o desenvolvimento prematuro do ego resultando grandes dificuldades na relação com o social pois este tipo de pensamento (o pensamento lógico) dá uma visão falsa do mundo dos sentimentos humanos.

Para Milner, o que estas pessoas precisam é de um enquadramento no qual não haja lugar para o receio de se abandonarem à «rêverie», qualquer perigo de confusão entre o «eu» e o «não-eu». A situação em que não há medo do sujeito se abandonar à «rêverie» tanto pode ser a análise como a pintura.

Para finalizar, Marion Milner salienta que muitos dos obstáculos ao progresso na vida são o resultado de uma falha do ambiente da criança em fornecer um quadro a esse estado de espírito «algures».

2.1.3. *The Hands of the Living God*

Segundo Michael Parsons, *The Hands of the Living God* (1969) é uma obra única na literatura psicanalítica e pertence à tradição da psicanálise como disciplina científica.

Publicado dez anos após o término da análise da paciente de Marion Milner - Susan, para a autora o objectivo ao escrevê-lo foi o seguinte,

O registo de uma experiência . . . para tentar clarificar no meu próprio espírito, . . . certas ideias: . . . da relação entre o corpo e o espírito. É assim que este livro não procura em primeiro lugar, apresentar respostas mas propõe-se mostrar o progresso das minhas tentativas para encontrar as verdadeiras questões.⁵⁵

Estas questões parecem-nos estar relacionadas com a curiosidade da autora acerca dos processos e movimentos que se desenrolam no interior de cada sujeito e a forma como esses movimentos podem emergir no interior do processo analítico - processo que envolve a comunicação entre duas pessoas.

Enquadrado no seu próprio percurso como analista, este livro é dividido por Milner em cinco grandes capítulos que dão conta dos movimentos significativos desta análise, tendo como principal referência os diferentes tipos de desenhos que Susan vai realizando ao longo dos dezasseis anos da sua análise (cerca de quatro mil e todos eles diferentes).

Para a autora, os desenhos, para além de serem uma forma de linguagem (a linguagem privada de Susan) que a autora se propõe decifrar (traduzindo-a em proposições lógicas discursivas segundo os eixos do pensamento e do sentimento), permitem-lhe também reflectir acerca da concepção do processo do nascimento psíquico e elaborar uma «teoria de fundo». Nesta, Milner tenta reflectir sobre os vários símbolos presentes nos desenhos.

A comunicação pictórica (diferente da habitual comunicação discursiva dos tratamentos analíticos) permite visualizar simbolicamente a emergência dos níveis mais primitivos das experiências psíquicas assim como as experiências do eu-corpo.

Para a autora esta forma de comunicação pode ser considerada equivalente a uma forma de pensamento - o pensamento poético que simboliza as experiências mais profundas do sujeito (pensamento que não é conforme a um pensamento que utiliza o raciocínio lógico-formal).

Os diferentes símbolos gráficos que surgem ao longo da análise e os quais vamos resumidamente apresentar, constituem para Milner o testemunho crescente da capacidade de Susan se separar física e psiquicamente do «outro» partindo da experiência subjectiva da

⁵⁵ *Marion Milner, Les Mains du Dieu Vivant (Paris: Éditions Gallimard, 1974, p.16).*

fusão para a distinção entre si e o mundo exterior - testemunho do processo que vai da unidade para a dualidade, do self parcial para o self total, do objecto parcial para o total.

À medida que o tempo decorre, Susan vai revelando uma capacidade reflexiva crescente ao deixar gradualmente de necessitar da função de Milner. A autora cita Bion⁵⁶ e Meltzer⁵⁷ que afirmam ser função do terapeuta o receber o sofrimento insuportável do paciente e torná-lo mais suportável. É assim no ano de 1959, quando Susan se aproxima do final da análise, que descreve:

O choque produzido pela descoberta de que se pode estar inconsciente durante tanto tempo parece reenviar de novo para o inconsciente. . . . Eu posso recordar-me de ter vivido anos de escuridão. Escuridão no espírito e no coração. O não se possuir consciência de si mesmo e conseqüentemente dos outros faz com que seja impossível observar e colocar em questão as próprias acções; comportamo-nos como desejamos sem nos preocuparmos seja com o que for.⁵⁸

Para Milner, no início Susan encontra-se num estado «. . . no qual o conceito de interior e exterior não tem qualquer sentido para ela»(p.57); apresenta um «. . . defeito na reflexão ligado à relação entre as formas e as frases articuladas e inarticuladas da reflexão . . . clivagem profundamente situada entre os níveis articulados e inarticulados do pensamento»(p.74); bloqueios massivos ao nível da «. . . consciência sensorial directa que tem do seu próprio sentimento de ser, qualquer coisa de mais profundo e de mais incomunicável que toda a imagem de si mesmo»(p.90).

Milner, nesta obra introduz e desenvolve o conceito de «apresentação de si», forma de percepção interna anterior ao conceito de «representação de si» já que este último está mais ligado pelas imagens que provêm do mundo exterior, imagens verbais ou visuais. Susan encontra-se, a princípio num,

Estado monista do psiquismo, onde não há ainda uma distinção entre o que 'está fora' e o que está no interior de si, pensamentos, sentimentos, sensações corporais; . . . , anterior ao acesso ao reconhecimento da subjectividade, ou ao carácter privado do que está por detrás do olhar exterior.⁵⁹

Por estes motivos Milner refere as suas dúvidas quanto à aplicação do procedimento técnico habitual ou seja, não sabe se há-de interpretar para Susan os seus «fantasmas ou desejos inconscientes» pois sente que,

⁵⁶ Milner faz referência ao livro de W. R. Bion, *Learning from Experience* (London: Heinemann Medical, 1963).

⁵⁷ Milner assinala o livro de D. Meltzer, *The Psychoanalytical Process* (London: Heinemann Medical, 1967).

⁵⁸ Marion Milner, *Les Mains du Dieu Vivant* (Paris: Gallimard, 1974, pp.13-14).

⁵⁹ *ibidem*, p.82.

qualquer interpretação resultante do material que normalmente poderia fazer ultrapassar a angústia e culpabilidade podia ser sentido por ela [Susan] como o retirar os últimos resíduos do seu poder de preocupação, e por consequência a sua última capacidade de acreditar em si mesmo como sendo uma pessoa de algum valor.⁶⁰

Resolve então introduzir uma alteração, ainda que refira que isso é um procedimento totalmente empírico da sua parte: «em vez de lhe tentar colocar por palavras o que considerava ser o fantasma inconsciente que causava a angústia no momento eu tentava que ela própria encontrasse uma palavra exacta para o que sentia; . . .».⁶¹

Milner refere também que grande número das interpretações que dá, se por um lado resultam da sua «. . . hiper-angústia de ser uma ‘boa’ analista nos primeiros anos da minha prática, hiper-angústia que me conduzia a dar demasiadas interpretações, . . .»(p.441) por outro,

Eram defesas contra o meu próprio ‘não-saber’, e elas eram em consequência, sentidas por ela como ataques violentos contra os seus próprios processos criativos, ataques que reforçavam unicamente a impermeabilidade da sua couraça psíquica.⁶²

Embora Milner refira que, em sua opinião, a função do terapeuta é a de ajudar a libertar as forças de auto-cura e de permitir que as forças criativas se ponham a funcionar, não deixa de salientar as oscilações com que se defronta ao tentar aplicar este ponto de vista.

Fazia-me falta aprender a esperar e a zelar e a fazer- lhe saber que estava lá . . . a não me deixar induzir a esse duro trabalho de tentar dizer-lhe, colocar-lhe em palavras as suas preocupações inconscientes; . . .⁶³

O início da actividade gráfica surge apenas no ano de 1950, quando Susan começa a levar para a análise os seus desenhos. Segundo Milner refere, a autora nunca lhe sugeriu que ela (Susan) pudesse tentar desenhar e que tal facto podia constituir uma componente da sua análise.

Os desenhos «automáticos» (porque feitos sem qualquer intenção consciente, segundo a descrição de Susan) lembram a Milner: «os de uma pessoa que nunca se teria interessado pela beleza de uma linha ou de uma forma; eles eram cruamente fisiológicos, sem a mínima tentativa de simbolização.»⁶⁴ São formas isoladas, dispersas no espaço da folha. Umhas formas são identificadas com partes do corpo (órgãos genitais parciais - pénis, testículos),

⁶⁰ Marion Milner, *Les Mains du Dieu Vivant* (Paris: Gallimard: 1974, p.48).

⁶¹ *ibidem*, p.74.

⁶² *ibidem*, p.78.

⁶³ *ibidem*, p.77.

⁶⁴ *ibidem*, p.104.

outras com figuras de «diabos», «demónios», «anjos», «gnomos» e outras ainda com símbolos fecais (ver desenhos nos anexos). Os desenhos são considerados projecções, imagens de objectos internos parciais, clivados em «bons» e «maus».

Durante muito tempo, os desenhos não apresentam linha de fundo a suportá-los, flutuam no espaço o que sugere a Milner uma falta de continuidade entre a infância e a actualidade, o sentimento de algo perdido, sem fundo - sem passado - sem futuro e a falta de capacidade para Susan suportar e se acomodar às coisas.

Através dos processos associativos de Susan e da própria Milner no sentido de lhes atribuir um nome, significado e intenção, estes símbolos são integrados no processo relacional que se institui entre as duas.

Nos desenhos é patente o que Milner sugere como a luta entre a «parte humana» e a «parte diabo» de Susan (p.303). Essa «parte diabo» é entendida por Milner como a dificuldade que a sua paciente tem em conceber «o outro», o «não-eu»(p.482) que todo o sujeito tem necessidade de integrar para poder pensar e criar.

O conceito de diabo pode assim ter um significado mais profundo do ponto de vista dinâmico - o símbolo da alienação que resulta de não se poder tolerar «o outro» que «não o eu». Pode ser, «. . . uma manobra defensiva rígida em que todo o reconhecimento emocional da necessidade do 'outro' é magicamente negado; . . . empregue para afastar as ideias persecutórias e depressivas que resultam da destruição fantasmática causado ao objecto interior ou exterior . . .».⁶⁵ Para Milner essa «negação satânica» pode ser entendida como uma tentativa de negar o mundo interno onde estão contidas as representações mentais das pessoas ou partes das pessoas que suscitam sentimentos. É assim uma defesa contra a dor do reconhecimento da perda do que é amado.

Este diabo pode igualmente ser encarado como uma defesa auto-destrutiva cega contra a necessidade do «renascimento».

Ela lutava contra a sua própria consciência do começo de um outro renascimento; um renascimento que significava a desintegração final da falsa estrutura interior, diabólica, um 'cair em pedaços' que devia produzir-se se se quer que uma nova e melhor estrutura emerja, uma estrutura plenamente humana, capaz de um verdadeiro estar em relação, . . .⁶⁶

Contudo, os «diabos» passam a ser considerados «crisálidas», o que indica um movimento interno como a capacidade de crescimento e de se diferenciar sob a forma de sentimentos. São símbolos que se transformam com o tempo.

Para a autora, a destrutividade envolvida nos desenhos não está relacionada com a des-fusão dos instintos (libidinais e agressivos) mas com a reunião das pulsões des-fusionadas - amor e

⁶⁵ Marion Milner, *Les Mains du Dieu Vivant* (Paris: Éditions Gallimard, 1974, p.483).

⁶⁶ *ibidem*, p.492.

ódio simultaneamente. Segundo Milner, em Susan surge a dúvida de saber qual dos dois sentimentos é mais forte: se o amor ou o ódio.

Relativamente ao «simbolismo do círculo» frequente nos desenhos de Susan (ver desenhos em anexos), Milner considera-o não como um símbolo de um seio ou de uma boca que contém o mamilo, mas como uma boca vazia donde o mamilo é retirado - boca ou «matriz vazia», espaço branco ou vazio no conhecimento ou buraco emocional, sentimento de qualquer coisa ou alguém que falta e que deixa um branco ou vazio. Marion Milner também o considera um símbolo matricial e uma das fases do processo criativo já que surge como a imagem do vazio necessário ao «não-saber». Aqui a «visão sincrética» é dominante - visão fundada num 'scanning' inconsciente (p.501). Segundo Milner descreve, as interpretações no sentido de fazer ver a Susan os «fantasmas» de agressão ao seio não tinham qualquer efeito dinâmico. Este acontecimento é explicado pela autora da seguinte forma: antes de Susan poder ser alimentada pelas interpretações da terapeuta (visto que não as pode entender ao nível dos seus próprios processos simbólicos) tem que passar por uma experiência de des-fusão onde pode experimentar a ilusão da unidade '*unio mystico*', fase essencial e necessária para a descoberta da separação significativa e do crescimento psíquico.

O símbolo gráfico dos «perfis alternantes» - as figuras dos perfis, «perspectiva alternante» entre figura fundo, permite a Milner defender a tese de que esta é uma tentativa de representar visualmente a hipótese de um estado de unidade onde há uma indeterminação de fronteiras (ver desenhos nos anexos). Estes desenhos parecem sugerir um estágio muito instável da psique no qual Susan não pode permanecer mais do que alguns segundos. É o problema de poder conceber ou não fronteiras entre si e o mundo e em caso afirmativo, se se estabelecem essas fronteiras é o problema de saber se os objectos atacados não a atacam. É a tentativa de representação visual - luta para encontrar um jogo fecundo entre o estado de oralidade e o de unidade. Para Milner, esse estado de unidade, com diluição das fronteiras⁶⁷ pode ser equivalente ao fantasma de ser contida na «matriz», distinto do «fantasma» de isolamento. Parece-nos que, para a autora, é a necessidade da experiência da «fusão», união (embora o sujeito não tenha ainda a ideia dessa união) acompanhado de um estado de «ilusão».

É também a necessidade do próprio sujeito de aceder a um estado de indiferenciação nele mesmo, de poder experimentar uma espécie de «pulsão para o indeterminado» que leva ao sentimento de não ser nada, pela paragem do pensamento e que é identificado com a morte. Para Milner, este sentimento acaba por produzir um estado de expansão do ser e possibilita o sentimento de que o mundo é novamente criado. Para a autora, esta pode ser a contrapartida necessária para a emergência da «pulsão para ser» como oposta à «pulsão para não-ser».

⁶⁷ Estas ideias acerca da diluição das fronteiras, da alternância dos estados de consciência, são apoiados pelos trabalhos de Anton Ehrenzweig, *The Psycho-analysis of Aesthetic Hearing and Perception* (London: Routledge, 1953); *The Creative Surrender* (Amer: Imago, 1957).

Esse estado de unidade acompanhado de um estado de distração, de absorção, idêntico ao da «rêverie» exige uma espécie de enquadramento protector. Esse enquadramento para Milner, tanto pode ser exterior, como interior (enquadramento interior essencial em toda e qualquer produtividade mental). A sessão psicanalítica com Marion Milner delimita esse enquadramento assim como o espaço-folha nos desenhos de Susan.

Quanto aos desenhos dos rostos, Susan passa de uma fase em que estes não apresentam qualquer tipo de expressão - significando a negação dos sentimentos; são caras riscadas, máscaras que ocultam os sentimentos até à representação de rostos que revelam uma intensidade de sentimentos complexos, por vezes mesmo contraditórios (ver desenhos nos anexos). Ao ir descobrindo e reunindo esses sentimentos em si própria, Susan reúne também os sentimentos contraditórios da imagem da mãe interna. É a aceitação da ambivalência, coexistência de amor e ódio, defeitos e qualidades que deixam de ser negados e projectados no mundo exterior.

Surgem então os símbolos do «sacrifício da onnipotência» - a cruz, a decapitação, a crucificação da onnipotência, para poder assim encontrar o verdadeiro fundo do seu ser. É o abandonar-se aos sentimentos (o que a torna humana), à experiência de se emocionar a partir do interior. Milner associa a «flor com centro escuro», o «coração escuro» à intuição de Susan quanto à necessidade de encontrar as suas raízes na obscuridade, num «não-saber» que não resulta de uma negação, mas que é condição necessária de toda a consciência e saber posterior. Os desenhos da cruz, do quatro, do quadrado (ver desenhos nos anexos), símbolos da totalidade, Milner associa às quatro funções junguianas e à expressão da relação entre duas pessoas que são conscientemente ligadas quer uma à outra, quer à sua própria origem interior.

Em 1957-58, começam a surgir outros sinais reveladores de mudanças que estão a ocorrer no interior de Susan. Até aqui os desenhos eram sobretudo realizados nos intervalos entre as sessões e trazidos por Susan para estas. A partir desta altura passam a ser realizados apenas no interior das sessões.

É então que começam a surgir símbolos gráficos que dão conta do movimento de transformação citado anteriormente através do aparecimento do «símbolo da água», do «símbolo da diagonal» e, finalmente, as primeiras paisagens.

O «simbolismo aquático» (ver desenhos nos anexos) é conceptualizado em termos de percurso de um «novo começo» ('new beginning' de Balint), fruto de Susan aceder a um estado de «amor primário»⁶⁸. E a autora descreve que ultrapassa a dimensão negativa envolvida na ideia de «retraimento narcísico». O acesso ao tal estado de amor primário inclui um egoísmo em que o objecto, em si mesmo, não tem interesse. Esta regressão encarada de uma forma benigna permite a Susan passar por uma fase que não tinha vivenciado na infância com a sua mãe.

⁶⁸ Milner refere o artigo de M. Balint, «Primary Narcissism and Primary Love». *Psychoanal. Quart.* 1960, 29; *Primary Love and Psychoanalytic Theory* (London: Hogarth, 1952); «The Three Areas of the Mind», *Int. J. Psycho-Anal.* 1958, 39.

A água se por um lado surge como um ambiente que aceita, suporta, que possibilita a interpenetração do self e do outro (é uma relação e não verdadeiramente um estado sem objecto) por outro lado, sendo uma substância primária revela o funcionamento psíquico inconsciente, a tela de fundo («arrière-fond») do trabalho analítico de ambas, símbolo da «ilusão» de um estado fundamental de «unidade» entre as duas. Superfície de reencontro com o ar, o mar, a água é também superfície de reencontro no interior de si mesma entre o que é consciente e o que é inconsciente enquanto ideia das diferenças existentes entre o que é subjectivo e o que é objectivo.

O segundo símbolo «da diagonal» (símbolo gráfico de uma diagonal traçada ao longo das folhas) (ver desenhos nos anexos) permite a Milner confirmar que depois da fusão, da ilusão do amor primário vem o problema da divisão de uma integridade primária em duas. Este estado traduz, segundo Marion Milner, a luta de Susan para adquirir um conceito mais sólido da oralidade e por conseguinte, o problema da demarcação - o que é do sujeito e o que é do objecto. É o abandono de um funcionamento inconsciente e o nascimento do consciente; a demarcação entre um dentro e um fora (noção de espaço interno); a identificação de um passado e de um futuro e, finalmente, o início da consciência de si e do outro. A diagonal representa a descoberta do outro. Assinala a dualidade, demarca o que é dualidade assim como simboliza a linha divisória, a fronteira permeável que permitirá a livre circulação nos dois sentidos através dela e, mesmo, uma interpenetração; é o lugar de encontro entre os contrários. Permite conceptualizar a ideia do surgimento de uma pele psíquica, de uma barreira de contacto⁶⁹.

Para a autora significa ainda a «... divisão rígida entre os opostos, divisão que não autoriza nenhum estado intermédio, nenhuma interpenetração de contrários, 'nenhum devir'; qualquer coisa rígida na sua maneira de pensar»⁷⁰; no entanto, para Marion Milner, o crescimento acontece no local em que as diferenças se encontram.

Os desenhos de Susan já perto do final da análise, começam a revelar o aparecimento das primeiras paisagens e cenários (ver desenhos nos anexos). Milner reflecte também no conceito de «realismo infantil» de Piaget que os analistas referem como pensamento concreto e que esta autora compara com um tipo de «visão ciclópica» ou «monocular»(pp.409-410), uma visão anterior à diferenciação entre «pensamentos» e «coisas».

A grande mudança ao nível do processo de crescimento psíquico de Susan surge, no entender de Milner, quando é possível uma experiência de comunicação entre as duas, uma verdadeira experiência partilhada. Essa experiência passa-se no dia 8 de Janeiro de 1959, altura em que Susan lhe comunica: «Eu estou no mundo pela primeira vez depois de 16 anos».

⁶⁹ Milner refere o livro de W. R. Bion, *Learning from Experience* (London: Heinemann Medical, 1962) e de Ronald Laing, *The Divided Self* (London: Tavistock, 1960).

⁷⁰ Marion Milner, *Les Mains du Dieu Vivant* (Paris: Gallimard, 1974, pp.412-413).

A questão que Milner coloca é a do nível da criação poder estar relacionado com um estado particular, um estado de «abandono criativo» onde «. . . o eu consciente pode ser posto de lado, não tem necessidade de estar no seu próprio centro mas pode simplesmente esperar e observar o que nasce do interior, até que um novo produto apareça».⁷¹

Para Milner é através dos desenhos que Susan pôde conceptualizar toda uma transformação no sentido do estabelecimento do «sentimento de ser», de uma consciência unificada de si mesma enquanto pessoa e, em consequência, consciência dos outros enquanto pessoas separadas.

É quando Susan «instala dentro dela o cadinho, crisol semelhante à matriz do gabinete do analista» que se encontra em condições de continuar a crescer espiritual e mentalmente, utilizando todas as suas energias para a tarefa de uma vida: a de, «. . . poder realizar todas as suas potencialidades na vida quotidiana.»⁷²

Milner interroga-se acerca de Susan poder ter, «. . . a intuição da natureza do processo psíquico criativo, um reconhecimento intuitivo dessa verdade - a de que o vazio psíquico apaga todas as ideias velhas, todas as velhas expectativas, que deve ser atingido de forma recorrente antes que possa surgir um novo reconhecimento».⁷³

A questão final da autora é saber se para esse processo de «transformação» ocorrer é necessário tanto tempo.

⁷¹ Marion Milner, *Les Mains du Dieu Vivant* (Paris: Gallimard, 1974, p.449).

⁷² *ibidem*, p.494.

⁷³ *ibidem*, pp.331-332.

2.2. Os Artigos

Neste sub-capítulo passaremos a apresentar os artigos escritos por Marion Milner que consideramos serem de alguma importância para um melhor aprofundamento das suas ideias. Para maior facilidade de exposição optámos por apresentar um resumo desses artigos por ordem cronológica.

2.2.1. O seu primeiro artigo escrito em 1939 «**A psychological approach to some educational problems**», relata algumas conclusões a que chega a partir do seu trabalho efectuado nas escolas e publicadas mais detalhadamente no livro *The Human Problem in School*. Através do estudo que efectua com base numa amostra de alunas de vários liceus recorre aos instrumentos e ao método habitual da psicologia (testes psicológicos e tratamento estatístico dos resultados).

Milner, para além de realizar o referido estudo aos grupos de alunas, considera necessário efectuar também um estudo individual de cada uma. Pretende assim evitar as generalizações a partir de resultados globais. Deseja compreender de que forma a aplicação do sistema educativo tradicional (que apela à repetição, moralização e punição) funciona na prática e de que modo pode, se devidamente alterado após os resultados deste estudo, corresponder às necessidades individuais de cada aluna.

Para a autora é, assim, importante compreender como se processa a aprendizagem nas alunas e quais as causas das dificuldades sentidas por estas. Marion Milner afirma que habitualmente os técnicos escolares encaram as dificuldades das alunas, quer ao nível do comportamento quer ao nível do conhecimento, como resultado de «defeitos» (ou «ausência de determinadas qualidades»), considerando que estas dificuldades e conseqüentemente, estes defeitos podem ser ultrapassados pelo esforço e força de vontade das alunas.

As descrições geralmente utilizadas por estes técnicos para definir as alunas são por exemplo: «aquela rapariga é preguiçosa», «aquela rapariga não tem concentração» ou «aquela rapariga tem uma mente suja»; estas são segundo Marion Milner, apenas formas grosseiras e superficiais de descrever as pessoas. Torna-se pois necessário olhar e observar para além da «superfície».

Assim, após o estudo efectuado, a autora chega a algumas conclusões quanto à forma como se processa a aprendizagem e afirma que esta se baseia em diferentes níveis de experiência - que acompanham uma função individual do ser humano, a saber e por ordem crescente: a «experiência física e corporal», a «experiência emocional» e a «experiência de conhecimento». Por outro lado, o conhecimento obtido a partir de situações particulares resulta do que intitula «intuição»; o conhecimento obtido a partir de situações gerais resulta já de um raciocínio consciente e relações abstractas. Milner dá a entender que são as falhas ao nível da devida integração e elaboração de algumas das experiências citadas (física e corporal; emocional e de conhecimento) que provocam dificuldades de aprendizagem.

Milner atribui a responsabilidade por essas falhas às «defesas cegas da personalidade»(p.300).

Essas defesas, já conhecidas da autora, são muitas das vezes responsáveis por uma atitude de «negativismo» frequentemente observado nas referidas alunas.

Não era devido às qualidades inerentes do carácter, falta de vontade em controlar as ditas qualidades, mas sim fruto de uma luta cega por parte das raparigas em questão para lidar com as suas experiências quer passadas, quer presentes.⁷⁴

Marion Milner reflecte ainda sobre a influência do meio familiar das alunas em questão e constata que os pais destas têm, de modo geral, uma «interferência excessiva» no crescimento natural dos seus filhos, quer impondo «comportamentos - padrão» (através de um tipo de educação rígida), quer projectando neles os seus próprios medos e ambições e não se adaptando, assim, à «natureza» ou «necessidades reais dos seus filhos».

A um método de ensino tradicional, Marion Milner contrapõe assim, uma «política educativa adaptada», defendendo a ideia de que se deve trabalhar gradualmente para se perceberem as «diferenças individuais». Milner acentua sobretudo a importância das diferenças individuais e as limitações da força de vontade como factor de desenvolvimento das inclinações e talentos dos indivíduos.

⁷⁴ Marion Milner, «A psychological approach to some educational problems», *Occupational Psychology* 1936; 13: p.297.

2.2.2. No seu artigo de 1942 «**The toleration of conflict**», Marion Milner retoma o estudo anteriormente efectuado nas escolas (ver «A psychological approach to some educational problems») e propõe-se aconselhar psicologicamente professores e outras pessoas interessadas na educação. Para o fazer começa por referir que o papel do psicólogo e da psicologia é frequentemente mal-entendido pelas pessoas leigas na matéria e procura explicitá-lo. Deste modo, neste seu artigo, Marion Milner centra-se sobretudo na «importância do conflito». A autora parte de um contexto concreto como a escola e refere-se ao problema das reuniões de grupos de técnicos escolares em que o conflito eclode devido à defesa de pontos de vista contrários, parecendo não haver lugar para plataformas de entendimento e soluções. A autora acaba por falar, em termos gerais ou universais, da «origem e função do conflito».

Para tratar este tema, Milner volta a referir-se aos diferentes aspectos da experiência que o ser humano vai gradualmente desenvolvendo ao longo do crescimento. Assim, a autora apresenta uma hierarquia possível de ordenação dos tipos de experiência (os diferentes níveis) do sujeito; para além disso, considera que toda a experiência se refere a duas dimensões diferentes consoante esteja predominantemente centrada na relação entre o sujeito e o seu mundo interno ou na relação entre o sujeito e o seu mundo externo.

O primeiro modo de experiência, a mais arcaica do ser humano, é a «experiência física pura» relativa aos estados corporais. Este tipo de experiência assume uma dimensão «receptiva» (a experiência refere-se ao que se passa no corpo da pessoa) e uma dimensão «activa» (a experiência refere-se ao que se passa no mundo exterior).

O segundo modo de experiência, já mais elaborado, recebe a denominação de «emocional» e à semelhança do anterior, divide-se igualmente numa experiência «submissa» (referente ao que se passa na mente do sujeito) e «assertiva» (referente ao que se passa no mundo exterior).

O terceiro modo ou nível de experiência chama-se «intuição» e refere-se ao conhecimento em termos das experiências particulares. A experiência intuitiva subdivide-se também numa dimensão «poética» ou de «compreensão simbólica do mundo interno» e noutra intitulada «senso comum» ou «compreensão directa e realista do mundo exterior».

O quarto e último modo de experiência, a «intelectual» subdivide-se num tipo de conhecimento geral e abstracto comportando uma dimensão de «elaboração filosófica» acerca do que se passa na mente e traduzido por um tipo de «pensamento analítico e objectivo» acerca dos factos externos.

Estes modos de experiência, que vão sendo progressivamente alcançados pelo ser humano, tendem depois para uma confluência constituindo as diversas facetas de uma única experiência.

Segundo a autora, através deste esquema pode-se elaborar um «plano educativo» onde não são omitidos quaisquer aspectos acerca da experiência considerados necessários para o

sujeito, mas como Milner descreve, este tipo de «dieta psíquica» estabelecida através deste esquema, por vezes não é «assimilada». Esta «não assimilação», não resulta, segundo a autora, simplesmente do que descreve como um «simples esquecimento», mas de um «anulamento ou evitamento dinâmico» associado ao medo, ao perigo sentido pelo sujeito. Este último defende-se do conhecimento quando sente que este pode ser perigoso.

Marion Milner refere, no entanto, ser usual que pessoas diferentes se reportem sobretudo a tipos diferentes de experiência dando origem, entre outras coisas, a choques no que diz respeito à integração de pontos de vista alheios e levando assim ao conflito. A autora defende que isto acontece devido ao facto das pessoas evitarem dinamicamente os aspectos que não conseguem integrar. As pessoas evitam assim o tipo de experiência que não corresponde à sua sensibilidade e o grande medo e ansiedade que sentem ao serem confrontados com pontos de vista baseados em experiências diferentes leva a que se tornem parciais e defensivas.

Milner afirma que assim como a criança pequena fica frequentemente atemorizada perante a sua incapacidade de parar de chorar, para muitos adultos o maior receio parece ser o de perder o controlo dos seus sentimentos e desejos sobretudo perante as pessoas amadas.

Tal como a criança pequena por vezes se aterroriza perante a incapacidade para deixar de chorar, também muitos adultos apresentam um medo muito antigo que diz respeito à possibilidade de perderem o controlo dos seus sentimentos e desejos... o terror é o do fim do controle moral e da decência acerca do que sentem, de que não possam continuar a ser umas pessoas decentes e controladas... medo de perderem o controle face às pessoas que amam.⁷⁵

Milner acentua deste modo a importância da dimensão relacional na base da ansiedade. A ansiedade não é apenas devida ao medo de perder aqueles que asseguram o alimento e as necessidades vitais ou de perder a aprovação social de que se necessita para viver em convívio mas é também, e muito importante, resultante do medo que se sente de se poder fazer mal, prejudicar, quer com as exigências excessivas, quer com os sentimentos agressivos descontrolados, aqueles que se ama. É por este motivo, por receio de enfrentar os terrores imaginados do que se poderia fazer aos outros se nos descontrolássemos, que as pessoas não aceitam «perder o controlo» da sua opinião nas discussões de grupo ou outras.

Ao longo deste artigo Marion Milner procura desfazer algumas das crenças mais comuns que o leigo tem em relação à psicologia e à psicanálise. Neste sentido, reformula a noção de «normalidade», afirmando que, ao contrário do que muita gente pensa, a pessoa normal não é aquela que está isenta de conflitos interiores mas sim aquela que é capaz de usar todas as defesas que tem à sua disposição para aliviar as tensões inevitáveis que são provocadas pelos conflitos.

⁷⁵ Marion Milner, «The toleration of conflict», *Occupational Psychology* 1942; 17(1): p.21.

Ser «normal» significa então ser capaz de usar todo o tipo de defesas (flexibilidade versus rigidez) seleccionadas em função da natureza específica de cada situação. A «normalidade» consiste em lançar mão dos mecanismos de defesa que melhor adapta a pessoa à situação de stress.

A pessoa 'normal' não é aquela que está livre de conflitos antigos, mas aquela que usa os métodos de defesa apropriados para aliviar as inevitáveis tensões de ansiedade que surgem através do conflito. Um dos objectivos da terapia é o de ajudar a tolerar o conflito e não de o eliminar. As dificuldades da criança intervêm frequentemente devido, a uma resolução prematura dos conflitos, ou do recurso ao esforço para a sua eliminação.⁷⁶

O «conflito» é, na opinião de Milner, não só normal como necessário. Milner defende assim não a eliminação do conflito, o que geralmente se pensa ser o «alvo» da psicanálise, mas sim a sua tolerância. Para a autora, o conflito é essencial à vida humana quer seja entre diferentes facetas do próprio sujeito, quer seja entre este e o mundo exterior, ou ainda entre indivíduos ou grupos diferentes.

«Viver saudavelmente» implica a capacidade de suportar a coexistência dos contrários, as tensões da dúvida, as necessidades insatisfeitas. Implica sobretudo a capacidade de se suspender o julgamento antes de se descobrirem soluções melhores que integrem cada vez mais as exigências de ambos os lados.

Milner conclui este artigo esclarecendo que a função do psicólogo é a de veicular esta ideia para que a riqueza das variedades das experiências, quer no núcleo de uma única personalidade ou no núcleo alargado de um grupo, possa ter livre expressão.

⁷⁶ Marion Milner, «The toleration of conflict», *Occupational Psychology* 1942; 17(1): p.23.

2.2.3. No artigo de 1945 - «**Some aspects of phantasy in relation to general psychology**», Marion Milner, tal como estudo que realizara no ano anterior a propósito de uma criança que seguira em tratamento psicanalítico, tenta uma aproximação entre os conceitos de duas ciências - a psicanálise e a psicologia.

A autora recorre a um livro de psicologia geral escrito por D. W. J. H. Sprott⁷⁷ (autor que, segundo Milner, segue a tradição da psicologia académica inglesa tal como o Prof. F. C. Bartlett e o Dr. C. S. Myers) e tenta ver de que modo as ideias do primeiro autor se aproximam, afastam ou completam os conceitos psicanalíticos que ela própria emprega na análise e descrição do caso da referida criança.

A hipótese que Milner coloca é a de que quando o psicólogo fala de sentimentos e o psicanalista recorre aos objectos internos talvez os dois estejam a utilizar estruturas hipotéticas que referem a mesma coisa, ou seja, ao tentar clarificar o conceito de «mãe inimiga interna» e a interpretação que utiliza, a autora sugere que talvez o que a psicologia refere como os sentimentos primitivos que fazem parte da estrutura da personalidade seja equivalente ao conceito de «objecto interno» referido pela psicanálise. A partir desta hipótese, Milner tenta aprofundar o conceito de «fantasia» e necessariamente a questão das «imagens internas».

A autora debruça-se sobre o conceito de «fantasia» na perspectiva kleiniana e sobre a função das «imagens mnésicas» tal como entendidas por Freud, Joan Riviere e Susan Isaacs. Procura compreender a diferença entre o que é interno e externo, entre a realidade e a fantasia. As ideias que desenvolve são várias.

Para Marion Milner, há uma actividade fantasmática altamente estruturada e activa desde cedo ao nível das imagens. Existem imagens baseadas em percepções externas reais e outras que são a expressão e o conteúdo da realidade psíquica do próprio sujeito, fruto dos seus sentimentos e desejos. As imagens podem, por um lado ser usadas como veículos do pensamento, representam a verdade do sujeito e fazem parte da estrutura da sua personalidade e por outro, servem para completar o significado de qualquer experiência perceptiva.

As funções das imagens que actuam em simultâneo, são as seguintes: servem enquanto acções substitutivas, para atribuir significados aos acontecimentos externos e ainda para dar sentido aos acontecimentos internos. Deste modo, qualquer pessoa tem a possibilidade de conhecer todas as suas experiências mesmo que não saiba que as conhece. A questão, para Marion Milner, é a de saber qual a forma que este «saber» assume antes de ser verbalizado - como será então aprender através da experiência quando as pessoas não tem ainda o acesso à compreensão das palavras.

⁷⁷ W. J. H. Sprott, *General Psychology* (London e New York: Longman, 1937).

Para Marion Milner, esta primeira forma de conhecimento pode ser comparado à imagem de uma criança das cosmologias mitológicas. Os amores e as guerras dos deuses no Olimpo surgem num padrão bastante complicado e tanto podem ajudar como atrapalhar as tarefas do herói.

A autora chega à conclusão de que a maneira de pensar na fantasia dos objectos internos não se prende tanto com a questão de saber se esta fantasia ou figura onírica representa uma realidade interna ou externa. O importante é o «inter-jogo» destas realidades e qual o nível na «assimilação das experiências».

Para Marion Milner, uma enorme economia do pensamento ocorre quer no símbolo, quer na imagem onírica. A formação simbólica imaginária representada pelos objectos internos não fornece o mesmo suporte para a «percepção racional endopsíquica» que é entendida como a expressão dos sentimentos através das palavras. A tarefa prioritária do analista é a de capacitar o paciente a actualizar o «instrumento intuitivo de auto-conhecimento» e adequá-lo às «necessidades presentes». Secundariamente, o analista ao fornecer uma base para o conhecimento das «experiências sentimentais mais profundas», permite que as fantasias objectais internas forneçam um meio pelo qual se pode assimilar, reflectir e desenvolver as experiências passadas. Amplia-se, deste modo, o alcance da percepção e do relacionamento endopsíquico e descobre-se mais a respeito do próprio ser e do mundo que o rodeia.

Segundo Marion Milner, se se puder conciliar o conhecimento acerca dos comportamentos fornecido pela psicanálise com o conhecimento dos comportamentos fornecidos pela psicologia, enriquecer-se-á o conhecimento científico acerca do homem.

Marion Milner envia este trabalho para J. D. Sutherland⁷⁸ pois este autor, estava a par das pesquisas efectuadas fora da área da psicanálise. Segundo Sutherland, na resposta que envia à autora, as interacções mentais precoces são sistemas perceptuais afectivos e activos, vistos como um todo, que motivam a criança a procurar na mãe aquilo que ela, criança, necessita, sendo este um processo mais activo por parte do bebé. Segundo o autor, este processo está associado a uma determinada aprendizagem no que se refere ao ajuste à sua mãe. Sutherland, concorda com Milner ao afirmar que a criação do objecto interno resulta da vivência, por parte da criança, de um sentimento de frustração associado ao sentimento crescente a respeito de um «self». Para o autor quando o «self» começa a ser auto-consciente torna-se necessária a existência de uma relação diferente entre o «eu» e o «não-eu» e as imagens embora Sutherland se preocupe mais com a questão do «eu». Sutherland sugere a Milner que as suas questões podem estar sobretudo relacionadas com a área dos fenómenos transicionais.

⁷⁸ J. D. Sutherland é um psicanalista amigo de Marion Milner.

2.2.4. No artigo de 1952 - «**Aspects of symbolism in the comprehension of the not self**», Milner começa por fazer uma revisão bibliográfica das ideias de vários autores psicanalistas e de outros autores de áreas diferentes, nomeadamente de Ernest Jones⁷⁹, Melanie Klein⁸⁰, K. R. Fenichel⁸¹, B. Berenson⁸², H. Read⁸³, W. Wordsworth⁸⁴ e outros .

Milner questiona se na identificação, no processo de «equivalência simbólica», não surge para o sujeito a questão de uma necessidade de organização interna, a necessidade da procura de um padrão de coerência, de modo a que as experiências não se tornem caóticas.

A partir da revisão bibliográfica elaborada, a autora salienta o vínculo que existe entre o simbolismo e o êxtase artístico. Milner assinala que a ocorrência do «êxtase artístico», ao ser uma fase de adaptação à realidade, marca o momento criativo em que se estabelecem identificações novas e vitais.

Milner procura discutir o uso do simbolismo no pensamento pré-lógico e procura estudar a importância dos momentos de fusão assim como o estado emocional do sujeito que experimenta essa fusão, ou seja, a autora procura compreender quais as condições internas (estado emocional do sujeito) e externas (condições ambientais) que tornam possível encontrar o familiar no não-familiar, desenvolvendo-se o processo de equivalência simbólica, através de uma fase de fusão entre o objecto primário e o secundário. Para a autora, através da fantasia (momento em que se produz um fenómeno de fusão psíquica, regressão, neste caso, benéfica) permite-se a «ilusão» de que o self e o objecto, de que o objecto primário e o secundário, estão fundidos (a boca e o seio são uma unidade). Para explicar o conceito de «ilusão», Marion Milner, remete para o que se passa na experiência artística. Através da recordação da sua própria experiência de pintar, ao tentar perceber quais os factores psicológicos envolvidos para que qualquer processo criativo se desenvolva, a autora assinala os seguintes: o «enquadramento espacio-temporal» que permite o pleno desenvolvimento da ilusão criativa equivalente à transferência; o «sentimento de ansiedade» inevitável a este processo (para o qual, segundo Milner, já M. Klein chamava a atenção); a «experiência emocional de êxtase» pelo facto de se encontrar um substituto e, finalmente, o estado de «concentração» necessário ao sujeito.

⁷⁹ Na interpretação de Milner, Ernest Jones salienta, em 1948, no seu estudo sobre a «Teoria do Simbolismo», o processo de identificação que está na base da formação do símbolo. Se por um lado a formação do símbolo resulta de forças interditoras face ao objecto inicial, por outro necessita também de estabelecer uma relação com a realidade.

⁸⁰ Segundo Milner, Melanie Klein refere em 1921-45, na sua obra *Contributions to Psycho-Analysis* (London: Hogarth Press, 1948), que a transferência do interesse dos objectos originais para os objectos tem como base o medo da retaliação que pode advir dos objectos originais

⁸¹ Milner ao referir-se à obra de Fenichel, *The Psychoanalytic Theory of the Neurosis* (London: Kegan Paul, 1946), salienta a visão do autor: a de que o simbolismo pode ser entendido segundo dois vectores - existe um simbolismo arcaico que faz parte do pensamento pré-lógico e do pensamento primitivo e um simbolismo em que a ideia consciente é utilizada como símbolo para dissimular uma ideia inconsciente repreensível.

⁸² A autora cita o trabalho de B. Berenson, *Aesthetics and History* (London: Constable, 1950).

⁸³ Milner remete para o trabalho de H. Read, «*Psychoanalysis and the Problem of Aesthetic Value*», *Int. J. Psycho-Anal.* 1951; 32.

⁸⁴ Marion Milner apresenta algumas ideias do livro de W. Wordsworth, 1800. *Preface to Lyrical Ballads* (London: Longman, 1978).

A autora defende a existência dum «poeta original» no interior de cada ser humano, «poeta» este que cria o mundo exterior de modo a encontrar o que é familiar no não-familiar. Para Marion Milner, esses momentos de criação são equivalentes à visita dos deuses e são raros. Quando esses momentos ocorrem, há um «aquecimento da imaginação» e os talentos do ser humano tornam-se plenos de significados. Na opinião da autora, é na situação analítica que se podem estudar tais momentos já que o trabalho analítico pode ser comparado a uma obra de arte.

Neste artigo, Marion Milner, apresenta um caso clínico que, segundo considera lhe possibilita reflectir acerca do processo da formação simbólica mediatizado pelo papel receptivo dos brinquedos, das fronteiras entre o interior e o exterior, da perda necessária destes limites na experiência estética e das implicações que daí advêm para a técnica da psicanálise. Na opinião de Milner, a reflexão de tais aspectos torna-se necessária para chegar à questão fundamental - «a de saber como se estabelecem as relações objectais».

Milner recorre novamente às ideias de outros autores. Ao estudar W. C. M. Scott⁸⁵, salienta que este autor reformula a ideia de Winnicott de 1945-1948 quando refere a experiência da «má união» e do «mau contacto» na descoberta do «mau-eu» e do «mau-não-eu», identificando os extremos dos estados em que se destroem as discriminações (os limites) como os momentos de «beatitude, felicidade cósmica» e de «caos catastrófico».

Segundo a autora, B. Berenson⁸⁶ ao abordar os estados da mente descritos como «o momento estético» (que para Milner é o momento fugaz em que o tempo e o espaço são abolidos, momento em que a realidade estética não é exterior ao espectador que é habitado pela consciência de uma coisa única) permite extrapolar que através das artes plásticas se podem reproduzir os estados da experiência de uma infância sadia.

Milner concorda com O. Rank⁸⁷ que, no seu livro *Art and Artists*, refere que a arte, o brincar, o jogo e, mais tarde, a psicanálise ligam o mundo da «realidade objectiva» com o mundo da «irrealidade subjectiva» fundindo os seus limites embora sem os confundir.

A ideia dos estados de ilusão de uma unidade com o meio (que pode ser uma fase recorrente necessária no crescimento contínuo do sentimento da dualidade, da separação sujeito-objecto) faz Milner interrogar-se acerca do que acontece quando se impede que esses sentimentos, essa ilusão de unidade com o meio não ocorra com a frequência necessária e no tempo certo. A proposição de Milner é, então, a de que o «estado psíquico de fusão» representa uma fase indispensável no desenvolvimento das relações de objecto, existindo factores que desempenham um papel essencial no processo de reconhecimento de um mundo que existe fora do sujeito e que não é fruto da sua criação. Para a autora, esses factores consistem nas frequentes experiências corporais da separação do objecto de amor, nas

⁸⁵ W. C. M. Scott, «The Body Scheme in Psychotherapy», *Brit. J. Med. Psych.* 1949; 22: pp.137-143; e «Some embryological, neurological, psychiatric and psychoanalytic implications of body scheme», *Int. J. Psycho-Anal.* 1948: 29.

⁸⁶ Milner reporta-se ao livro de Bernard Berenson, *Aesthetics and History* (London: Constable, 1950).

⁸⁷ O. Rank, *Art and Artist* (New York: Knopf, 1932).

experiências físicas das trocas com o mundo do «não-eu» - experiências da respiração, da alimentação e da evacuação e, por fim, na capacidade do meio proporcionar esse crescimento, possibilitando as condições para o retorno ao sentimento da unidade, da indiferenciação entre o interior e o exterior, entre o self e o não-self. As condições para a indiferenciação são a plasticidade do meio e a capacidade deste meio possibilitar um certo enquadramento espaço-temporal.

Segundo Milner, as suas formulações não tem só a ver com questões teóricas mas implicam modificações técnicas. O contexto da sala de psicoterapia possibilitou que a criança que seguia em tratamento encontrasse uma parte do mundo exterior maleável que podia ser tratada como uma parte de si mesma sem perigo. Também o facto da autora poder lidar com a contra-transferência negativa (ser tratada como fezes, gases, respiração) e o uso da interpretação dos conteúdos dos desejos da criança em relação aos objectos internos e externos permitiram que a criança aceitasse as qualidades reais do mundo exterior, a vivência de um «estado de fusão pré-lógico» do sujeito com o objecto através do uso da pessoa do analista, o qual pode ser considerado como uma fase recorrente mas essencial no desenvolvimento da relação criativa com o mundo. A regressão é assim encarada de forma positiva.

Segundo Marion Milner, o alargar dos conceitos psicanalíticos a disciplinas como a epistemologia, a estética e a filosofia da ciência pode ser uma forma de clarificar e enriquecer alguns pontos obscuros a respeito da natureza do pensamento científico.

Numa nota que acrescenta em relação a este artigo, a autora refere que na psicoterapia do primeiro caso que apresentou, quer na de outra criança que iniciou posteriormente, o problema estava em perceber como é que essas crianças podiam comunicar as suas experiências simultaneamente de alegria, êxtase e de agonia fruto das experiências de desilusão face aos produtos produzidos (qualidades objectivas e qualidades subjectivas) e ambivalência em relação aos objectos (os seus sentimentos de amor e ódio).

Estes processos representam para Milner a forma como se «cria o mundo» e são representados poeticamente tanto nas artes, como nas psicoterapias.

Uma Leitura Crítica

3.1. Principais ideias de Sigmund Freud, Carl Jung, Melanie Klein, Donald Winnicott, Michael Balint e outros.

Nesta terceira parte interessa-nos sobretudo reflectir, ao longo de vários autores apresentados, sobre os dois temas mais importantes da obra de Marion Milner: o simbolismo e a criatividade.

Segundo L. Stein¹, a palavra símbolo é oriunda das palavras gregas SYM que significa «Junto», «Comum», «Simultâneo» e BOLON - aquilo que foi lançado. Assim, «símbolo» significa a junção de coisas que têm algo em comum.

Por sua vez, J. Jacobi² refere que o termo alemão para «símbolo» será talvez a expressão mais acertada «SINNBILD». Esta é uma palavra composta pelas palavras «SINN» que significa «sentido» e «BILD», «imagem». Assim, o símbolo é justamente considerado como a «imagem do sentido».

Segundo Goethe³, «o simbolismo transforma o fenómeno em ideia, a ideia em imagem, de tal modo que a ideia permanece sempre infinitamente activa e inatingível na imagem e mesmo expressa em todas as línguas, permanecerá indizível.»

Cassirer chega a propor que o homem seja sobretudo definido não como um animal racional mas como um animal simbólico.

O símbolo é assim algo que apesar de poder ser representado de forma ou com um sentido objectivo, permanece intraduzível no seu sentido mais profundo.

No vocabulário *Sinónimos - Tertúlia Edípica*, (p.711) vemos que «Símbolo» tem como sinónimos - atributo, credo, divisa, emblema, enigma, figura, hieróglifo, imagem, indício, marca, senha, sinal, etc, e que «Simbolizar» apresenta como sinónimos - denotar, emblemar, exprimir, figurar, frisar, imitar, parecer, representar, resumir, sintetizar, etc;

No mesmo vocabulário *Sinónimos - Tertúlia Edípica* (p.270) vimos ainda que: «Criatividade» remete para criar e criação.

¹ Andrew Samuels, *Jung e os Pós-junguianos* (Rio-de-Janeiro: Imago, 1985, p.118).

² Jolende Jacobi, *Complexo, Arquétipo, Símbolo na Psicologia de C. G. Jung* (S.Paulo: Ed. Cultrix, s.d., p.88).

³ citado por Jolende Jacobi, *ibidem* p.75.

«Criar» tem como sinónimos - abrir, abrotar, acarinhar, adquirir, alimentar, brotar, causar, crescer, educar, fazer, fomentar, formar, gerar, imaginar, interpretar, inventar, nutrir, originar, produzir, sustentar, etc.

«Criação» reenvia para alimento, alimentos, amamentação, infância, invenção, invento, nomeação, obra, princípio, produção, sustento, etc.

Diz-nos Fernandes da Fonseca⁴ que «criatividade» vem do verbo «criar», está associada à capacidade de dar existência a alguma coisa, de tirar alguma coisa do nada, da «não-existência» ou seja, de estabelecer relações até aí não concebidas no meio, de inventar, de descobrir algo novo, de «inovar».

Este autor refere que a capacidade de criar a partir do nada é, desde sempre, atribuída pelo homem ao supremo criador, à divindade que teria criado o mundo. Ao criar algo de novo, o homem procura aproximar-se assim da divindade, imortalizar-se.

F. Fonseca (1990) distingue várias situações de grande emotividade como susceptíveis de se constituírem como motivações criativas, a saber: as situações de exaltação, posse, transe, sofrimento, êxtase e amor mas parece destacar sobretudo as situações de sofrimento.

Este autor refere-se ao processo criativo apenas enquanto produção de um «artista» ou «génio». Fonseca revela que as referidas produções arrancam das profundezas da realidade interior os temas que depois dão forma a uma mensagem universal, rica em simbolismo e significação. Afirma ainda que o pensamento ou ideia traduzidos em imagens só se transformam em criação quando estas imagens adquirem um significado universal, desempenhando uma função educativa e conseqüentemente uma função social.

Fernandes da Fonseca refere a existência de três grandes perspectivas psicológicas - a estruturalista, a antropológica-existencialista e a psicanalítica, que apresentam diferentes interpretações do processo criativo.

A perspectiva estruturalista que integra várias teorias como as de Piaget, Chomsky ou Levi-Strauss considera a criatividade como produto de estruturas de pensamento lógico não valorizando os aspectos vivenciais ou emotivos que outras perspectivas destacam.

Aqui a criatividade corresponde essencialmente a «um processo psicológico complexo de ‘formas’, de ‘figuras’, de ‘estruturas’ e de ‘configurações originais’ que apresentam propriedades simbólicas específicas e não sobreponíveis ao somatório das partes elementares que as constituem»⁵.

A perspectiva antropológica-existencialista baseia-se nos conceitos de Kierkegaard e de Husserl e reflecte acerca dos vários estados possíveis de existência como estruturas ontológicas fundamentais, os vários estados de «estar no mundo», os seus valores espirituais, morais e experiências relacionais. Reflecte também sobre o fenómeno da «consciência humana» como expressão da essência existencial considerando-a como um movimento intencional no sentido da contemplação do objecto.

⁴ A. Fernandes da Fonseca, *A Psicologia da Criatividade* (Lisboa: Escher, 1990).

⁵ *ibidem*, p.29.

Esta perspectiva inclui a contribuição de pensadores como Sartre ou Pascal.

Para Sartre, é sobretudo através do «estado religioso», de angústia e sentimento de abandono ou seja, do sofrimento, que o indivíduo descobre o sentido da sua existência humana, existência essa que consiste num intermediário para o nada. É então na angústia que o ser humano toma consciência da sua condição de homem no meio do cosmos e é através da elaboração de um «projecto» para a vida que poderá manter-se fiel à sua essência. Esta apenas existe se fundamentada numa perspectiva subjectiva e pessoal acerca do fenómeno do próprio existir sendo que esta perspectiva é adquirida sobretudo via intuição. Para os filósofos existencialistas, o homem criativo é aquele que «através de uma espécie de intuição eidética, possuiria uma grande capacidade ou uma forma especial de percepção do mundo».⁶

No que se refere à perspectiva psicanalítica, Fernandes da Fonseca considera que para Freud, «toda a produção artística corresponderia a um esforço de sublimação e a uma tentativa de superação de determinadas pulsões inconscientes, reforçadas quase sempre por certos impulsos infantis de natureza erótica.»⁷

No cerne desta concepção está a noção de libido como principal fonte energética da actividade humana. A libido seria oriunda do inconsciente, estrutura esta responsável por todo o funcionamento psíquico - quer normal, quer patológico do indivíduo. Assim sendo, o inconsciente seria também o responsável pelas expressões artísticas do ser humano.

Este autor considera ainda que quase todas as expressões artísticas são interpretadas, à luz da perspectiva psicanalítica, como expressões de um conflito infantil de carácter incestuoso e que estaria na base da maior parte das personalidades artísticas. No entanto, a concepção libidinosa da natureza humana não foi aceite em vários meios sociais e científicos tendo sido igualmente minimizada por seguidores de Freud, nomeadamente por M. Adler e C. Jung que se dissociaram do grupo psicanalítico. A propósito dos autores que integram este grupo assim como os que dele se dissociaram, falaremos mais adiante.

Para Fernandes da Fonseca (1990), as três teorias citadas - estruturalista, antropológica-existencialista e psicanalítica - defendem a existência e predominância de determinadas faculdades psicológicas - na génese do processo criativo e são unânimes em atribuir à personalidade criadora - quer de produções estéticas ou científicas - qualidades especiais, destacando-se as seguintes: enorme capacidade de percepção intuitiva, memorização prodigiosa e intensa fluidez associativa interligada com uma aguda sensibilidade para os acontecimentos e circunstâncias ocorridos durante a infância e ainda uma força de vontade persistente.

A «intuição» é, para este autor, entendida como uma forma imediata e directa de conhecimento, que não envolve o recurso a qualquer processo racional, e que permite o acesso ao inconsciente.

⁶ A. Fernandes da Fonseca, *A Psicologia da Criatividade* (Lisboa: Escher, 1990, p.32).
⁷ *ibidem*, p.32.

A «memória» é essencial na produção criativa e também indispensável ao bom funcionamento de muitas outras faculdades nomeadamente da sensação, imaginação e pensamento.

A «imaginação» parece constituir para Fernandes da Fonseca, o núcleo psicológico básico em que se apoiam as mais belas e brilhantes criações do espírito humano. Tem a ver com a capacidade de celebrar imagens na ausência da percepção, percorrendo quer as vias da memória (imagem ideológica), quer do pensamento (imagem lógico-constructiva) ou da fantasia (imagem criadora).

Interrogando-se sobre quais os processos inerentes à motivação criadora, Fernandes da Fonseca reflecte que não tem dificuldade em aceitar que a criatividade e os temas em que esta se revela (em obras artísticas ou científicas), correspondem, muitas vezes, a projecções simbólicas de fantasias inconscientes dos seus autores sobre um objecto amado. Por outro lado, o autor, também considera deveras interessante a interpretação junguiana da estrutura da consciência humana que acredita que certas pessoas - tanto geniais como portadoras de doença mental - dispõem da capacidade de descerem ao fundo de si mesmas e arrancar do seu inconsciente as imagens arcaicas do seu passado colectivo.

Fernandes da Fonseca considera, no entanto, que não se pode pretender generalizar todas as motivações da actividade criativa exclusivamente a mecanismos psicológicos de origem inconsciente pois existem ainda os de natureza psicofisiológica e outros que se prendem também com «acontecimentos pessoais» e «circunstâncias ambientais» ou ainda com «antecedentes familiares criativos». No entanto, este autor atribui à obra criativa um papel nítido de carácter antecipativo como se de uma «profecia» se tratasse e cuja mensagem só mais tarde se acabaria por se revelar.

Atendendo à importância dos trabalhos de vários psicanalistas de vulto, anteriores e contemporâneos de Marion Milner vamos procurar resumir as ideias dos que consideramos principais para entender as ideias da autora.

Sigmund Freud

Freud, na opinião de vários autores, nunca formula uma teoria orgânica da criatividade, contudo, faz sempre referência a este conceito ao citar artistas como Shakespeare, Goethe, Dostoiévsky, Miguel Ângelo e Leonardo da Vinci, escrevendo acerca destes dois últimos duas obras importantes: *Uma recordação de infância de Leonardo da Vinci*, e *Moisés de Miguel Ângelo*.

A obra de arte constitui sobretudo um ponto de partida para analisar os temas e os processos psíquicos do autor, do criador da obra. Para Freud, não é a questão das linhas, das formas, do «Lustprinzip» que o preocupam como preocupam aos artistas e aos especialistas das artes.

Na opinião de Ernest Jones e Ernest Kris, (citados por Peter Fuller, 1983), Freud afirma-se mesmo um leigo, incapaz de apreciar certos métodos e efeitos obtidos pelas artes e uma pessoa pouco dotada para a apreciação estética. Relativamente às várias formas de arte, os seus interesses são, por ordem decrescente, a poesia, a escultura, a arquitectura, a pintura e a música.

Num dos seus primeiros escritos sobre as actividades artísticas, «O Poeta e os Sonhos Diurnos» (1908), Freud refere a curiosidade de saber de onde o poeta (para si personagem considerada singular) extrai os seus temas e como o consegue fazer de modo a despertar nos outros emoções difíceis de imaginar. A investigação da dita actividade criativa, neste caso a poesia, permitiria encontrar a explicação para a actividade criadora do poeta.

Freud compara então as actividades lúdicas da criança com a criação artística e escreve:

Toda a criança que joga conduz-se como um poeta, criando para si um mundo próprio ou, mais exactamente situando as coisas do seu mundo numa ordem nova, gratificante. Seria injusto neste caso pensar que não toma a sério este mundo: pelo contrário toma muito a sério o seu jogo e dedica-lhe grandes afectos A criança distingue muito bem a realidade do mundo do jogo, apesar da carga de afecto com que o satura, e gosta de apoiar-se nos objectos e circunstâncias que imagina nos objectos tangíveis e visíveis do mundo real. Este apoio é o que diferencia o 'jogar' infantil do 'fantasiar'. . . . O poeta faz o mesmo que a criança que joga: cria um mundo fantástico e toma-o muito a sério Contudo desta irrealidade do mundo poético nascem consequências muito importantes para a técnica artística, . . . como o sonho real não poderia trazer prazer nenhum, pode-o procurar como jogo de fantasias, e muitas emoções penosas em si mesmo podem converter-se numa fonte de prazer para o auditório do poeta.⁸

⁸ Sigmund Freud, *Obras Completas de Sigmund Freud - XXXV. El poeta y los sueños diurnos* (Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 1973, p.1343).

Para Freud, a criação implica sempre uma exteriorização, uma transposição para o exterior. Para este autor, o indivíduo ao crescer, deixa de jogar e o seu fantasiar torna-se mais difícil de observar. Considera que do adulto, não se espera que jogue ou fantasie, mas que apenas trabalhe no mundo real. Para Freud, o homem feliz jamais fantasia. Ele só o faz quando se encontra insatisfeito e, deste modo, são «os instintos insatisfeitos as forças propulsoras das fantasias». Cada fantasia torna-se numa satisfação de desejos, numa rectificação da realidade considerada insatisfatória. Sendo os desejos ambiciosos e sentidos como vergonhosos (porque são eróticos ou aspiram à elevação da personalidade do sujeito), o sujeito que os produz tem motivos para os ocultar.

A obra realizada possibilita que o sujeito exponha de uma forma poética e estética, as fantasias (substitutivas dos desejos infantis através do sonhar diurno) do seu criador .

«O poeta mitiga, por meio de modificações e ocultações, o carácter egoísta do seu sonho diurno e suborna o leitor com um prazer puramente formal ou seja, estético que nos oferece a exposição das suas fantasias.»⁹ Freud termina insistindo na necessidade de prosseguir com «novas investigações, tão interessantes quanto complicadas».

Em 1910-1911, no seu texto «Los dos principios del funcionamiento mental» Freud escreve:

A Arte consegue conciliar ambos os princípios por um caminho peculiar. O artista é, originariamente, um homem que se afasta da realidade, porque não se resigna a aceitar a renúncia da satisfação dos instintos exigida em primeiro lugar e deixa livre na sua fantasia os desejos eróticos e ambiciosos, contudo, encontra o caminho de retorno deste mundo imaginário até ao da realidade, constituindo com as suas fantasias, mercê de dotes especiais, uma nova espécie de realidade admitida pelos outros homens como valiosas imagens da realidade. . . . esta satisfação resulta da substituição do princípio do prazer pelo princípio da realidade que é, por si mesma, uma parte da realidade.¹⁰

Nesse ano de 1910, ao escrever sobre «Leonardo da Vinci e uma recordação da sua infância», Freud aplica o método psicanalítico para reconstruir a vida emocional do artista baseado nos seus dados biográficos e, nesse texto, aventura-se no tema da natureza da vida mental do artista criador.

No trabalho de 1913, «Múltiplo Interesse da Psicanálise», Freud torna a salientar que o interesse da psicanálise pelas artes e pela estética, resulta do facto das artes possibilitarem a «mitigação» ('beschwichtigung') dos desejos insatisfeitos quer aos artistas, quer aos espectadores.

⁹ Sigmund Freud, *Obras Completas de Sigmund Freud. XXXV. El poeta y los sueños diurnos* (Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 1973, p.1348).

¹⁰ Sigmund Freud, *Obras Completas de Sigmund Freud. LV. Los dos principios del funcionamiento mental* (Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 1973, p.1641).

Para a psicanálise é fácil descobrir, ao lado da parte manifesta do gozo artístico, outra parte latente muito mais activa procedente das fontes ocultas da libertação dos instintos. . . . a reacção entre as impressões infantis e os destinos do artista e as suas obras como reacções a tais impulsos, constitui um dos objectivos mais atractivos da investigação analítica. Por isso, a maioria dos problemas da criação e do gozo artístico esperam ser objecto de um trabalho que traga sobre eles a luz das descobertas analíticas e assinalo o seu papel no complicado edifício das compensações dos desejos humanos.¹¹

Para Freud, as forças que impulsionam as artes são as mesmas que conduzem muitos indivíduos à neurose. A diferença surge na obra que é realizada já que o artista procura a libertação da insatisfação dos seus desejos através dessa mesma obra.

Todo o prazer estético que o poeta ou o artista procura dar é um verdadeiro «prazer preliminar» e resulta também da descarga das tensões da «alma», fruto das próprias fantasias. A arte torna-se, assim, um domínio intermediário entre a realidade e a fantasia. Se as fantasias se concretizam nas artes é mediante a transformação dos desejos .

Através da obra de arte permite-se o retorno do mundo imaginário, do mundo da fantasia e constrói-se uma nova espécie de realidade mas, para Freud, não cabe à psicologia resolver a questão da origem da capacidade artística criadora.

No texto de 1914, «História do movimento psicanalítico», Freud, ao falar acerca da aplicação da psicanálise às diversas ciências, escreve que a compreensão da actividade anímica inconsciente facilita a primeira representação da «essência do trabalho poético e criador». Aqui o autor já refere que através do estudo das neuroses é possível chegar às «fontes da criação artística». Ao aludir a obras de criação artística, Freud não deixa de remeter para os trabalhos de Rank, Sadger, Reick, Abraham e outros psicanalistas.

No mesmo ano de 1914, Freud, ao apresentar o seu estudo sobre a escultura de Moisés de Miguel Ângelo, associa os traços da estátua a afectos do personagem.

Em 1916, num pequeno artigo intitulado «O Passageiro», Freud refere que apesar do carácter transitório e efémero quer da perfeição e da beleza da natureza, quer da obra artística e da produção intelectual, tal facto não inibe, não impede que se goze a sua beleza.

É, em 1916-1917, no final do texto «Conferências Introdutórias à Psicanálise» que Freud refere a «sublimação» como tendo particular importância para a criação artística. Na sua opinião, o artista,

Animado de impulsos e tendências extraordinariamente enérgicos quer conquistar honra, poder, riqueza, glória e amor, mas faltam-lhe os meios . . . como todo homem insatisfeito concentra todo o seu interesse e toda a sua libido, nos desejos criados pela sua vida imaginativa, atitude que facilmente

¹¹ Sigmund Freud, *Obras Completas de Sigmund Freud. LXXV. Multiple Interes del Psicoanalisis (Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 1973, p.1855).*

pode conduzir à neurose. . . . A sua constituição individual une-se a uma grande actividade de sublimação e a uma certa debilidade para efectuar as repressões susceptíveis de decidir o conflito.¹²

Para Freud, o artista tem um poder enigmático pois consegue modelar os materiais dados para com eles formar uma fidelíssima imagem da representação inconsciente existente na sua imaginação. Distraindo o recalçamento o artista liberta, deste modo, a sua fantasia inconsciente, de forma a permitir os seus desejos. O artista dá aos seus sonhos e fantasias uma forma que lhe proporciona prazer. Consegue assim retirar consolo da satisfação dos desejos inconscientes inacessíveis aos outros. Mercê da sua fantasia, o artista pode conquistar, através da obra, aquilo que não é senão uma realidade imaginária - honra, poder e amor das mulheres.

Y. Brès (1970) sintetiza os três aspectos essenciais ao pensamento de Freud acerca da criação artística e que são: a criação pela supressão do recalçamento, a criação pela sublimação (embora a criação não seja propriamente sublimação é antes um contributo para esta já que evita o recalçamento) e a criação como maturidade sexual já que a obra artística numa dimensão evolutiva culmina no estágio genital tornando-se sinal de normalidade e saúde mental

Se a questão da sublimação é, sem dúvida, saliente em Freud, as suas ideias acerca do inconsciente e do que aí se desenrola não deixam de ser dignas de lembrar.

Assim, segundo Kaplan (1985) e ainda relativamente a Freud, o inconsciente freudiano pode ser considerado segundo vários pontos de vista - o descritivo, o dinâmico e o sistemático.

Do ponto de vista descritivo, o inconsciente consiste no somatório de todos os conteúdos e processos mentais que se encontram fora do alcance da consciência.

Do ponto de vista dinâmico, o inconsciente constitui-se com base nos conteúdos e processos mentais incapazes de alcançarem a consciência devido à acção de uma força contrária - a «censura ou recalçamento». Estes conteúdos consistem em representações de pulsões ou desejos considerados inaceitáveis do ponto de vista ético ou intelectual do indivíduo. As ditas pulsões anseiam sempre pela descarga ao nível do pensamento e comportamento sendo que daqui resulta um conflito intrapsíquico entre as forças recalcadas e as recalcentes (reprimido versus repressor), que pode chegar a provocar a formação de sintomas neuróticos. As leis que regulam o inconsciente dinâmico são as leis do «processo primário» e do «princípio do prazer» ou seja, os desejos e pulsões infantis e ainda inaceitáveis lutam pela descarga imediata independentemente das condições da realidade.

Finalmente, do ponto de vista sistemático, o inconsciente consiste num lugar ou sistema da organização do aparelho mental que engloba o inconsciente dinâmico e no seio do qual os

¹² Sigmund Freud, *Obras Completas de Sigmund Freud - Lecciones introductorias al psicoanálisis. Parte III - Teoría general de las neurosis, 1916-1917. XXIII - vías de formación de síntomas* (Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 1973, p.2357).

«traços mnésicos»¹³ estão organizados segundo um modo arcaico de associação tal como ditado pelo processo primário. O inconsciente sistemático possui as seguintes características: os elementos do inconsciente são inacessíveis à consciência e apenas podem tornar-se conscientes quando a «censura» é suplantada (como na formação de sintomas neuróticos), aliviada (como nos estados oníricos) ou “enganada” (como nas piadas ou nos gracejos); o inconsciente está exclusivamente associado ao processo primário do pensamento que visa a realização de desejos e a descarga pulsional. Está então igualmente vinculado ao princípio do prazer. Assim sendo, ignora as conexões lógicas, permite contradições coexistentes, não reconhece as negações, não tem noção de tempo e representa os desejos sob a forma de realizações. O inconsciente usa as operações mentais primitivas que Freud identifica no sonho como o «deslocamento» e a «condensação». Estas operações permitem a descarga rápida das energias mentais¹⁴ associadas aos afectos e ideias recalçadas através dos sistemas pré-consciente e consciente. O «deslocamento» possibilita que a energia mental associada a uma ideia se ligue a outra ideia alvo de menor censura. A «condensação» permite que a energia associada a mais do que uma única ideia inconsciente possa ser descarregada através de um simples pensamento ou imagem que encarna simbolicamente as características destas várias ideias.

As memórias do inconsciente são separadas da sua conexão verbal com os símbolos verbais dando origem ao recalçamento de memórias infantis; contudo, Freud descobre que se as palavras forem reaplicadas aos traços mnésicos esquecidos (tal como acontece durante o tratamento psicanalítico), estes podem ser novamente vestidos alcançando então a consciência.

O conteúdo do inconsciente é limitado aos desejos que procuram realização. São estes desejos que dão origem ao sonho e à formação de sintomas neuróticos.

Sabe-se também que Freud concebe o inconsciente como uma espécie de «quarto de despejos» dos desejos reprimidos. É este o género de crítica que lhe é feita por vários autores posteriores que consideram que Freud se refere ao inconsciente com alguma desvalorização como se aí, nesse lugar, só pudesse haver o que é digno de «censura».

¹³ Como referem Laplanche e Pontalis no *Vocabulário de Psicanálise*, o «traço mnésico», 'erinnerungsspur', é a expressão utilizada por Freud para designar a forma como os acontecimentos ficam registados na memória. Quando os «traços mnésicos» são colocados nos diversos sistemas subsistem de forma permanente, sendo apenas reactivados quando são vestidos novamente.

¹⁴ Sobre este conceito de energia psíquica Freud tenta explicar os processos do pensamento segundo os movimentos da energia - livre ou ligada. No *Projecto para uma Psicologia Científica de 1895*, procura definir o processo psíquico nos termos de um quanta de energia que se move de um neurónio para outro. Segundo Charles Rycroft refere na sua obra, *A Critical Dictionary of Psychoanalysis*, quando Freud descobre que há dois tipos de instintos concebe que a energia do instinto sexual é a libido contudo, parece que nunca chega a uma opinião clara para atribuir um nome ao instinto de morte. Ainda segundo Rycroft, o conceito de energia psíquica não é utilizado para explicar o fenómeno da fadiga mental, diferenças de vitalidade, etc, mas serve para elucidar os problemas nos 'shifts' de atenção, interesse e 'attachement' de um objecto ou actividade para outra. Alguns autores na área da psicologia cognitiva e da neuropsicologia tem-se dedicado a procurar verificar a correcta explicitação de alguns conceitos e explicações adiantadas por Freud tendo em conta os conhecimentos recentes das ciências médicas e psicológicas. Para tal consultar Karl H. Pribram; Merton M. Gill, *Le «Projet de psychologie scientifique» de Freud: un nouveau regard* (Paris: PUF, 1986, pp.37-46), onde é desenvolvida a questão da energia psíquica.

Teceremos algumas explicações sobre o processo onírico pois poderemos entender assim mais claramente o papel do inconsciente em geral e do simbolismo em particular para a teoria psicanalítica.

A análise de sonhos é uma área de investigação muito importante para o trabalho de auto-análise de Freud e sobretudo para o estudo dos processos internos da fantasia e da formação de sintomas. Os sonhos tornam-se no principal meio de acesso e compreensão do inconsciente e dos seus fenómenos. Em 1900, no seu livro *A Interpretação dos Sonhos*, Freud apresenta a sua teoria dos sonhos e reflecte sobre o modo de funcionamento do psiquismo, adiantando considerações sobremaneira importantes acerca do inconsciente e da formação e papel do símbolo.

Freud considera o material onírico - as imagens do sonho - como uma comunicação inconsciente que, após investigação e análise, revela sobretudo as ideias ou pensamentos desagradáveis que o sonhador deseja reprimir e que estão deformados ou disfarçados pela função psíquica da «censura».

O sonho é visto como o «guardião do sono» pois a «censura» operando sobre os desejos e pensamentos inaceitáveis deforma-os permitindo assim ao indivíduo continuar a dormir - sonhando - ao invés de acordar graças ao impacto desses desejos e ideias. Os resíduos diurnos e os estímulos sensoriais nocturnos revelam-se de grande significado pois instigam o sonho mediante as conexões inconscientes que mantêm com os desejos e pulsões profundamente recalçados.

Freud realça sobretudo a «função de realização de desejos» dos sonhos, considerando que todos os sonhos representam, de alguma forma, uma gratificação de uma pulsão inconsciente sob a forma de fantasia e obscurecida pelo chamado «trabalho do sonho». Este trabalho inclui os seguintes mecanismos: o «deslocamento», a «condensação» ou «difusão», o «simbolismo», o «recalcamento», a «projectção» e a «elaboração secundária».

No que se refere ao simbolismo e segundo a teoria psicanalítica, um símbolo é o representante ou substituto de uma ideia particular que possui um significado secundário oculto ou seja, não veiculado directamente pelo símbolo em questão. O símbolo representa assim este significado oculto devido a um elemento comum que partilha com este. O símbolo é, por natureza, sensorial e concreto, contrariamente à ideia que representa e que pode ser abstracta e complexa. Fornece assim uma expressão mais condensada da ideia representada.

Freud considera também que os modos simbólicos de pensamento são mais primitivos, quer ontogenética quer filogeneticamente, representando uma forma de regressão a um estágio anterior de desenvolvimento mental. Por este motivo, na sua opinião, as representações simbólicas tendem a funcionar em condições regredidas como no pensamento dos povos primitivos, nos mitos, estados de inspiração poética ou nos sonhos.

Os símbolos, por serem expressões cujo uso e significado é inconsciente, tendem a ser usados de forma espontânea como uma linguagem secreta que oculta conteúdos determinados pelas pulsões e expressam-se em imagens. Justamente por este motivo, pelo facto de possuírem significados proibidos, é que se dá o fenómeno surpreendente de determinadas ideias ou objectos representados pelas imagens suscitarem emoções e sentimentos fortes e também conflituosos. Embora o símbolo disfarce o que é inaceitável, pode oferecer também a gratificação parcial de desejos ocultos ou então significar e reter parcialmente os objectos perdidos.

O símbolo implica a noção de «deslocamento». Esta refere-se à transferência de quantidades de energia (catexis) de um objecto original para outro que o substitui ou representa simbolicamente. Este último, o substituto simbólico, é relativamente neutro ou seja, é menos investido de energia afectiva sendo, assim, mais aceitável pelo «censor» do sonho e permite então que passe as barreiras de repressão sem grandes dificuldades. Nesta perspectiva, o simbolismo é considerado como a substituição de um objecto por outro sendo que o deslocamento facilita a distorção dos desejos inconscientes através da transferência de energia afectiva de um objecto para outro. Apesar desta transferência, o objectivo do inconsciente permanece inalterado. Também os mecanismos do trabalho de sonho são, geralmente, característicos de uma organização cognitiva precoce no sentido do desenvolvimento, reflectindo e expressando a operação do «processo primário»; no entanto, e mediante o processo de «revisão secundária» que utiliza os processos intelectuais que mais se assemelham aos que orientam o pensamento consciente, os efeitos distorcidos pelos mecanismos do trabalho do sonho são aliviados e instala-se assim uma maior coerência necessária para a aceitação por parte do ego.

Freud aborda a ideia dos símbolos serem, de algum modo, universais e herdados - seguindo, assim, a teoria evolutiva de Lamarck - mas gradualmente atribui o uso destes a semelhanças básicas de interesses e experiências oriundas da infância. É assim que os temas mais comuns que aparecem sob a forma de representações simbólicas são geralmente atribuídos a partes e funções do corpo, membros da família e acontecimentos importantes como o nascimento ou a morte.

No que diz respeito à cura, para Freud, esta tem a ver com a palavra e conseqüentemente com a interpretação da comunicação na análise o que possibilita a aquisição de novos conhecimentos e novos insights. O inconsciente confronta o homem com a privação de conhecimento. A função do analista pressupõe decifrar aquilo que está vedado à consciência ou seja, tornar consciente o que é inconsciente.

Jung parte da psicanálise e da obra de Freud para desenvolver, mais tarde, a sua própria teoria - «a psicologia analítica» - que difere grandemente da psicanálise. Os mesmos conceitos acabam por ter, para os dois autores, significados diferentes, como por exemplo, a noção de «energia psíquica»¹⁵ ou «libido» e a noção de «inconsciente».

A grande diferença parece-nos residir na noção junguiana de «self» - completamente diferente da de «superego» freudiano, e na enorme importância desta noção central da «psicologia analítica». Como referem Reis, Magalhães e Gonçalves,

Para Freud, a preocupação é com o agente repressor que é introjectado devido a proibições culturais. O instinto sexual buscaria basicamente o incesto que, ao ser proibido, leva à sublimação do instinto nas diversas actividades culturais. Jung, por sua vez, defende a existência de um instinto psíquico principal que consiste na tendência que a personalidade tem para realizar-se plenamente, ou seja para atingir a totalidade. Esse instinto é considerado como uma força criativa e a fonte quer da sexualidade quer da moral ou produções culturais e religiosas. O incesto para Jung, assim como a sua proibição, nada mais significa do que um entre os muitos outros 'arquétipos' existentes no ser humano.¹⁶

Como afirmam ainda os mesmos autores, se para Freud a civilização é resultado da repressão, para Jung, numa visão mais optimista do ser humano, é o resultado da tendência do homem para se desenvolver e realizar.

Jung procura no homem aquilo que é universal, arquetípico, trazendo assim para o campo da psicologia o estudo do simbolismo, da mitologia, da religião e outras produções culturais de diferentes épocas e culturas entre as quais se destaca o estudo da alquimia e da sua analogia com os fenómenos psíquicos e o processo de desenvolvimento psíquico, isto é, aquilo que Jung denomina por «processo de individuação».¹⁷ Jung defende, assim, uma compreensão total do ser humano enquadrado no mundo e avisa contra o perigo da unilateralidade da cultura ocidental que valoriza sobretudo a consciência e o ego. Enquanto Freud se centra sobretudo no passado e procura uma relação causal entre os acontecimentos, perguntando-se «porquê», Jung formula uma pergunta diferente, interrogando-se «para quê». Ele próprio explica melhor esta diferença de visões no que diz respeito à psique humana afirmando, no seu artigo «Visionary Rumours», que um dos aspectos principais da psicologia freudiana é a necessidade de ser considerada uma ciência o que constitui, para si próprio, uma impossibilidade visto que «nós não podemos fazer hoje em dia afirmações sobre a psique

¹⁵ Uma explicitação deste conceito encontra-se na nota de rodapé, na p.106.

¹⁶ Reis; Magalhães; Gonçalves, *Teorias da Personalidade em Freud, Reich e Jung* (s. l.: Editora Pedagógica e Universitária, p.163).

¹⁷ O «processo de individuação, é um processo de diferenciação psicológica que tem como finalidade o desenvolvimento da personalidade individual. Conduz à realização do self como uma realidade psicológica maior do que o ego - a finalidade do processo de individuação é a síntese do self. A individuação afasta o indivíduo da conformidade dos valores colectivos, da colectividade e por isso o sujeito "expia" esta deserção, criando algo de valor em benefício da sociedade.

que sejam verdadeiras e correctas . . . o melhor, o mais que podemos alcançar é a verdadeira expressão que consiste em dar forma ao que é observado.» Ainda no mesmo artigo, a dualidade simbólica entre Freud e Jung pode ser demonstrada nos conceitos de «repressão» e «expressão», duas palavras centrais à compreensão das suas teorias.

A noção de «inconsciente» é também bastante diferente para os dois autores. A este propósito Jung mencionado por Robin Robertson¹⁸, no *Guia Prático de Psicologia Junguiana* explica: «Freud . . . deriva o inconsciente do consciente . . . Eu colocaria a situação inversa: digo que a coisa que vem primeiro é evidentemente o inconsciente . . . No início da infância somos inconscientes; as mais importantes funções da nossa natureza instintiva são inconscientes e a consciência é, pelo contrário, um produto do inconsciente.»

Jung também distingue o «inconsciente pessoal» de «inconsciente colectivo». O primeiro é constituído pelas recordações pessoais, sentimentos, comportamentos esquecidos ou recalçados ou seja, guarda todas as experiências da vida pessoal do indivíduo. O segundo é semelhante a um grande mar, imenso e abissal, ancestral, repleto de todas as imagens e comportamentos que vêm sendo repetidos incontáveis vezes ao longo da história da humanidade e da própria vida. Não tem limites de tempo ou espaço. Pode ter e veicular informações que foram registadas pelos povos primitivos ou que se referiam a acontecimentos que ainda não tinham acontecido em vida.

Jung dá uma contribuição notável para o aprofundamento da noção de inconsciente, atribuindo-lhe tanta importância e considerando-o tão real como a consciência. O inconsciente para Jung não é um «reservatório» mas uma fonte, um guia e conselheiro do consciente, desde que este possa e se disponha a escutá-lo. As mensagens do inconsciente são expressas através dos símbolos e este (inconsciente) articula-se, deste modo, com a consciência, numa comunicação de sentido bi-direccional.

Para Jung, uma das funções principais do inconsciente é a de contrabalançar a natureza desequilibrada da consciência, comunicando-lhe através da sua linguagem simbólica e avisando-a - sem ser no sentido moralista - dos conteúdos psíquicos que não estão integrados conscientemente. Para evitar a dissociação natural da chamada «consciência civilizada» - origem dos distúrbios psicológicos - o inconsciente reconstitui subtilmente o equilíbrio psíquico total devido à sua função complementar e compensadora da consciência. Na opinião do autor, o inconsciente contém, além de memórias individuais e de um passado longínquo, a semente de ideias criadoras e de situações psíquicas futuras. As imagens e ideias dos sonhos expressam também, para além daquilo que se explica ou percebe conscientemente em termos da experiência passada pessoal, pensamentos novos que ainda não chegaram ao limiar da consciência. O inconsciente contém assim, o testemunho do passado pessoal e também colectivo do ser humano e ainda o futuro ainda desconhecido mas que se afirma através dos sonhos sob a forma de «premunções». O sonho compensa então as

¹⁸ Robin Robertson, *Guia Prático de Psicologia Junguiana* (S. Paulo: Ed. Cultrix, 1992).

deficiências da personalidade consciente do sonhador em relação à sua atitude de vida constatando isso mesmo através dos seus símbolos e visa o restabelecimento do equilíbrio psíquico, a auto-regulação da psique como um todo.

Jung atribui ao inconsciente uma função criativa no sentido em que este apresenta à consciência os conteúdos necessários para a saúde psicológica. As suas mensagens devem, no entanto, ser sempre mediadas pelo ego pois segundo afirma, o inconsciente é inútil sem a mente humana, estando sempre à procura do seu propósito colectivo e nunca do seu destino individual.

Para Jung, a psicanálise de Freud não é uma psicologia da mente saudável porque generaliza factos relevantes apenas para estados mentais neuróticos.

Tal como referem Reis, Magalhães e Gonçalves¹⁹, enquanto Freud sistematiza a sua teoria num conjunto de métodos e técnicas terapêuticas bem definidas, Jung - apesar de ter elaborado uma vasta teoria - não possui uma técnica terapêutica definida. Embora utilize habitualmente a técnica da «ampliação» e a «imaginação activa», a sua abordagem depende essencialmente do estilo de encontro realizado entre o analista e o analisando.

Os sonhos e a sua análise ocupam também e sempre um lugar de destaque no seio da «psicologia analítica». Tal como Freud, Jung sempre os considerou um meio privilegiado de acesso ao inconsciente tendo aprofundado bastante mais este meio do que o primeiro autor.

Jung não considera que o sonho tem a função de ser «guardião do sono» achando, antes de mais, que este último é constantemente perturbado por aquele.

Acredita também que aquilo que Freud considera a «censura» ou o «disfarce» é apenas a forma que os impulsos tomam naturalmente no inconsciente.

Na sua opinião, a «consciência civilizada» apenas nos tem afastado dos nossos instintos básicos; no entanto, estes não desaparecem mas perdem sobretudo contacto com a consciência sendo obrigados a afirmar-se de forma indirecta através de sintomas físicos - neurose e incidentes vários como os humores inexplicáveis, os actos falhados (*lapsus linguae*).

Se o racionalismo libertou o homem das suas superstições (ou este assim o julga) por outro lado, fê-lo perder os valores espirituais, as tradições morais e o homem paga agora um alto preço em termos de desorientação e dissociação universais. Perdeu-se o sentido da vida e a organização social desintegrou-se.

Jung considera, por fim, que se alguns sonhos possuem realmente a função de realização de desejos e de preservação do sono tal como afirma Freud, outros revelam, no entanto, um «impulso de poder» tal como defendia Adler mas, na essência, o seu papel é sobretudo compensatório na auto-regulação da psique. Os sonhos revelam aspectos pessoais desconhecidos, manifestam motivações inconscientes presentes nos relacionamentos e apresentam novos pontos de vista nas situações de conflito.

¹⁹ Magalhães Reis; Gonçalves, *Teorias da Personalidade em Freud, Reich e Jung* (coord. Clara Regina Rappaport) (São Paulo: Editora Pedagógica e Universitária, 1984).

Ao longo da sua vida, Jung analisa e estuda mais de oitenta mil sonhos e desenvolve duas técnicas específicas para os abordar e interpretar. A primeira consiste na «ampliação» ou «amplificação» que implica o trabalho de relacionar tão vastamente quanto possível determinados símbolos em todas as suas expressões, manifestações e analogias provenientes de outros povos e culturas. A segunda é a «imaginação activa», uma técnica em que a pessoa evoca imagens do inconsciente - quer obtidas através de um sonho ou durante o estado de vigília, quer obtidos através da pintura, modelagem ou escrita, e dialoga com estas. A «imaginação activa» é um método dialéctico que visa, antes de mais, a desidentificação, por parte do ego, com as imagens inconscientes para que se possa dar uma tomada de consciência que permita o desenvolvimento psíquico.

Segundo nos revela A. Fernandes,²⁰ para Jung, o inconsciente é criativo e as suas expressões são a própria expressão da criatividade, promovendo o desenvolvimento da personalidade.

Jung fala em «instinto criativo».²¹

Jung considera a existência de cinco principais grupos de factores instintivos (ou seja, de processos psíquicos cuja energia não está sob o controlo consciente) - a criatividade, a reflexão, a actividade, a sexualidade e a fome. De entre esses grupos, considera a criatividade como uma classe à parte:

Embora não possamos classificá-la com um alto grau de precisão, o 'instinto criativo' é algo que merece menção especial. Não sei se o termo 'instinto' é a melhor palavra. Usamos o termo 'instinto criativo' porque este factor comporta-se, pelo menos dinamicamente, como um instinto. Como instinto, é compulsivo, mas não é comum, e não é uma organização fixa e invariavelmente herdada. Por isso, prefiro designar o impulso criativo como um factor psíquico de natureza semelhante ao dos instintos, que tem, de facto, com os instintos uma conexão muito íntima, mas que não é idêntico a nenhum deles. Suas conexões com a sexualidade são um problema muito discutido, e ele tem além disso, muito em comum com o impulso para a actividade e com o instinto de reflexão; mas ele pode também suprimi-los, ou fazer com que o sirvam até ao ponto de autodestruição do indivíduo. A criação é tanto uma destruição quanto uma construção.²²

Jung defende também a existência de um «Unus Mundus», um mundo totalitário, uno, sem cisões, do qual brotam e se diferenciam posteriormente todas as coisas. Considera que existe um fundo transcendental para o mundo empírico, que de forma racionalmente inexplicável ou ininteligível, o físico e o psíquico, o exterior e o interior, o universo e o ser humano são uma única realidade. Acredita que a existência se baseia interna e externamente num mundo transcendental, universal. Esse fundo corresponde à sua noção de «inconsciente colectivo» - (que possui um conhecimento apriorístico ou absoluto ou seja, um conhecimento não

²⁰ A. Fernandes, *A Psicologia da Criatividade* (Lisboa: Escher, 1990).

²¹ Sharp Daryl, *Léxico junguiano - Dicionário de termos e conceitos* (São Paulo: Ed. Cultrix, 1991, pp.97-98).

²² *ibidem*, p.98.

transmitido pelos órgãos dos sentidos) - cuja natureza é 'psicóide' isto é total, ou seja, simultaneamente física ou material e psíquica.

Este «inconsciente colectivo» é o lugar da realidade unitária, indiferenciada e incognoscível. É deste inconsciente ilimitado que brota uma outra realidade - a consciente e, por esse mesmo motivo, porque discursa acerca de uma realidade unitária que a transcende - polarizada, visto que pensa e reconhece por meio de contrastes e opostos. Esta realidade unitária nunca poderá ser apreendida directamente ou traduzida por ideias ou pela linguagem humana pois estas permitem apenas a probabilidade de frases antinómicas. O símbolo enquanto totalidade é o meio natural de expressão dessa unidade que nos transcende.

Na leitura de Aniela Jaffé²³ a este propósito, Jung refere-se ao processo criativo e ao ser humano - artista, enquanto agente dessa criação.

Jung refere-se ao «indivíduo criador» como alguém que está ao serviço de algo que o transcende, do «impulso criativo», um «impulso obscuro que, em última análise, decide sobre a formação, um apriori inconsciente que o impele no sentido da realização.

Erich Newmann, por sua vez, salienta que «o artista cria o plasma com a ajuda do consciente o que vivência da realidade unitária».

O processo criativo é então um momento em que se dá a superação da cisão da realidade consciente, em que os opostos do inconsciente e consciente se unem. Como explica Jung, «a cisão de uma realidade consciente é anulada na unicidade de cada grande obra-de-arte e isso ocorre tanto durante o processo de criação como no da sua recepção verdadeira.»²⁴

Face ao mundo dissociado, unilateral, em que o ser humano se encontra e sobretudo, no Ocidente que privilegia cada vez mais o consciente, a criatividade tem, antes de mais, um papel importante de *relição* ou seja, pode realizar uma função terapêutica ao superar - através da expressão simbólica e do uso de símbolos pertencentes a uma realidade unitária - os antagonismos do consciente e recriar assim a «totalidade».

A criatividade está assim associada a todos os campos, acontecendo quer na arte, ciência, religião e relações humanas quer na «individuação»²⁵ conscientemente vivida.

Como assinala Jung, «trata-se sempre de reconhecer o atemporal no temporal, o transpessoal no pessoal, contemplar ambos e vivenciá-los como unidade»²⁶.

A noção de contemplação torna-se importante pois é pela contemplação do fundo transpessoal e atemporal que as experiências de vida adquirem um significado que transcende o momento. O homem é considerado como sendo criativo por natureza, com a condição de que talvez seja capaz de se abrir ao impessoal e ao intemporal e assim, superar, ou pelo menos suportar, a tensão, o conflito dos antagonismos entre o interior e o exterior, entre a psique e o mundo.

²³ Aniela Jaffé, *Ensaio sobre a Psicologia de C. G. Jung* (S. Paulo: Ed. Cultrix, 1995, p.80).

²⁴ *ibidem*, p.80.

²⁵ A explicação deste conceito encontra-se nesta tese em nota de rodapé na p.109.

²⁶ *ibidem*, p.82.

Na opinião de Jung, uma vida sem contradição interior é uma vida pela metade, o self manifesta-se nos opostos e no conflito entre eles, na chamada '*coincidentia oppositorum*'. O caminho para o self começa com o conflito. O conflito é portanto desejável e necessário ao processo de desenvolvimento. Apenas se torna neurótico quando interfere com o funcionamento normal da consciência. O conflito possui uma finalidade em termos de auto-regulação da psique. A tolerância consciente do conflito, da tensão entre os opostos, leva a uma tensão interna imprevisível e irracional que aparece como uma nova atitude em relação a si mesmo (acontecimento interior) e à situação externa.

A este termo médio no qual os opostos podem-se unir, Jung chama «*tertium nom datur*», ou função transcendente dos opostos. A assimilação de conteúdos inconscientes faz com que o ego se torne responsável por aquilo que está previamente inconsciente.

A função transcendente é uma função psíquica que tem a sua origem na tensão entre o consciente e o inconsciente e que mantém ambos em união, implica a total paridade dos opostos. Ego e inconsciente assumem igual valor de confrontação. Põe-se assim fim à dissociação psíquica. Como afirma Jung, a personalidade unida jamais perde a sensação dolorosa de discórdia, essencial à vida.

Outro conceito de não menor importância para Jung é o seu conceito de «self», que se refere simultaneamente à psique total e ao seu núcleo. O «self» é considerado por Jung como o centro organizador, regulador e inventor de imagens da psique e responsável pelo desenvolvimento e amadurecimento da personalidade. O self existe desde sempre como possibilidade inata, como factor de orientação íntima e guia para o desenvolvimento daquilo que há de mais autêntico no ser humano mas o seu desenvolvimento depende de poder ou não ser escutado. É aqui que entra o enorme papel do ego, no âmbito da teoria junguiana. O amadurecimento da personalidade depende da possibilidade da psique se realizar na totalidade e isto só acontece se as mensagens do self forem escutadas pelo ego. A função do ego é assim a de ajudar à tomada de consciência dos conteúdos e mensagens do inconsciente. É necessário que o ego aguente suportar a tensão de se confrontar com conteúdos desconhecidos e muitas vezes opostos aos seus objectivos planeados e que se abandone, confie nos desígnios secretos desse impulso interior de crescimento, dessa força criadora considerada suprapessoal. O processo de «individação» depende desta colaboração sincera e exige grande coragem. Como escreve Marie-Louise von Franz²⁷ - a «individação» é um processo no qual é necessário, repetidamente, buscar e encontrar algo ainda não conhecido por ninguém pois os sinais orientadores vêm do self, não do ego.

As pesquisas de Jung constituíram um contributo único para a compreensão da natureza dos símbolos e do seu significado psicológico.

²⁷ Marie-Louise von Franz, *A Tipologia de Jung* (São Paulo: Ed. Cultrix, 1990).

Para Jung, um símbolo não tem nada a ver com uma substituição ou tradução de determinado conteúdo noutra tipo de expressão, antes representa algo que possui o seu próprio sentido, que transcende a consciência ou seja, que nunca é inteiramente conhecido.

Os símbolos são considerados como produtos espontâneos da actividade inconsciente da Psique - são a linguagem da alma e revelam simbolicamente um processo de desenvolvimento psíquico. Os símbolos são a índole e o retrato da energia psíquica e provêm de arquétipos. Os arquétipos manifestam-se indirectamente (nunca há deles uma experiência directa devido à sua natureza). Através de símbolos, sintomas ou complexos, as ideias arquetípicas são expressas em acontecimentos simbólicos. Estas ideias ou arquétipos são conteúdos do inconsciente colectivo - e possuem uma natureza psicóide. Quando passam da esfera psicóide para a esfera psíquica constituem verdadeiros símbolos porque provenientes da história de vida do universo.

Existem símbolos colectivos e símbolos individuais - oriundos da capacidade formadora de símbolos que cada indivíduo possui. Estes revelam a alma individual e podem ser também fundidos, integrados nos símbolos colectivos.

Os símbolos individuais oriundos dos conteúdos inconscientes da psique - representam um numero imenso de variações das imagens arquetípicas essenciais. Em alguns casos pode-se chegar às suas origens mais arcaicas, isto é, a ideias e a imagens que vamos encontrar nos mais antigos registos e nas mais primitivas sociedades.

Os símbolos colectivos, culturais são os que são empregues para expressar as «verdades eternas» e que são ainda utilizados em muitas religiões. Passam por muitas transformações e mesmo por um longo processo de elaboração mais ou menos consciente, tornando-se assim imagens colectivas aceites pelas sociedades civilizadas; no entanto, embora a formação individual e a formação colectiva dos símbolos (de grupos como seja a tribo, a família, a nação, etc) possam assumir exteriormente percursos diferentes, ambos se baseiam - a um nível ou camada mais profunda - num «motivo fundamental» ou arquétipo.

Os significados dos símbolos dependem da cultura e maturidade da pessoa que produziu aquela imagem durante a vigília ou no sonho. A compreensão dos símbolos implica não só a compreensão dos símbolos em si (do próprio símbolo) mas também a da totalidade do indivíduo que o produziu.

Torna-se então cada vez mais complicado compreender o simbolismo. À medida que o conhecimento científico aumenta, o grau de humanização decresce e o homem vai-se isolando cada vez mais no Cosmos. Já não está envolvido com a natureza, não se dirige já a ela, e perde aquilo que Jung denomina «a identificação emocional inconsciente» com os fenómenos naturais sendo que estes perdem também as suas implicações simbólicas. Esta perda de conexão simbólica é compensada pelos símbolos dos sonhos que expressam os seus conteúdos na própria linguagem da natureza que nos aparece como estranho e incompreensível. Embora o homem julgue ter-se libertado exteriormente de todos os

elementos irracionais, a mente humana está repleta ainda das superstições, preconceitos, projecções e ilusões, tal como estava há quinhentos anos atrás.

A função criadora dos símbolos oníricos consiste numa tentativa para associar a mente original - primitiva - do homem à mente consciente diferenciada que se desenvolveu à custa da primeira ou seja, rejeitando-a. A «inconsciência» guarda então as características primitivas que fazem parte da mente original e são estas características que os símbolos expressam - como se o inconsciente procurasse ressuscitar tudo aquilo - ilusões, fantasias, formas arcaicas de pensamentos e instintos básicos - que é descartado pela mente no seu processo evolutivo.

Segundo revela Jolande Jacobi,²⁸ o símbolo jamais pode ser compreendido pela razão. É uma instância mediadora entre o consciente e o inconsciente, entre o oculto e o revelado, e não sendo nem abstracto nem concreto, racional ou irracional, real ou irreal, é sempre ambos. Os símbolos estão para além do bem e do mal contendo dentro de si ambos os significados como possibilidades que dependem posteriormente do sentido que lhes é dado pelo indivíduo que os contempla e vive.

Jung, considera assim, que os símbolos possuem uma função integradora, unindo a vida consciente com a inconsciente e os conjuntos separados de opostos. Os símbolos fazem a síntese e ao fazê-la assumem uma função transcendente.

O símbolo possui um carácter terapêutico quando ultrapassa a dissociação em que o homem moderno com o seu racionalismo se encontra e restaura a unidade - base para o equilíbrio psíquico.

Segundo Jung, ao longo do tratamento analítico, cada símbolo deve ser posto em conexão quer com o seu sentido individual quer com o colectivo; sendo a partir daí compreendido até onde for possível e interpretado. A reconciliação e união dos opostos, dos elementos antagónicos da psique, alarga o campo da consciência, transforma e modifica a personalidade do indivíduo no sentido da descoberta do self. Ao fazê-lo, é um serviço que cada pessoa presta ao colectivo visto que a comunidade será acrescida de uma maior tomada de consciência.

²⁸ Jolande Jacobi, *Complexo, Arquétipo, Símbolo na Psicologia de C. Gustav Jung* (S. Paulo: Ed. Cultrix, 1990, p.88).

Na pesquisa que efectuámos para resumir as ideias de Melanie Klein que são importantes para a compreensão da obra de Marion Milner começámos pelo *Dicionário do Pensamento Kleiniano*, de R. D. Hinshelwood (1992). Neste dicionário encontramos o conceito de criatividade. No desenvolvimento deste conceito, para além da referência que é feita a S. Freud devido ao seu interesse pelas realizações criativas dos seres humanos, é também assinalada a relação que Freud estabelece entre as pulsões e a transformação que preconiza através da sublimação para se chegar a uma conduta e realização civilizada no «mundo sublime dos símbolos».

Na opinião de Hinshelwood²⁹, a criatividade no pensamento kleiniano é um processo mais complexo do que a simples transformação da pulsão e a esta se associam outros conceitos como os de «reparação» e o de «brincar».

O primeiro conceito o de «reparação», é utilizado por Klein pela primeira vez no texto de 1929, «Infantile anxiety - situations reflected in a work of art and in the creative impulse». Posteriormente, nos seus textos, a reparação é associada à posição depressiva que permite que o sujeito crie. A criatividade tende portanto a ser encarada como uma manifestação da «reparação».

Ainda segundo a descrição de Hinshelwood, outros analistas kleinianos como Hanna Segal nos seus artigos³⁰, e Adrian Stokes na sua obra de 1955, *Form in Art*, focam este conceito essencial - o da «reparação».

Outro conceito fundamental desenvolvido por Klein e relacionado com a criatividade é o da «fantasia inconsciente», elemento básico para a mente.³¹ A «fantasia inconsciente» representa não apenas o desdobramento das pulsões dentro do espaço mental, mas representa também os esforços desenvolvidos pelo sujeito para superar os conflitos e o sofrimento a que as pulsões dão origem. O processo de externalização dessas fantasias faz parte da actividade desenvolvida pelo indivíduo para tornar o seu mundo psíquico mais adequado.

É através do «brincar» que, segundo Klein, quer a criança, quer o adulto ensaiam, de forma pública e simbólica, parte do sofrimento da condição humana, procurando novas soluções.

Outro aspecto deste processo é a procura de novos objectos para os quais os impulsos são investidos, diminuindo-se os conflitos e as tensões.

²⁹ R. D. Hinshelwood, *Dicionário do Pensamento Kleiniano* (Porto Alegre: Artes Médicas, 1992, pp.279-281).

³⁰ «A psycho-analytic approach to aesthetics», de 1952 e «Delusion and artistic creativity», de 1974.

³¹ *As fantasias inconscientes estão subjacentes a todos os processos mentais e acompanham todas as actividades mentais. São a representação mental dos acontecimentos somáticos no corpo que abrangem as pulsões e são interpretadas como relacionamentos com objectos que causam essas sensações. A partir dos estímulos biológicos, as fantasias inconscientes podem ser transformadas lentamente e elaboradas quer pela manipulação do corpo e suas sensações, quer pelo fantasiar directo. Klein ao interessar-se pelo conteúdo das ansiedades e pelas fantasias presentes no brincar fez com que este conceito estivesse desde sempre presente na sua obra.*

Na opinião de Hinshelwood (1992), a ideia da importância atribuída por Klein ao brincar deve-se ao impacto de textos de Freud como *O pequeno Hans* de 1909 e *Para além do princípio do prazer* de 1920, onde é descrito o jogo «fort-da» ou jogo da bobine³².

Klein é, no entanto, sensível aos aspectos da «destruição» envolvidos em todo o processo da criação. Considera que os «ataques destrutivos» são desencadeados em fantasia inconsciente³³ e desenvolvidos pelo indivíduo em relação aos objectos ou partes do objecto com as subseqüentes ansiedades que daí resultam.

Em 1937, na sua obra *Love, Hate and Reparation*, M. Klein assinala também que a culpabilidade constitui um estimulante fundamental da força criativa e do trabalho em geral; contudo, se existir em excesso pode tornar-se inibidora dos interesses e actividades produtivas.

M. Klein constata, através da psicanálise de crianças, que a culpabilidade e os medos, sejam eles de que natureza sejam, podem impedir as tendências criativas. Estas tendências exprimem-se em actividades simbólicas como a pintura, o desenho, a modelagem, as construções, as palavras, etc. Paralelamente a estes processos, o da culpabilidade e o da angústia derivada da morte, da destruição da pessoa amada para a criança, surgem outros processos (como, por exemplo, a identificação) que tornam o desenvolvimento mais suportável. A criança pode vir assim a deslocar os seus interesses para outras pessoas com as quais se começa a identificar. O «amor» torna-se mais forte e o desejo de «reparar» pode-se exprimir através das suas vias criativas e construtivas. Na opinião de Klein são estes processos e estas mudanças que se podem encontrar nos adultos.

Mais tarde, em 1957, no seu livro, *Inveja e Gratidão*, a autora salienta a importância atribuída pela criança à primeira relação de objecto: a relação da criança com o seio materno. Na opinião da autora, é este objecto originário - o seio - que é introjectado e que fica enraizado no «ego» precoce da criança. Factores inatos contribuem para esta ligação ao seio sendo este sentido instintivamente como fonte de alimentação e também da própria vida. Esta proximidade física e mental com o seio restaura a «unidade pré-natal» perdida e depende de vários aspectos: da capacidade do bebé investir esse seio ou o seu representante simbólico, dos estados físicos e mentais por que passa a mãe nos momentos pré e pós-natais e ainda das circunstâncias do mundo externo.

Para M. Klein, a existência de conflitos na vida emocional arcaica, de conflitos entre o amor e o ódio, entre as «pulsões de vida» e as «pulsões de morte» (e a necessidade de os ultrapassar), é um dos elementos fundamentais na criatividade.

³² O jogo da bobine é o jogo utilizado pelo pequeno Hans para poder controlar as ansiedades relacionadas com a separação da mãe.

³³ Susan Isaacs no seu artigo de 1948 «The nature and function of Phantasy», propõe duas formas de escrever esta palavra para diferenciar as fantasias diurnas conscientes - os devaneios, das fantasias, processos mentais inconscientes. Na opinião de Laplanche e Pontalis (1970) esta proposta não abarca a complexidade da visão proposta por Freud.

Ainda relativamente ao «bom seio» (invejado porque possui tudo aquilo que o bebé deseja) se por um lado constitui o protótipo da bondade materna, da paciência e da generosidade por parte da mãe, por outro lado, constitui o protótipo da criatividade da mãe e mais tarde da criança. A criatividade da mãe pode ser destruída pela inveja da criança (que pode ser constitucional ou inata) através dos mecanismos de identificação projectiva.

Para Klein, a superação destes conflitos suscitados, por exemplo, pela inveja, é um dos elementos fundamentais na criatividade. A inveja da criatividade torna-se assim um impedimento ao bom desenvolvimento da criatividade do sujeito, impedimento ao desenvolvimento dos seus próprios processos criativos.

Em 1963, no seu artigo sobre o sentimento de solidão³⁴, Klein escreve que a gratidão está relacionada com a sensação de satisfação. Se a gratidão é profundamente sentida, inclui o desejo de distribuir e retribuir as coisas boas recebidas, sendo esta a base da generosidade.

A generosidade é outro dos factores que está na base da criatividade, na base das actividades construtivas do bebé e do adulto.

Klein tem sido criticada pela sua interpretação de que todas as formas de agressividade são oriundas da «pulsão de morte» pois a autora não entra em linha de conta com o desenvolvimento biológico, não distingue entre os vários tipos de psicopatologia e aplica a mesma técnica de tratamento a todas as doenças psicológicas. É demasiado interventiva nas suas interpretações que podem ser consideradas como sendo introduzidas demasiado cedo no processo analítico. Elizabeth Spillius³⁵ descreve a mudança que se foi operando na corrente kleiniana relativa à técnica da interpretação. No início dos anos 20 interpretava-se por referência aos objectos corporais parciais. Com o tempo, houve um abandono progressivo do uso do objecto parcial em proveito da interpretação a partir da «contra-transferência». Trata-se de uma mudança importante já que Freud sempre se referiu a este conceito com uma certa desconfiança (Freud achava que o analista precisava de ser mais analisado), e M. Klein nunca o teorizou ao ponto de se transformar num conceito operativo. Klein parece ter umas certas reticências quanto à perspectiva apresentada por Paula Heimann acerca da «contra-transferência». Outros analistas tem opiniões diferentes. M. Little, por exemplo considera que a «contra-transferência» pode ser um instrumento de cura e W. Bion contribui para dar o sentimento de que a interpretação pela «contra-transferência» deve ser considerada como inevitável. Bion explica, desde 1955, que o paciente pode comportar-se de tal modo que, faz sentir ao analista os seus próprios sentimentos. Este mecanismo é igualmente utilizado por A. Segal e Rosenfeld.

Para finalizar, Klein defende a existência duma capacidade precoce para simbolizar e fantasiar. Aceita a importância das relações objectais precoces para o desenvolvimento normal ou patológico e também a importância da agressividade no desenvolvimento precoce.

³⁴ «On the sense of loneliness» in Melanie Klein, *Our Adult World and Other Essays* (London: Heinemann, 1963).

³⁵ Elizabeth Bott Spillius, *Melanie Klein Hoje: Desenvolvimentos da teoria e da técnica* (Rio de Janeiro: Imago, 1990, pp.17-29).

A teoria das relações objectais vem reformular alguns pontos cruciais da teoria psicanalítica clássica.

Esta teoria caracteriza-se por realçar sobretudo a importância do meio externo e a influência dos objectos com os quais o indivíduo se relaciona no processo de desenvolvimento. A libido e os instintos, ao invés de mecanismos de descarga, são considerados como sendo orientados para os objectos. É a relação objectal, a relação com os objectos que é especialmente enfatizada sendo que as zonas erógenas já não são mais consideradas como alvos ou fins em si mesmas mas antes como veículos, canais mediadores das primeiras relações com os objectos.

A teoria das relações de objecto difere também da teoria psicanalítica clássica quanto à noção de ego. O ego deixa de ser concebido como uma instância indiferenciada e desintegrada à nascença que apenas vai obtendo uma unidade ao longo do processo de desenvolvimento e passa a ser considerado como uma totalidade à nascença, um todo coeso que apenas se dissocia ou perde a sua unidade original interior devido a eventuais experiências negativas posteriores de natureza objectal, e sobretudo devido às experiências relacionadas directamente com a figura materna.

A libido é considerada como uma pulsão de vida primária da psique que vai fomentando, impelindo ao crescimento do ego mediante a procura de relações com os bons objectos externos. Neste contexto, a agressão é vista como uma reacção defensiva natural face à frustração da pulsão libidinal.

Esta reformulação importante da teoria psicanalítica clássica e a nova ênfase que esta escola ou corrente dá às relações objectais deve-se sobretudo a figuras de vulto no seio da Psicanálise Britânica - colegas de Marion Milner - como Donald Winnicott e Michael Balint. Marion Milner refere-se durante a sua obra, e sobretudo ao longo da descrição da análise que efectua a uma paciente psicótica em - *The Hands of the Living God* -, quer aos conceitos de Winnicott, quer aos de M. Balint. Consideramos, por este motivo, importante aprofundar um pouco o pensamento destes dois autores.

D. Winnicott sendo um dos teóricos da teoria das relações objectais realça particularmente, ao longo da sua obra, a importância do papel desempenhado pelo ambiente e especialmente a qualidade das primeiras relações objectais - as interacções precoces entre mãe e criança - para o desenvolvimento saudável do ego.

Considera então que o potencial individual de crescimento é fortemente influenciado pela qualidade dos cuidados maternos. Numa relação mãe-filho saudável, os referidos cuidados existem geralmente desde a altura da concepção sobre a forma da chamada «preocupação maternal primária». Este conceito refere-se ao envolvimento precoce que se estabelece entre a mãe e a criança ainda no seu útero. Mesmo antes do nascimento do seu filho, a mãe investe a sua energia narcísica na criança como se esta fosse uma extensão do seu próprio self, identificando-se com ela de modo a ficar empaticamente sintonizada para as suas necessidades. É este envolvimento precoce que lança os fundamentos para o desenvolvimento de uma relação posterior de suporte ou de 'holding' para utilizar a célebre expressão de Winnicott.

Esta atitude de 'holding' (to hold = segurar, conter, guardar) caracteriza-se também pela continuação da sintonia por parte da mãe em relação ao filho recém-nascido, assim como pela sua inteira disponibilidade física e emocional. A criança absolutamente dependente dos cuidados maternos é assim acolhida num ambiente de segurança, protecção a todos os níveis desde o físico, fisiológico e o emocional.

À medida que cresce, a criança evolui para uma progressiva autonomia. A sua dependência da mãe passa a ser relativa e a criança toma uma consciência crescente não só das suas necessidades e desejos pessoais mas também da existência pessoal da mãe enquanto objecto - outro.

A óptima relação entre mãe e filho pressupõe uma dialéctica constante entre as necessidades e desejos da criança e a resposta da mãe que deve saber gratificar e frustrar quanto baste, mantendo sempre a relação de suporte e criando na criança o sentimento de confiança e previsibilidade face à figura materna. A criança deve poder confiar que as suas necessidades serão satisfeitas e ir testando e conquistando a sua autonomia sem recear que a mãe reaja mal, afastando-se excessivamente ou travando as suas iniciativas e sufocando-a com excessivos cuidados maternos.

É no seio deste inter-jogo entre a separação e a protecção suficiente que o self da criança emerge no seu sentido autêntico e potencial ou seja, o «self verdadeiro», vai ganhando expressão. E, segundo Winnicott, para que emerja é necessário que a criança possa ter prazer na sua relação com a mãe e não receie expressar a sua agressividade natural. Esta será aceite pela mãe e assim integrada de forma até lúdica na personalidade da criança e na relação com a mãe.

Se o ambiente não é adequado continuamente às necessidades da criança então o processo de desenvolvimento fica comprometido e face à ansiedade intensa que experimenta, a criança vê-se obrigada, para sobreviver, a dissimular o seu self cruel e a dirigir a sua pulsão agressiva contra ela própria. É ela a ceder às exigências do ambiente externo e desenvolve assim o chamado «falso self» - uma reacção defensiva - não autêntica com o meio, que é fonte de inúmeras dificuldades posteriores.

Se tudo corre bem, a criança transita de uma área de experiência interna e individual - subjectiva como é a sua realidade psíquica - para outra área, a da realidade externa - objectiva na qual se encontra inserida. No entanto, esta transição implica a passagem por uma área de experiência intermediária que reúne as outras duas - a área dos «fenómenos transicionais». Nesta área, as outras duas estão reunidas de forma paradoxal pois são simultaneamente sentidas como o todo e as partes que o formam, numa alternância gestáltica - o ambiente faz e não faz parte do bebé, o «eu» e o «não-eu» são e não são a mesma coisa.

O «objecto transicional» é uma das características da experiência desta área e um dos conceitos mais famosos e centrais do pensamento de Winnicott. Constitui um símbolo da possibilidade da criança se separar da mãe e ao mesmo tempo representá-la, recriá-la perto de si. A possibilidade da criança fazer uso de um objecto transicional pressupõe já a constituição de um objecto interno dotado de «realidade» e «suficientemente bom» (não muito persecutório). É um objecto intermediário entre o que é externo e o que é interno. É considerado por Winnicott como «a primeira possessão não-eu». Na sua forma mais comum, durante a infância das crianças, adopta geralmente a forma de um lençol, um animal de pelúcia ou um qualquer brinquedo favorito. Deve porém possuir determinadas qualidades que o aproximam do ser humano pois deve parecer dar calor, ser capaz de movimento, apresentar determinada textura e demonstrar algum tipo de animação ou movimento. Constitui um deslocamento do investimento referente à figura materna e por esse facto, consiste num objecto securizante em relação ao qual a criança se torna intensamente apegada não suportando, senão com risco de grande ansiedade, separar-se dele durante muito tempo. O objecto transicional torna-se num receptáculo do investimento afectivo da criança. Esta tanto o ama como o maltrata; no entanto, é absolutamente indispensável que sobreviva às pulsões do bebé. O objecto - tal como anteriormente a mãe - deve poder parecer acolher e conter os sentimentos da criança encontrando-se previsivelmente disponível e igual para esta assim que ela o desejar. Isto até que perca naturalmente o seu significado natural para a criança que guardará dentro de si esta experiência de ilusão ao longo da vida, integrando-a posteriormente em áreas de funcionamento adulto associadas à criatividade, cultura, religião e arte em geral.

Para Winnicott, a mãe participa nesta fase transicional e de ilusão continuando a responder de maneira adequada às necessidades da criança e corresponde assim ao que Winnicott denomina por «mãe suficientemente boa». É esta «maternagem suficientemente boa» que dá à criança um sentimento de confiança básica em si e na sua relação com o outro e lhe

permite passar do «princípio do prazer» para o «princípio da realidade» onde o objecto já é percebido como diferente e exterior ao sujeito.

Para Winnicott, a patologia decorre de uma falha ambiental e da ausência desta fase intermediária de experiência criativa intensa que é a transicional.

A base da sua intervenção terapêutica reside em possibilitar esta experiência de confiança para que o paciente possa entrar em contacto com o seu «verdadeiro self» ou «ser» e desenvolvê-lo, expressá-lo através da sua criatividade, construindo o sentimento de si e o de existir como uma totalidade, uma unidade. Se esta experiência não foi descoberta durante o desenvolvimento, pode sê-la no decurso do processo analítico com a condição do terapeuta conseguir «reflectir», mostrar ao paciente a sua (do paciente) própria capacidade de ser criativo. Para que possa ocorrer essa experiência (que no processo terapêutico pode ser regressiva) é necessário que a pessoa (criança ou adulto) possa sentir-se numa situação de confiança, relaxada, que possa simplesmente «ser» ela própria, sem um objetivo ou forma pré-determinada.

Esse espaço de descontração é um espaço onde se pode ser «informe» sem que haja uma tentativa exterior (quer do analista, quer do paciente enquanto adulto que se observa), de dar um sentido ou organização ao que emerge. Só assim, sem fio condutor, o sujeito pode elaborar algo criativo.

A psicoterapia trata de duas pessoas que brincam juntas e efectua-se na sobreposição de duas áreas do brincar: a do paciente e a do terapeuta. Se o paciente não pode brincar, então a primeira fase terapêutica deve organizar-se no sentido de ajudar a ser capaz de brincar. Esse brincar deve ser recíproco e espontâneo. Os momentos mais significativos do processo são aqueles em que o indivíduo se surpreende a si e não propriamente o momento em que o terapeuta faz uma interpretação.

É possível, na opinião de Winnicott, desenvolver uma psicoterapia bem sucedida sem interpretar e para fundamentação deste ponto de vista, o autor cita os trabalhos de «Ludoterapia» de Virgínia May Axline.³⁶

Este autor considera que a interpretação efectuada quando o paciente ainda não tem capacidade para brincar, pode ser prejudicial. Por sua vez, uma interpretação precoce, sem um amadurecimento suficiente do material clínico, pode suscitar um aumento das resistências ou então a submissão do paciente; ambos os efeitos enunciados dificultam o acesso do sujeito a um conhecimento mais autêntico de si mesmo. A interpretação que conduz a um progresso no trabalho analítico é aquela que surge no contexto do brincar mútuo.

Winnicott também não é especialmente adepto da interpretação visto que a considera muitas vezes como um procedimento defensivo por parte do analista. Ele enfatiza sobretudo o

³⁶ Winnicott refere o trabalho de Virginia Mae Axline. *Play Therapy: The Inner Dynamics of Childhood* (Boston, Mass.: Houghton Mifflin, 1947).

aspecto relacional, emocional da análise em que o analista é, no fundo, alguém que aceita o outro tal como a mãe aceita as fases inerentes ao desenvolvimento do bebé.

Winnicott é considerado como um conciliador que tenta articular de forma original o desenvolvimento e a relação de objecto. Pode assim ser considerado como o representante de uma terceira via pós-freudiana. Em 1951, ao apresentar o seu conceito de «objecto» e «fenómeno transicional», afasta-se dos psicanalistas defensores da teoria das relações objectais para quem o primeiro objecto é o seio. Winnicott é o psicanalista que refere o conceito da «primeira possessão não-eu». Há em Winnicott uma posição dupla: por um lado surgem os processos pulsionais, a realidade alucinada e por outro, surge a realidade exterior. A zona intermédia, zona de repouso em relação à pulsão freudiana regula sem conflito pulsional a questão da relação entre o sujeito e o objecto. O objecto encontra as condições de possibilidade de se desenvolver, na adaptação da mãe à onnipotência da criança. O self torna-se para o autor a construção que responde ao objecto transicional do lado do sujeito. A expressão mais utilizada para falar dele é a fórmula «eu sou». Este conceito é a unidade construída ao nível do ego a partir de um meio maternal «suficientemente bom» em correlação com um outro, garante pelos seus cuidados de estabilidade do real. Na maneira do cogito cartesiano, o self eterniza um momento fugaz. Podemos dizer que se vê a sua antinomia com a divisão subjectiva. É reafirmada a necessidade de holding maternal: o bebé estabelece-se enquanto unidade, passa por um sentimento de «eu sou» e enfrenta heroicamente o mundo, embora os processos de maturação dependam dos cuidados do meio suficientemente bons. O «falso self» em vez de partir do gesto espontâneo, do continuum da vida, parte da exigência do meio, é o ser submetido ao outro.

As interpretações se, por um lado, testemunham a importância do objecto na cura, por outro aspiram a um ser primeiro que funciona como garante do ser do sujeito. A interpretação é regulada a partir do eixo imaginário e o pedido é tomando em linha de conta o «fantasma» logo que se trata da problemática edipiana.

Um espaço é dado ao pai no dispositivo da cura, embora seja sempre colocada a posição maternal, que contribui para o holding de um bom meio. O desejo de Winnicott é o de trazer a criança até um ponto «originário» mítico, o de encontro ao núcleo de adequação ao objecto maternal completo. Esta lembrança mítica da completude por coincidência entre o sujeito e o objecto indica o peso e a tomada do fantasma sobre a interpretação.

O tratamento baseia-se assim na «maternagem» ou nos «cuidados maternos suficientemente bons» numa capacidade de suporte ('holding') e de resposta empática por parte do analista e no fomento de uma relação lúdica criativa que permite a emergência do self verdadeiro e a expansão do próprio desenvolvimento.

Winnicott descreve (em *Explorações Psicanalíticas*) a necessidade do analista fornecer ao paciente um ambiente semelhante ao que ele denomina (e que já referimos atrás) como «preocupação maternal primária» em que a mãe ou analista que sustenta ou contém ('holds') está identificada em alto grau com o bebé sustentado.

O autor refere igualmente a importância do toque - do contacto físico ('holding' concreto). É essencial a resposta do ambiente às necessidades do paciente pois qualquer fracasso relacional, ambiental, significa a impossibilidade de integrar o self verdadeiro e implica a emergência de ansiedade de intensidade psicótica.

A integração do self depende assim da resposta ambiental face às necessidades da criança.

Para Winnicott, não é a argúcia do analista que é importante mas a sua capacidade de proporcionar uma relação humana espontânea e livre num contexto profissional enquanto o paciente se vai surpreendendo com as ideias e sentimentos que emergem nesse contexto e que não estavam anteriormente integradas na personalidade total.

Para o autor, o relacionamento empático e apoiante é condição necessária para o trabalho de integração subjacente à análise que é, antes de mais, uma relação humana confiável.

Winnicott refere então que uma das funções importantes do analista é a de poder identificar-se com o paciente sem contudo perder a sua própria identidade, recorrendo também à capacidade de tolerar os conflitos do paciente esperando que eles se resolvam em vez de tentar procurar ansiosamente o meio de os curar. Avisa, por fim, que qualquer sistema de pensamento que pretende apresentar uma solução é, em si mesmo, uma contra-indicação pois o que o paciente deseja é resolver os seus conflitos interiores e enfrentar os obstáculos exteriores reais que podem ter um papel na origem e persistência da patologia.

No desenvolvimento da concepção sobre as origens da criatividade, Winnicott³⁷ salienta o seu interesse em compreender o processo que está para além dos limites de uma obra acabada, produzida, no sentido de qualquer coisa que é universal.

Na sua opinião, a criatividade está associada a uma forma de relação com a vida em geral e com o exterior em particular. Modo de relação e percepção do exterior que depende de um colorido emocional interior. Para o autor surgem assim duas maneiras de estar na vida. Uma de participação do sujeito no mundo, numa dualidade interrelacional que implica um «percepcionar criativo». Outra de submissão ao exterior, em que o sujeito se ajusta e adapta: forma de percepcionar e de viver não criativa³⁸. Surgem, assim, pessoas que vivem sobretudo num «mundo subjectivo», sendo a realidade exterior uma espécie de alucinação; o subjectivo contamina totalmente o objectivo (caso dos pacientes esquizóides, esquizofrénicos). Por outro lado, existem pessoas que vivem num «mundo objectivo», sobretudo dependentes da realidade exterior tornando-se incapazes de qualquer aproximação criativa da realidade³⁹.

³⁷ Donald Woods Winnicott, *Jeu et Réalité* (Paris: Éditions Gallimard, 1975).

³⁸ Este «Estar na vida» é, no entender do autor, uma doença no sentido psiquiátrico do termo, aspecto que desenvolve no artigo «Classification: is there a Psychoanalytical contribution to psychiatric classification?», de 1959-1964 e que referencia em nota de rodapé.

³⁹ Para o autor o fenómeno da alucinação surge, por exemplo, não só quando os fenómenos oníricos penetram na vida 'desperta' mas também quando estes e as memórias dos acontecimentos reais atravessam uma barreira para entrar no sono e participar na formação dos sonhos. Segundo Winnicott, este aspecto é abordado por Freud em 1900, mas tem sido habitualmente negligenciado. Na opinião do autor o estudo dos bebés nos primeiros estadios de crescimento e

Levanta-se, porém, o problema da definição, de objectivar o que é a realidade exterior para cada sujeito. Winnicott expressa-o quando escreve «...o que é objectivamente percebido é até certo ponto, concebido subjectivamente»⁴⁰.

Para o autor, se o sujeito possui uma «capacidade cerebral razoável e uma inteligência suficiente» tem potencial criativo; contudo, a sua criatividade pode ser destruída ao longo do processo de desenvolvimento por factores ambientais ou por uma falha no início deste mesmo desenvolvimento.

Na opinião do autor, a aproximação ao estudo da criatividade justifica-se porque esta possibilidade (de se ser criativo) é inerente ao facto de se viver, e porque o que transforma o homem num ser humano é «ser», «estar no mundo de maneira criativa».

Winnicott refere que é o facto da pessoa poder manter a esperança o que permite viver criativamente. Curiosamente ele próprio manifesta essa esperança ao dizer que acredita que mesmo no pior dos casos, de «falso self», existe sempre uma vida secreta satisfatória (potencial criativo). O que se torna insuportável e o que conduz à insatisfação é que esse potencial esteja escondido ou que não se enriqueça com o contacto da experiência da vida.

Neste sentido, a «pulsão criativa» existe em qualquer pessoa (bebé, criança, adolescente, adulto ou idoso).

Como Winnicott procura estabelecer uma ligação entre a «vida criativa» e o facto de se viver, tenta compreender porque é que essa «vida criativa», real e rica de significado pode desaparecer. Sugere que no ser humano a variabilidade deste «viver criativamente» está relacionado com o que o meio oferece em qualidade e quantidade durante as primeiras fases de experiência de vida do bebé.

Embora o autor faça referência à contribuição quer de Freud⁴¹, quer de Melanie Klein⁴² para o estudo da criatividade, acentua a negligência de ambos exactamente na questão da acção do meio e da reacção possível do bebé face à sua dependência deste. Na opinião de Winnicott, ambos os autores se refugiam em explicações através do factor hereditariedade ou do instinto de morte.

Para Winnicott, o desenvolvimento do bebé tem a ver com a qualidade oferecida pelo meio face às suas necessidades e desejos, o que determina a sua vitória ou falha na conquista de uma boa inter-relação. Desse modo, como ele próprio refere todas as ideias e estudos acerca do indivíduo enquanto ser isolado não conduzem ao problema central acerca da «criatividade primária» que é um denominador comum quer ao homem, quer à mulher (embora assuma

desenvolvimento pode contribuir para explicar os fenómenos que caracterizam os estados quer dos pacientes esquizóides, quer dos pacientes esquizofrénicos.

⁴⁰ Winnicott assinala também em nota de rodapé o trabalho de W. H. Gillespie, 1960 - *The Edge of Objectivity: An Essay in the History of Scientific Ideas*. Neste é abordada a questão da criatividade na ciência.

⁴¹ Em termos de desenvolvimento, Winnicott enfatiza a importância do acesso ao sentimento de ser e escreve que no texto de Freud - *Moisés e o monoteísmo, o Faraó Amenhotep IV, da XVIII Dinastia*, surge como o primeiro ser na história da humanidade pois impõe o monoteísmo ao seu povo.

⁴² Winnicott, também em nota de rodapé cita o livro de *Mélanie Klein Envy and Gratitude* (London: Tavistock Publications, 1957).

que esta habitualmente é ou pode ser atribuída a uma característica ou traço mais masculino ou feminino) .

Na formulação da sua teoria para estudar a «criatividade primária», Winnicott centra-se na importância da clivagem dos elementos «femininos» e dos elementos «masculinos»⁴³ do psiquismo da personalidade do sujeito (e não sobre o recalçamento). Na medida em que são diferentes e constituem fenómenos importantes, são examinados por Winnicott enquanto elementos «puros», «destilados»⁴⁴ e permitem ao autor lançar uma hipótese relativa ao contraste que implicam no contexto da relação de objecto (embora este procedimento seja perfeitamente artificial como o próprio autor salienta).

A relação de objecto vai-se definir pela presença e função destes elementos, descrevendo o autor vários estádios de desenvolvimento psico-afectivo.

O modo de relação objectal definido pelo «elemento feminino puro» é considerado como uma primeira etapa. É uma experiência de fusão com o outro e não comporta qualquer aspecto pulsional (não tem qualquer ligação com o instinto). Não há sujeito, objecto mas apenas bebé-seio-mãe que são um mesmo, uma identidade. Winnicott utiliza o termo «objecto subjectivo» para descrever o primeiro objecto, o qual não foi ainda repudiado enquanto fenómeno «não-eu». Essa experiência, considerada a mais simples de todas, permite edificar o sentimento de si, de ser: «descoberta do eu» ('self-discovery').

É uma primeira etapa, a de identidade enquanto identificação primária com «o outro», e vai inaugurar todas as experiências de identificação que vão surgir. Só a partir daqui se constitui um interior, um continente, podendo ser utilizados os mecanismos de projecção e introjeção. Para o autor, não é exigido mais do que uma estrutura mental mínima, a qual pode existir desde o nascimento (mesmo um pouco antes ou um pouco depois).

Ao definir esta relação de identidade, relação de elemento feminino ao seio, faz apelo ao seu conceito de «mãe suficiente ou não suficientemente boa», no sentido desta oferecer ou não ao lactente a possibilidade de sentir que o seio é a criança. O seio surge aqui como símbolo de «ser» ('is') e, resulta de uma atitude de manipulação muito subtil por parte da mãe.

Winnicott salienta que quer os estudos de Margaret Mead, quer os estudos de Erik Erikson⁴⁵, em culturas diferentes, assinalam a importância dos cuidados maternos para o estabelecimento de modelos defensivos, base para sublimações posteriores.

Em resumo, a criança (a pessoa) só pode desenvolver-se num sentido sadio - de «ser» («verdadeiro self») - se o meio, a mãe se relacionar com o bebé de forma a fornecer-lhe e sustentar-lhe essa ilusão da fusão. A pouco e pouco o meio, encarrega-se de introduzir algumas frustrações, que a mãe modera até que a criança consegue perceber o outro como «não-eu».

⁴³ *Acerca do uso da terminologia feminino e masculino, Winnicott menciona que não conhece outros termos mais satisfatórios no plano descritivo dado que não considera as expressões passivo e activo apropriadas.*

⁴⁴ *As aspas são utilizadas pelo autor.*

⁴⁵ *Erick Erikson «The Problem of Ego Identity», J. Amer. Psychoanal. Assn. 1956; 4.*

Se a mãe, o «seio» em vez de «ser», estar com o bebé (elemento feminino) é activo, o que nos parece implicar desejar adaptar desde cedo a criança a si «seio que faz» (elemento masculino) então há uma falha no desenvolvimento e uma ocultação do potencial criativo que Winnicott acredita ser inerente a todos os indivíduos. Parece-nos, assim, que o potencial criativo para o autor está relacionado com a possibilidade e capacidade para se «ser».

A natureza do factor do meio, nessa etapa resulta de uma mãe que tem um seio que «é» ('is') e que possibilita à criança a ilusão que o seio é o «eu», e o «eu» é o seio, o que nos parece que na sua conceptualização é o que permite estabelecer o sentimento de identidade «ser como» ('being like') que se opõe ao «fazer como» ('do like') não possibilitando o aparecimento da inveja⁴⁶.

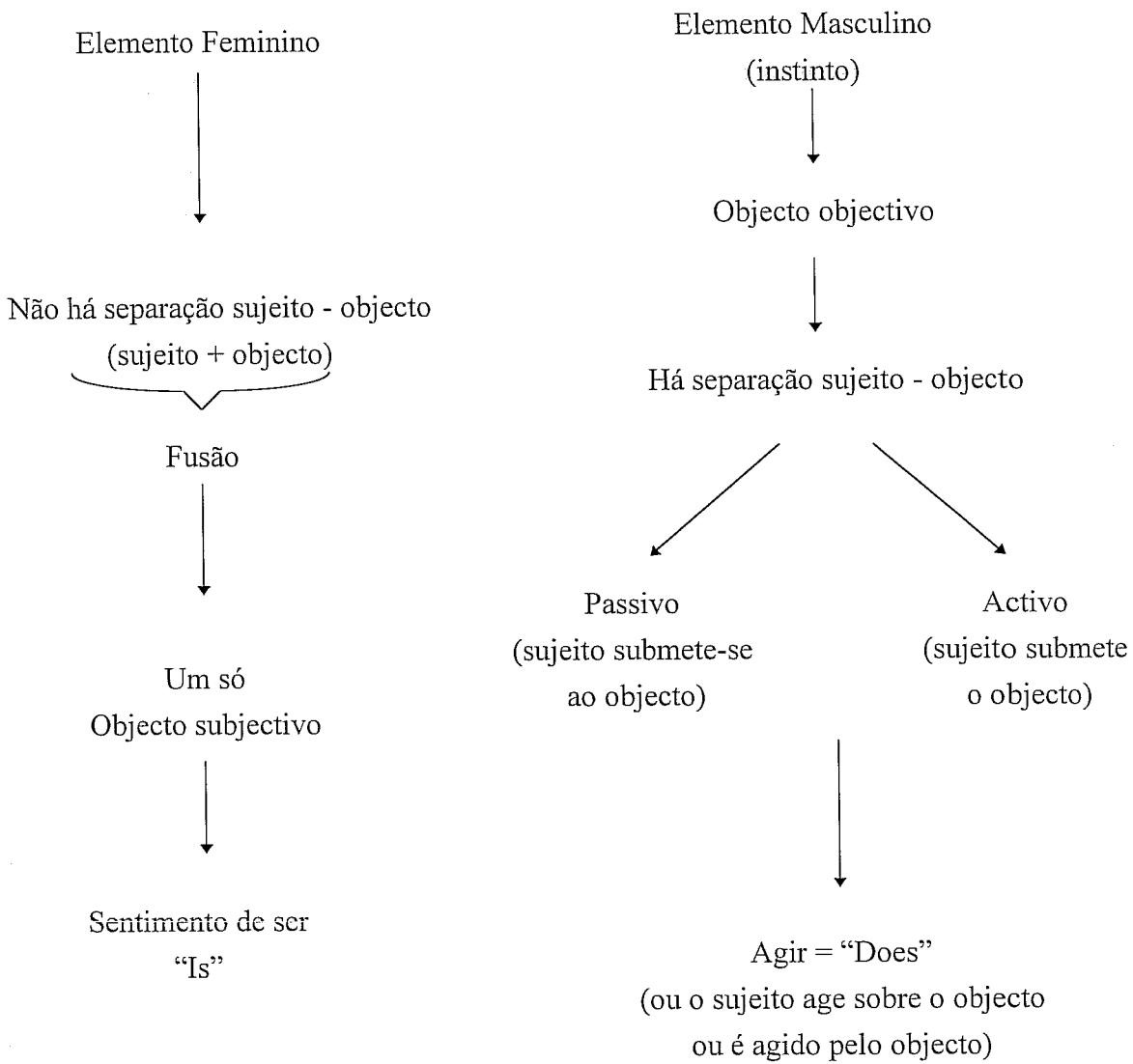
Como oposto, o modo de relação objectal caracterizado pelo elemento «masculino» pressupõe a separação sujeito-objecto. O bebé, a criança atribuem ao objecto a qualidade de ser «não-eu». Este elemento «masculino», que o autor compara com a pulsão ('instinct drive') implica dois movimentos. Um activo: sujeito que se liga, submete o objecto. O outro passivo: sujeito que é ligado, submetido ao objecto. Deste modo o elemento masculino «faz» ('does').

Para Winnicott, é a experiência de frustração, juntamente com a procura de satisfação, que reforça a separação sujeito e objecto e conduz à objectivação deste último. Assim, o tipo de relação de objecto assente sobre a pulsão é próprio do elemento masculino numa personalidade que não é «contaminada pelo elemento feminino».

Para o autor, a concepção clássica acerca dos estádios de desenvolvimento psicosssexual resulta das observações feitas sobre o elemento masculino puro.

⁴⁶ Parece-nos que, para o autor a inveja só se compreende como resultado de um defeito no contexto da experiência face a um seio que «é».

Em termos evolutivos pode fazer-se o seguinte esquema, exemplificativo do que Winnicott defende:



Michael Balint concebe uma teoria do desenvolvimento do psiquismo humano onde descreve as etapas evolutivas pelas quais passa o ser humano e que serve igualmente de base para a compreensão das zonas do psiquismo humano e a sua emergência no processo analítico. Balint, à semelhança de Winnicott, atribui uma grande importância à qualidade da resposta ambiental e objectal para o desenvolvimento psicológico do indivíduo. É então natural que se centre também na postura do analista e na qualidade de relação que este deve poder oferecer aos seus parentes a fim de possibilitar a cura.

Passaremos a expor brevemente a teoria do desenvolvimento do psiquismo criada por este autor com o objectivo de se poder entender melhor a sua contribuição não só para a teoria das relações objectais mas também a influência que teve sobre o pensamento e a prática de Marion Milner.

O primeiro nível de desenvolvimento é o de «amor primário». O self e o meio-ambiente estão fundidos, encontram-se harmoniosamente interligados num universo onde ainda não existem objectos mas apenas «substâncias primárias» ou «espaços» sem limites.

Após o nascimento, esta indiferenciação tende a desaparecer. O indivíduo necessita de se separar do meio para poder sobreviver e adaptar-se a um novo meio no seio do qual o ego e os objectos emergem.

Há então uma passagem necessária para o segundo nível de desenvolvimento - o da chamada «lacuna básica ou falha básica» (segundo o autor, 'basic fault'), que implica já a existência de um esboço de relação dual. Esta relação é, no entanto, desigual pois o segundo elemento do par, o «outro», só existe na medida em que satisfaz as necessidades e desejos do indivíduo em formação. Neste nível, qualquer frustração provoca uma angústia muito intensa. A relação dual referida tanto pode ser - segundo Balint - de natureza «Ocnófila» como «Filóbata». O indivíduo pode ter como parceiro privilegiado o objecto sobreinvestindo assim na relação objectal e sentindo tudo o que o separa dos objectos - nomeadamente os «espaços» - como ameaçadores. Esta é uma relação característica do universo «Ocnófilo». No entanto, pode acontecer o contrário. O parceiro privilegiado pode ser um «não-objecto» ou seja, pode ser o «espaço», aparecendo os objectos como ameaçadores. Este será o modo de relação «Filóbata».

Estas formas primitivas de relação evoluem dando origem a outras mais evoluídas. A relação Ocnófila evoluirá - por complexificação - para uma relação triangular ou edipiana - para o chamado nível edipiano, enquanto que a Filóbata evoluirá - por simplificação - para o «nível de criação» em que não existe relação objectal mas onde o indivíduo apenas se pode relacionar com os objectos exteriores depois de ter produzido a partir de si próprio uma obra de criação ou criativa.

Estes níveis de desenvolvimento correspondem a três áreas ou zonas do psiquismo sendo que no que diz respeito ao trabalho analítico, este apenas é possível nos dois níveis - e de

forma diferente para ambos, onde existe uma relação objectal. Temos assim para Balint dois níveis de trabalho analítico.

O primeiro consiste no nível «genital», «edipiano» já conhecido, centrado nas relações triangulares e preocupado especificamente com os conflitos intra-psíquicos. São estes conflitos e a qualidade destes relacionamentos que constituem o material habitual da análise. Neste nível, a linguagem convencional é um meio seguro de comunicação entre paciente e analista o que possibilita que este último recorra às «interpretações» para resolver os conflitos citados.

O segundo nível é o nível da «lacuna básica» - um nível «pré-genital», «pré-edipiano», «pré-verbal», em que o significado convencional das palavras não é adequado devido à rede de associações que rodeia cada palavra. Não permite assim que se interprete com sucesso pois existe sempre uma diferença de linguagem entre o paciente e o analista. É o «não-verbal» que assume um papel essencial na comunicação. A linguagem adulta não serve para descrever ou se dirigir à experiência infantil. Os problemas na análise surgem quando são efectuados esforços para interpretar conteúdos deste nível pré-verbal em termos adultos.

Balint dedica-se sobretudo ao estudo deste último nível e das condições para o ultrapassar.

Considera que os pacientes que estabelecem desde logo uma relação assim ou que acabam por regredir a uma relação com as características dos fenómenos ocorridos durante este segundo nível de desenvolvimento - o nível da «lacuna básica» - sofreram, em geral, uma falha, um fracasso ambiental durante essa fase precoce do desenvolvimento. Na maior parte dos casos, verifica-se que houve um obstáculo, um desajustamento de natureza relacional entre o indivíduo em formação, as suas necessidades e desejos e a resposta dada pelo meio, pelo objecto significativo, obrigando a que o indivíduo interiorizasse um método defensivo na sua relação com os outros o que enfraquece o seu ego. O facto de «alguém ter faltado com algo», constitui a falha ambiental e conseqüente «lacuna básica» desse indivíduo.

A abordagem terapêutica proposta por Balint para promover a cura deste tipo de pacientes inclui a regressão como instrumento. É necessário que o indivíduo regreda até um nível anterior ao da lacuna básica e que o analista possa providenciar um clima semelhante ao do «amor primário» sendo sentido pelo paciente não como alguém adulto, desfasado dele, onipotente que interpreta, mas como uma «substância primária», como alguém que não difere em importância e poder. É necessária a regressão para um «novo começo» ('new beginning').

Balint enfatiza sobretudo um modelo de postura relacional (não completamente neutra como poderia defender para outro tipo de relação analítica) do analista que pode inclusive gratificar ou deixar actuar as pulsões do paciente. Isto, porque o intuito é comunicar-lhe, de forma «não-verbal» a compreensão do processo.

No nível do trabalho analítico da «lacuna básica», o paciente tem oportunidade de fazer o luto dos objectos infantis frustrantes estando a qualidade do relacionamento com estes aberta a uma futura reelaboração de modo a que o tipo de relação pode ser reformulado.

Balint responde à falta de ajustamento relacional que está na origem do sofrimento do paciente com uma relação ajustada esperando que esta possibilite a superação dessa falha e num nível de trabalho superior onde já se pode interpretar, o paciente poderá então elaborar as interpretações.

Tal como Winnicott, Balint acredita que o analista pode ajudar o paciente através de uma relação humana na qual se situa como alguém dotado de resposta empática oferecendo-lhe o tipo de relação objectal - único para cada caso - que o paciente necessita.

A função do analista é a de servir de intérprete entre o «self adulto e consciente» do paciente e as suas pulsões inconscientes ou seja diminuir o desfasamento existente entre a «criança» que não sabe falar a linguagem dos adultos e o lado adulto do paciente.

O analista deve ser sobretudo uma pessoa confiável, permitindo que o paciente regreda em segurança para que o seu verdadeiro self possa emergir.

Frances Tustin, psicanalista contemporânea e colega de Marion Milner, dá uma contribuição importante para a compreensão dos processos simbólicos no desenvolvimento infantil.

Esta autora⁴⁷, descreve o processo de desenvolvimento da criança da seguinte forma: a primeira apreensão que o bebé tem dos objectos e das pessoas é impregnada de autosensualidade e, como consequência, a capacidade que o bebé tem de se diferenciar desses objectos e dessas pessoas é confundida ao ponto de os perceber como uma continuação sensual do seu próprio corpo.

Tustin, seguindo as ideias de Joan Riviere, refere que nas primeiras semanas de vida do bebé o seio da mãe não é para o bebé mais do que uma parte de si mesmo - ao princípio não passando de uma sensação. Nesse momento, os bebés vivem experiências criativas interiorizadas com uma mãe alegre e receptiva que se torna fonte de confiança e esperança. A ligação física à mãe, que era materializada através do cordão umbilical, é agora substituída pelo estabelecimento de ligações psicológicas que se apoiam sobre uma forma de comunicação não verbal denominada «comunhão». A prevalência de sensações a que a criança está sujeita constitui o ponto de partida da elaboração do self. Para Tustin, o conceito de «self» designa a própria pessoa por oposição ao objecto.

Esta psicanalista sugere que após o nascimento a criança atravessa um período onde reage ao mundo exterior segundo o seu próprio corpo e as suas funções internas. Deste modo, é a partir da sua imagem corporal que a criança estabelece a sua identidade. Neste período, os objectos são percebidos enquanto forma corporal: são as «sensações-objectos». Ao fazerem parte do corpo da criança preparam-na para relações posteriores com os objectos «não-eu», objectos distintos do seu próprio corpo.

Embora a criança possa ser considerada desde o nascimento como um animal social, a sua consciência social não pode aparecer antes que se sinta como um «eu» distinto dos outros. Isto significa que no início a criança procura o objecto mas não a relação de objecto. Para Tustin, torna-se necessário estabelecer a diferença entre a consciência do outro como consequência de esquemas inatos (o sorriso por exemplo), e uma consciência do outro enquanto indivíduo distinto «não-eu».

Num estágio indiferenciado, como é o «autismo primário normal», a criança reage aos outros sem os perceber como «eus» distintos de si. Para Tustin, o problema das crianças e dos estados psicóticos resulta de uma tomada de consciência demasiado brutal e dolorosa do «não-eu». Este confronto é efectuado antes da criança ter uma integração suficiente do eu para conseguir suportar esse choque.

Retomando a fase denominada por Tustin de «autismo primário normal», esta é considerada como um período precoce onde se jogam as funções de aprendizagem elementares sob a

⁴⁷ Frances Tustin, *Les États Autistiques chez l'Enfant* (Paris: Éditions du Seuil, 1986).

protecção dos «cuidados maternos». Neste período, a mãe é referenciada como sensação objecto. O recém-nascido não tem outra experiência do mundo senão a experiência do seu corpo e o da sua mãe reagindo às sensações que asseguram a sua sobrevivência mas não diferenciando os objectos das sensações que lhe dão o sentimento do seu ser. Os ritmos e as vibrações que a criança sente no contacto com o corpo da mãe são a própria mãe. Neste estágio, a criança se bem que possua uma base sensorial necessária para o desenvolvimento do «eu» não tem mais do que um sentido limitado da sua existência, enquanto separada dos outros. O sentimento do «eu» desenvolve-se a partir do «não-eu», que é essencial à constituição da identidade individual. A criança psicótica é aquela que vive o encontro com o «não-eu» de maneira traumatizante porque não dispõe das integrações neuro-psíquicas que permitem suportar esse choque.

A «sensualidade» da criança no estágio do «autismo primário normal» e a sua percepção relativamente indiferenciada e global combinam-se com a «adaptabilidade» da mãe, animada pela «preocupação maternal», fornecendo uma protecção contra as experiências «não-eu». A criança encontra-se como que numa espécie de «matriz pós-natal» intermediária entre a vida intra-uterina e a extra-uterina. Essa «matriz pós-natal» é vivenciada através dos cuidados prestados quer pela mãe, quer pelo meio.

Para Tustin, que partilha da opinião de Winnicott⁴⁸, as actividades e os fenómenos transitivos são importantes porque protegem o bebé de um encontro demasiado brutal com a mãe «não-eu».

Logo que a criança tem uma certa ligação com a mãe «não-eu», esta última torna-se numa imagem permanente à qual a criança pode recorrer logo que a mãe não está presente. A criança está assim pronta a nascer psicologicamente tendo o sentimento da sua própria identidade. Logo que evolui as descobertas dolorosas intervêm sob a égide da «matriz pós-natal». A descoberta dolorosa é a descoberta da consciência da sua existência separada da mãe e a conseqüente obrigação de a partilhar com outros. É também a descoberta da existência de um mundo ao qual a criança tem de se adaptar.

O nascimento e o renascimento psicológico é um processo lento e difícil que deve repetir-se nos momentos críticos da existência. Não se trata de um nascimento súbito e mágico. Mesmo no desenvolvimento normal toda e qualquer experiência de individuação e separação é acompanhada de sentimentos de impressões de amputação e «deterioração catastrófica». Tustin, apoiando-se em Bion⁴⁹, refere a «catástrofe psicológica» como resultado de um «nascimento psicológico» prematuro ou mal feito. No desenvolvimento normal, a criança encontra-se antes do nascimento no interior da «matriz corporal» e depois de nascer é protegida pela «rêverie» enquanto «matriz espiritual» da mãe.

⁴⁸ Tustin refere-se à obra de Donald Winnicott, *Transitional Objects and Transitional Phenomena in Collected Papers* (London: Tavistock, 1958).

⁴⁹ Esta psicanalista salienta as seguintes obras de W. R. Bion: *Learning From Experience* (London: Heinemann Medical, 1962) e *Elements of Psycho-Analysis* (New York: Basic Books, 1963).

Segundo a autora, o sentimento de «êxtase» pode reforçar o estado de unidade em que vivem a mãe e a criança. A mãe parece «manter» a sua criança para que ela não se desintegre sobre o efeito de uma descarga de excitação intensa. A função da mãe passa por conter as descargas (tanto psicológicas como fisiológicas) que vão para além daquelas que a criança consegue suportar e integrar. Se a mãe não consegue suportar os estados de excitação da criança através da sua empatia e compreensão, a criança passa pela experiência precoce da «dualidade», de um «ser-dois» ('two-ness') que lhe parece ser portadora de um desastre. Em vez de vivenciar o «êxtase» como uma unidade sublime que a pode ajudar a sentir-se «enraizada» numa situação alimentadora, a criança sente-se afastada dessa relação e sente-se sozinha e votada ao abandono. A insegurança que emerge desse sentimento precoce de «dualidade» fá-la desenvolver manobras patológicas que procuram restabelecer o sentimento de unidade.

Para Tustin, torna-se essencial que a criança tenha um suporte parental que lhe permita experimentar o «êxtase da unidade», para poder ultrapassar as diferenciações, as integrações primárias e a crise da «dualidade». O enquadramento terapêutico joga um papel fundamental no interior do qual a «prematividade» psicológica pode ser ultrapassada.

Para esta psicanalista o símbolo é uma actividade ou um objecto empregue como substituto de qualquer outra coisa muito diferente da simbolizada. A simbolização depende da capacidade de estar, de sentir-se separado do mundo exterior e sentir uma motivação para comunicar a experiência pretendida. Depende, até um certo ponto, da capacidade de tolerar a frustração.

A autora, a partir do seu trabalho com crianças psicóticas, crianças estas que tem dificuldade, senão mesmo impossibilidade de aceder ao símbolo, apresenta uma sucessão de etapas que considera que se vão sucedendo para a criança poder utilizar os símbolos.

A primeira etapa é a de uma fase «como se» que leva à fase da representação em imagens (segunda etapa) e, finalmente, à fase da representação simbólica (terceira etapa).

Na fase «como se» as coisas que se assemelham são consideradas como equivalentes. A criança presta atenção aos pequenos detalhes, às características dos objectos e ignora as diferenças. A criança pode admitir como semelhantes coisas muito diferentes.

Para Tustin, é nesta etapa que se podem enquadrar as «equações simbólicas» mencionadas por Hanna Segal⁵⁰ e consideradas as primeiras precursoras da formação dos símbolos.

Na fase da «representação em imagens» a criança já possui o sentimento da separação corporal em relação aos objectos do mundo exterior. Um objecto pode servir como substituto de outro objecto sem que os objectos sejam tidos por equivalentes. O «objecto-substituto» assemelha-se, através das suas formas e dos seus traços importantes, ao objecto original.

⁵⁰ Tustin apoia-se no trabalho de H. Segal, «Notes on symbol formation», *International Review of Psycho-analysis*, 1975; 38: 6.

Os desenhos são o exemplo de formas evoluídas de representações em imagens. A aptidão para desenhar está ligada ao desenvolvimento da capacidade de reter no espírito imagens ou formas, capacidade esta que marca o início do pensamento.

Na última fase, a da «representação simbólica», o símbolo é completamente diferente do objecto que o representa. Contrariamente ao pictograma, a palavra não descreve a forma do objecto.

Para finalizar, segundo Tustin, os símbolos podem ainda ser considerados «públicos» ou «privados», mas para que haja a comunicação é necessário que existam suficientes símbolos «públicos», símbolos que possam ser partilhados.

Para esta psicanalista é através da simbolização que o mundo exterior se torna mais maleável e suportável.

Alice Miller⁵¹, no seu livro *Images d'une enfance*, relata uma experiência semelhante à de Marion Milner. Através das pinturas, iniciadas aos treze anos, Alice Miller procura compreender os processos internos através de um meio não intelectual,

Eu diria que havia passado a maior parte da minha vida a tentar não sentir nada, e estando em vias de matar o meu eu. Isto não se modificou senão com o manuseio das cores. Não é raro que as cores façam renascer as emoções coaguladas. . . . pintando, eu entrava em contacto comigo mesma, com a criança que tinha parado de desenhar muito cedo para salvar um pedaço dela mesma, da exploração exterior por esse acto de 'mergulhar na clandestinidade'.⁵²

Alice Miller, constata que as experiências traumáticas da infância, recalcadas no inconsciente, arranjam maneira de se exprimir através da actividade artística e criativa. Os «demónios do passado» emergem e Miller através da pintura dá forma ao «caos» ultrapassando a angústia.

A autora descobre que a criatividade é um processo independente do saber e que a aprendizagem não o pode desenvolver. Apercebe-se que qualquer tentativa para aprender bloqueia a criatividade e a sua capacidade de expressão. Alice Miller compreende, também, que a alegria sentida por uma liberdade adquirida é suficiente para lhe possibilitar um saber-fazer que não possuía ainda e que lhe permite alcançar o que se costuma chamar de experiência.

Tal como Marion Milner, Alice Miller ao longo das suas viagens frequenta cursos de desenho e pintura. Nesses cursos encontra pessoas que ao seguirem todas as regras académicas adquirem um domínio extraordinário na representação do corpo nu e que ao longo do tempo conseguem melhorar. Esta maneira de aprender a desenhar provoca-lhe contudo uma grande resistência. Alice Miller opta por frequentar as sessões de pintura, de tempos a tempos, e «. . . quanto à técnica era preciso que . . . inventasse ou descobrisse, de cada vez, para mim mesma, segundo o estado de espírito em que me encontrava ou segundo a situação exterior na qual me encontrava no momento: Cada uma das novas técnicas era o resultado de uma poderosa necessidade de expressão e das possibilidades materiais de que dispunha.»⁵³

À semelhança de Marion Milner, a autora habitua-se à ideia de que para pintar não o pode fazer com um projecto, nem utilizar a sua cabeça. É, somente, quando aprende a seguir a criança que existe dentro de si, em vez de a contrariar forçando-a a produzir, que ela lhe

⁵¹ Alice Miller, *Images d'une Enfance* (Paris: Aubier, 1987)

⁵² *ibidem*, pp. 14-15.

⁵³ *ibidem*, pp. 16-18.

possibilita um conhecimento de si mesma e da sua história. Alice Miller descreve os seus sentimentos:

É preciso que eu me liberte entregando-me a um processo que parece ter as suas próprias leis, que é rebelde a todo o controlo e a toda a censura. Se tentar dirigi-lo, reflectir, trabalhar mais lentamente, ele bloqueia-se. . . . Falta precisamente a linguagem do inconsciente que se furta a todo o controlo e a toda a censura. . . . Sempre que dou corpo a um projecto na matéria, fico bloqueada, mesmo se se trata dos meus próprios sonhos, ou dito de outra forma do meu inconsciente. No momento de pintar, eu posso sonhar novos sonhos, mas eu não posso reproduzir um sonho passado. . . . O domínio da técnica e do saber-fazer pode constituir uma ajuda para alguns, mas não sempre. Pode transformar-se numa espécie de prisão quando se tem medo de exprimir, porque se tem medo, por exemplo do saber académico estabelecido. É por isso que há desenhos nos quais não falta praticamente nada, mas que dão a impressão de ser sem vida, porque a pessoa que os executou não aparece. . . . Tal quadro traduz precisamente a paralisia do pintor no momento em que ele pintou . . . a técnica pode ser uma prisão.⁵⁴

Para Alice Miller, a arte revela mais coragem e audácia que a simples aplicação de uma técnica. Ainda, para a autora, a luta para a expressão de si para além de tudo o que se aprende, o risco de se sentir rejeitada, o facto de não saber porque se deve mexer, de não saber para onde ir e de se absorver inteiramente na acção e no instante na urgência da actividade, tudo isto é comparável à situação da criança que luta pela vida no canal do nascimento. É assim que, na realização de qualquer obra, Alice Miller se identifica com a mãe que dá à luz e com a criança que luta pela vida. Como salienta, o momento de criação tem qualquer coisa deste «ser-sob-pressão». Ao pintar quadros, a autora vive qualquer coisa de uma antiga necessidade a que chama a sua luta de libertação. Refere que talvez, no fim, pode alcançar o sentimento da alegria de ser bem sucedida, não no sentido da performance mas no sentido do prazer, pois satisfaz a necessidade de se exprimir, de ter prazer com o prazer sensual das cores, e sobrevive.

Para Alice Miller, a criatividade, no seu entender não é mais do que a liberdade de jogar e de ser espontânea. O estado criativo revela-se quando a autora deixa sentir em si, a verdadeira voz da criança autêntica e criativa, surpreendendo-se, «. . . pelo diálogo permanente entre mim mesma enquanto mulher adulta e a pequena criança em mim, diálogo que nasceu graças à cor e que prosseguiu de seguida com a ajuda da escrita. Eu dei à criança silenciosa o direito da palavra e a sua história.»⁵⁵

⁵⁴ Alice Miller, *Images d'une Enfance* (Paris: Aubier, 1987, pp.22-26).

⁵⁵ *ibidem*, pp.28-31.

Para Carlos Amaral Dias⁵⁶, «o problema da criatividade relaciona-se com o problema da formação simbólica, problema do homem com os símbolos, do homem com o mundo, do homem com a sua própria linguagem e do homem com os outros».⁵⁷

Ainda para o mesmo autor o que a arte e a psicanálise têm em comum é a pesquisa da relação do homem quer consigo próprio, quer com o mundo real das pessoas e das coisas, isto é, o problema do vivido subjectivo e intra-subjectivo, aspectos estes desenvolvidos por Marion Milner. A arte é sempre uma experiência subjectiva já que qualquer artista imprime à sua obra a sua dimensão interna.

Segundo o autor, os mecanismos que são postos em jogo na criação artística são a sublimação, a idealização e a reparação. É através do segundo mecanismo, a idealização, que se possibilita ao sujeito o reconhecimento da falha e da incompletude. A criatividade surge assim como a reparação de uma ferida narcísica localizada na génese da vida interior.

O mecanismo da reparação, por sua vez, permite que o aparelho psíquico se restaure dos danos causados no seu interior, numa luta permanente contra a depressão e a morte. É ao olhar para o passado que o artista é compelido a criar.

Para Amaral Dias, a actividade criadora é a criação de uma completude, da tal unidade sem separação nem diferença (nem diferença dos sexos, nem castração). Sob o primado da sublimação, a criação protege contra a angústia da separação, fecha a ferida narcísica inicial e recria o objecto perdido. A obra de arte é, assim, a procura de uma completude.

Para este psicanalista, comparando com a doença, a arte opõe-se económica e dinamicamente ao delírio. No delírio há uma contaminação dos processos do eu, da linguagem do consciente pela simbologia do processo primário, isto é do processo inconsciente. No delírio assiste-se a uma contaminação da linguagem do eu que passa a ser um eu sem linguagem, embora para Amaral Dias, a criação psicótica não deixa de se poder ler como uma verdadeira obra de arte. É o eu do observador quem, através de uma relação à distância pode impregnar o vivido primário de uma linguagem metaprimária, traduzível na evocação pessoal do observador. O mundo caótico e cindido é lido através dos processos egóicos que estabelecem, perante o caos significante, a significação consentida pelo eu. É este processo que Marion Milner nos revela em *The Hands of the Living God*.

Para Amaral Dias, o processo artístico é uma tentativa deliberada do eu de discernir no meio do caos simbólico ligado ao processo primário, aqueles símbolos que permitem expressar a vida interior.

Para este psicanalista, os processos primários não sendo directamente reconhecidos pelo artista são, no entanto, susceptíveis de serem representados através de formas secundárias que tem a ver com os mecanismos da criação.

⁵⁶ Carlos Amaral Dias, «Psicanálise, Criatividade e Arte: algumas observações» *Arteopinião*, (s.d.); 6: 18-20.

⁵⁷ *ibidem*, p.18.

Para Amaral Dias, a arte é sobretudo um lugar do imaginário. A arte e o jogo infantil são poderosas forças transformadoras. Novas soluções para as alternativas tradicionais das relações humanas são mais facilmente procuradas. Segundo as palavras deste psicanalista, os artistas são os que trazem consigo a bandeira compreendida do delírio das crianças e dos narradores de histórias.

Para Amaral Dias, cria-se pelo prazer e o processo criativo permite uma recriação da própria pessoa e uma nova organização das relações inter-pessoais.

Ao se referir à relação existente entre o tempo e a criação ou invenção Gregorio Baremlitt⁵⁸, psicanalista e analista institucional contemporâneo, afirma que o tempo da preparação é um e o da criação outro:

Os acontecimentos cruciais na História e qualquer tentativa de afirmar que se forem preparando até à sua deflagração é arbitrária. Talvez exista a possibilidade de criar condições para que isso aconteça mas a relação entre as características dessas condições, que seriam pré-requisitos para que o acontecimento se produza, são duvidosas.

Este autor refere ainda que, os homens não são educados para se encontrarem. Moreno, segundo Baremlitt, já afirmava que os homens são um conjunto de máscaras que utilizam de acordo com as circunstâncias. Essas máscaras cobrem a espontaneidade. A espontaneidade é a expressão da maior força de que o homem dispõe para poder criar, inventar um encontro entre pessoas que criam uma nova personalidade para ambas.

Ainda na opinião de Baremlitt, há uma desconfiança básica quanto ao inconsciente mas não é generalizado pois existem alguns terapeutas ou autores que afirmam que não é bem assim. Confiam que há essa espontaneidade, produtividade, criatividade, mas que está bloqueada. Muitos outros sistemas terapêuticos partem do pressuposto de que o âmago do ser é mau. E que só pode ser transformado em alguma coisa boa e criativa mediante o trabalho da elaboração.

Segundo Baremlitt, Reich afirmava que o aparelho psíquico tinha quatro níveis e não três como postula a psicanálise: Consciente, Pré-consciente, Primeiro Inconsciente e Segundo Inconsciente. Reich defendia que a ajuda, no processo terapêutico, se deveria dirigir ao Segundo Inconsciente ou Quarta instância. Este só sabia criar, inventar. Era pura inspiração, intuição e potência. O que o homem teria que fazer seria libertá-lo, limpar as coisas más que estavam por cima para permitir que emergisse. Esse emergir acontecia sempre num «encontro» que se produzia entre o Segundo Inconsciente do terapeuta e o Segundo Inconsciente do paciente. Para que esse encontro fosse possível era preciso Fé. Fé no conteúdo desse Inconsciente-Essencial-Substancial-Potente-Criativo-Realizante desta Quarta instância.

Ainda ao referir-se ao potencial criativo humano, Gregorio Baremlitt acrescenta que é necessário ter «Fé» no inconsciente, nesse inconsciente criativo e afirma:

«Fé no inconsciente. Em que tempo é que isso acontece? Passado, Presente, Futuro?» Segundo a opinião de Baremlitt, os freudianos dizem que o que é importante é a reconstrução do passado; os kleinianos dizem que o importante é o aqui-e-agora e os

⁵⁸ Gregorio Baremlitt, *Conferência realizada na Sociedade Portuguesa de Psicoterapias Breves, em Janeiro de 1995.*

existencialistas e outros dizem que o importante é o futuro, o «projecto». Barenblitt, considera que o que é importante é sair dessa definição aristotélica do tempo. O que importa é o tempo do «acontecimento». É um tempo que não tem passado, presente ou futuro. É um tempo que é uma verdadeira explosão de invenção. O que importa é o tempo em que se inventa. Para este psicanalista, o tempo é sempre um fenómeno do não-eu. E segundo as palavras de Barenblitt, há que «transformar o Eu em Eureka».

Esse Eu com esse tempo é sempre um fenómeno marginal. É um sujeito que se constitui nas margens do acontecimento: perplexo. É fora do tempo, pelo menos, desse tempo que se conhece. Segundo Barenblitt, Freud fala em «transferência negativa» e «transferência positiva». A primeira é a «hostil» e a segunda divide-se em «erótica» e «amistosa». A transferência erótica pura e a negativa - hostil, funcionam como resistência. Para Barenblitt, a transferência «amistosa» é o motor da cura. Para curar, na opinião de Barenblitt, é necessário fazer amigos. Fazer amigos para saírem juntos fora do tempo e inventarem alguma coisa que os deixa perplexos aos dois. Fazer amigos para transformarem as identidade-máscaras em devires insólitos. Fazer amigos para perderem os Egos e transformá-los em Eureka.

Francesco Alberoni, no seu livro *O Optimismo* refere-se à questão do «Sucesso e Criatividade»:

Para se realizar uma obra verdadeiramente grande e, portanto, para se ter um sucesso real e duradouro, é preciso não desejá-lo, não procurá-lo, não estar obcecado por ele. Pelo contrário não se deve pensar nele, mas sim concentrar-se na qualidade do trabalho, procurando unicamente a perfeição. . . . Não se trata de uma máxima moral, mas sim de um fenómeno real e observável. Um fenómeno paradoxal. Porque, para se ter sucesso é necessário, por um lado, desejar tê-lo, procurá-lo, estar motivado para o sucesso. Mas, por outro, ao mesmo tempo, não procurá-lo, desinteressar-se dele. Um pouco como acontece com a felicidade. . . . Porque o nosso desejo aumenta desmesuradamente, torna-nos impacientes e qualquer contratempo acaba por nos atormentar. Nesta situação nunca poderemos ser felizes. Para sermos felizes devemos saber aceitar o insucesso e a pouca sorte, não esperarmos nada, e então a felicidade surgirá. . . . O sucesso exige qualquer coisa de absolutamente nova, desconcertante, que pode determinar o triunfo ou o fracasso total. O *Novum*, o risco, o imprevisível e, portanto, o desconhecido são partes essenciais das grandes obras.⁵⁹

A propósito da importância da «paciência», este autor acrescenta que esta consiste na capacidade de controlar uma grande energia vital, sem a perder e orientá-la para um fim. Se por um lado o sujeito deve ser capaz de perseguir tenazmente um objectivo, desejar com toda a força do espírito, por outro lado deve saber esperar.

Para Alberoni, o difícil é suportar as derrotas, resistir, retomar o fio, recomeçar e procurar novos caminhos, novas alianças. Para o autor, a verdadeira dificuldade é resistir à mais atroz incerteza, durante o tempo que é necessário e recomeçar vezes sem fim. Paciência é o nome que Alberoni dá à coragem. A coragem é a virtude do começo. A paciência é a virtude do recomeço porque se tem de renascer todas as manhãs.

Francesco Alberoni defende que ninguém produz o que quer que seja sozinho. Para este autor, não há criações individuais, mas apenas colectivas. Se por um lado é a colectividade que tem milhares de olhos e de vidas capazes de captar os sinais do futuro por outro lado, também o criador individual é alimentado por uma comunidade. O criador coloca-se na encruzilhada correcta, mergulha no fluxo das informações, aprende com os amigos e os inimigos. Para Alberoni, o seu monólogo mais solitário é, na realidade, um diálogo, uma polémica. A criatividade cessa quando abranda a tensão colectiva, o impulso em direcção à excelência. Quando as pessoas já não olham para longe mas para o perto, quando já não exploram o futuro e se contentam com o presente, quando deixam de sonhar, tornando-se hesitantes.

⁵⁹ Francesco Alberoni, *O Optimismo* (Venda Nova: Bertrand Editora, 1995, pp.81-86).

Ao se referir à ligação entre a desordem e a criatividade, Alberoni salienta que o processo criativo é, por natureza descontínuo. A criatividade é sempre destruição de uma ordem pré-existente e construção de uma nova ordem. No entanto, para o autor, a criatividade em primeiro lugar, tem necessidade de aderir, de acreditar, de levar a sério. A pessoa profundamente criativa é atenta, disponível, até ingénuo, embora acabe por descobrir dentro de si todas as dissonâncias e contradições. Tem a impressão de não compreender, tem dúvidas. Então regressa ao assunto, recompensa-o e vêm-lhe à mente muitas possibilidades. De repente encontra a solução.

Francesco Alberoni, defende que a criatividade pede que o sujeito aceite no interior de si mesmo a desordem. A chave da criatividade é a presença simultânea de uma enorme tendência para a ordem e a capacidade de enfrentar a tal desordem, para se dominar e poder reconstruir uma ordem mais elevada, ou seja a criatividade faz emergir a ordem da desordem. Tende para o conjunto, para a harmonia, para a síntese.

A criatividade também exige coragem porque está ligada ao risco, ao perigo real de errar e de não encontrar o caminho. Significa que o resultado é verdadeiramente incerto, podendo acabar mal.

Na opinião deste autor, quanto mais o homem se esforça por agir (como na tradição Jesuíta em que se traça uma meta e insiste-se com persistência), quanto mais resiste com a vontade, mais se afasta da meta. Alberoni, defende que o homem deve abrir-se humildemente à expectativa. Esquecer o que é, aquilo que sabe e ser capaz de ouvir esperando que se revele a sua mais autêntica natureza. O homem deve deixar-se mergulhar na dúvida, até sentir que não vale nada. Então, sem qualquer mérito da sua parte, nesse vazio e nesse silêncio, ecoa a voz submetida da sua vocação que indica um caminho insólito. Segundo Alberoni, feliz é aquele a quem a inspiração fala com força e feliz aquele que pode agarrá-la e segui-la. Este «processo» é comparado pelo autor, à atitude protestante, a Lutero, a Calvino, que vão à procura de Deus, e se esforçam por ouvi-Lo. O homem tem de abrir a sua mente, o seu coração e esperar que seja Ele a falar. A dúvida e o receio de perder estão sempre presentes, pois o homem não sabe se é salvo ou condenado.

Alberoni, salienta a necessidade de novidade, de frescura, de recomeço que para se realizar tem de fazer tábua rasa do que existe, das estruturas em que o homem se realiza. A crise é o momento inicialmente devastador, de uma obra de cura e de reconstrução.

Para finalizarmos, o autor refere que na vida psicológica não há verdadeiro progresso sem as descontinuidades em que o homem consegue pôr-se radicalmente em questão a si próprio, o que faz, o que quer. Destruindo os seus haveres, as suas certezas, cria-se o caos original em que tudo se torna novamente pensável e possível. Para Alberoni, só nesse momento o homem torna-se novamente capaz de mudar porque se torna leve, ingénuo e humilde.

3.2. Marion Milner - Articulação e contribuições da autora

3.2.1. Entrevista

Nesta segunda parte do terceiro capítulo, para além de apresentarmos a entrevista que Marion Milner nos concedeu, iremos fazer uma releitura das ideias da autora e consequentemente, reflectir acerca das suas principais contribuições.

Começemos por ouvir as ideias actuais de Marion Milner (de Maio de 1995), transmitidas pessoalmente na entrevista que nos concedeu.

G. S.⁶⁰ - Now, what is creativity in your opinion?

M. M.⁶¹ - Making new things, making new symbols, new ways of seeing the world, new ways of seeing oneself. Does that make sense?

G. S. - You wrote about creativity and destructivity . . .

M. M. - . . . for something new . . . you have to destroy what was there before, in a way, don't you? There is some destruction in it. You destroy the paper, the blankness of the paper if you paint, don't you? And in all sorts of ways, to create something new you have to get rid of . . . different ways of getting rid . . . I mean, there's no more blank paper once you've painted your picture. Does that make sense?

G. S. - Do you think everybody can be creative?

M. M. - In some ways, yes! It's what Winnicott calls «living creatively».

G. S. - And in what way is your work different from Winnicott's?

M. M. - I think that's perhaps what I'm trying to find out by writing now. I can't tell you, really.

G. S. - What forces prevents or blocks creativity?

M. M. - Oh dear, will you tell me what you think?

⁶⁰ Graça Silva - G. S.

⁶¹ Marion Milner - M. M.

G. S. - Maybe «fear»?

M. M. - Yes.

G. S. - «Pain»?

M. M. - Pain, yes! Well, it's hard work very often, sometimes it flows and sometimes it doesn't. «Fear». . . I think it's the first one. Fear of what will happen to make something not known in yourself, meanted, that can be frightful!

G. S. - After all these years what, would you say, was your most important work in psychoanalysis?

M. M. - I don't know (laughs) . . . No idea. Other people can say that . . .

G. S. - Have you always worked in psychoanalysis?

M. M. - Yes, I've always worked in psychoanalysis till I retired. I think perhaps . . . a man around from Cambridge came to see me. An academic psychologist. He wanted to talk, he wrote about me and read my books, what he liked best was the fact that in the first book - *A life of One's Own* - have you read? - I chose to keep a diary of the «good moments», and, that again, in another book, I think it's the sixth - *Eternity's Sunrise* - I took notes . . . about the best things that happened. He thought that was good; I mean, just keeping a diary can be boring enough . . . I did this, I did that . . . but if you have to decide which was the best thing that happened . . . What I discovered - this to me was important . . . what that it may be something quite small - the best thing that happened. You know, one may have seen all the grand things but it might be that you found out tomorrow that the best thing that happened was something quite small. I think that's the most important. I'm more interested now in the «unhappy» things. Both are . . . like Blake, have you read William Blake?

G. S. - No, I haven't Blake, I saw some of his pictures.

M. M. - I wrote about his work, about Job, have you read - in the *Suppressed Madness of Sain Men* . . . a study of Blake's Job and I quote . . .

**Joy and woe are woven fine,
a clothing for the soul divine,
if only this you know,
safely through life you may go.**

G. S. - About the human conflict, is it necessary to grow ?

M. M. - As Blake says, without opposites there's no creation, development . . .
the difficulty is how to bring it together . . .

G. S. - Do you think only frustration leads to change?

M. M. - I don't know about that! There is a bit of . . .well, children without . . .well, they
grow «anyway» don't they? (laughs). The growth process . . . what do you think?

G. S. - I think that joy, happiness are important, not only frustration . . . but Klein sometimes
. . .

M. M. - Klein rather sounds as if she feels it's only frustration. I haven't read much Klein for
years.

G. S. - Are you influenced by Jung?

M. M. - Yes, I've been quite a lot influenced by Jung, I mean, I don't understand a lot of
things he says but I think he's got interesting things, don't you? Do you find him
interesting?

G. S. - I don't know Jung but I know that there are a lot of people interested in his work, in
Portugal.

M. M. - In Portugal, yes. I think he is interesting yes, but... Freud writes so much better!

G. S. - You like him best?

M. M. - Yes. I think that when I first came across Jung, I learned about the different types
and I found it interesting. It was quite a long time ago and I didn't chose to do the junguian
trainning. A junguian suggested I should... of course they weren't interested in children and
that was what I wanted . . . A man in America came over and he says he thinks I'm really a
janguian. I don't think so.

G. S. - No? And what's your opinion about human myths?

M. M. - They're terribly important but it isn't only Jung who's interested, after all. Were you brought up in the Church?

G. S. - No.

M. M. - Brought up non-religiously?

G. S. - Yes. But I think religion is important for most people. Christians always talk about guilt and that's a very big pressure, so I don't like it very much. I think perhaps oriental people have a different kind of . . .

...

M. M. - Yes. I remember Susan². I think she told me, oh yes, sometimes her mother would say she was . . . oh dear, I've forgotten it . . . anyway, I had a sort of sticky feeling and I thought «this is the sentimentality of her mother». Her mother would say that she was wonderful, you know, and then, at other times, she said - of course, she was illegitimate - she caused her all that trouble, so . . . she would write to her calling her «Oh moon of my delight» or something like that in a letter and I thought that there was something sticky and I had, we've got to live through this sort of feeling. I remember taking notes of that . . . it was years before people started noticing their own feelings like nowadays and making use of them for understanding what the patient was trying to do. There was a big change.

G. S. - The analyst's feelings are very important . . .

M. M. - Yes! The analyst should «know» them, not necessarily «say» them. Winnicott sometimes . . . oh, yes, there was one of my colleagues, a famous one who said something well . . . she burst out in anger and she was very successful but doesn't mean one should always do it, you know . . . (laughs).

G. S. - How can one stop guilt? How can one change that?

M. M. - I always think that feeling guilty can be a terrible egotistical thing, it's feeling one ought to be wonderful and therefore one didn't live up to one's ideal, that's quite egotistical, isn't it, to be much involved with how good or how bad one is, I think. Does that make sense? To be terribly guilty is feeling one's been terribly powerful and it may have been a bit

of an illusion and egoism, I think. It's one aspect of guilt. I'm not interested in one's ego images. I'm getting rid of a lot of them. I'm not too preoccupied in what one thinks one is or what other people thinks one is.

G. S. - What do you think are the necessary conditions, internal conditions, to produce a good analyst?

M. M. - What do you think? Patience, sense of humor (laughs). Patience and interest in one's patient; not moralistic . . .

G. S. - In what ways does psychology and other fields like the arts, contribute to psychoanalysis? When you write you link various fields.

M. M. - It has all to do with the psyche and that is how it links. In painting one's not concerned with moral guilt or something like that but in painting, integrating wholes, relating shapes and colours and everything. It's not a moralistic activity, although some famous paintings are about religion, aren't they? The essence of the picture is the integrating of the shapes, colours, subjects, ideas. It's not a rational, logical, integration. Susanne Langer on *Philosophy in a New Key*, said that Freud discovered the laws of non-discursive symbolism, he discovered the «primary process» and it's three qualities.

A entrevista traduzida para português encontra-se em anexo.

Se tivesse sido possível teríamos conversado muito mais. No entanto, Marion Milner encontrava-se bastante cansada atendendo ao esforço que fizera para nos entender e responder às nossas questões. A impressão que dela retemos é a de uma pessoa extraordinariamente humana, com sentido de humor e que mantém a sua postura de escuta, de tentar compreender o outro e levá-lo a procurar encontrar as suas próprias respostas.

3.2.2. Acerca de Marion Milner

Tendo presente as palavras de Meltzer de que, « . . . o método psicanalítico é subjectivo, introspectivo, emprega constantemente julgamentos discriminativos e é baseado num sistema de pré-concepções que abarca toda a biografia de cada terapeuta enquanto indivíduo»,⁶² iremos agora relembrar Marion Milner enquanto pessoa e analista.

Referiremos, em primeiro lugar, algumas opiniões de alguns autores acerca da obra de Marion Milner e daremos, em seguida uma visão mais geral da nossa própria compreensão no que diz respeito à autora.

Muitos são os testemunhos de pessoas que conheceram Marion Milner, que com ela conviveram e que são unânimes em afirmar que a sua particularidade reside na sua liberdade relativamente a teorias e ideias defendidas por determinados grupos profissionais. Vejamos, a título de curiosidade o que alguns autores salientam a seu respeito:

Michael Eigen⁶³ (1983), apesar de referir Marion Milner como uma psicanalista «única», em que a sua particularidade se revela na maneira como «caracteriza os limites fluídos entre o self e o outro.»(p.415), levanta algumas questões e formula algumas críticas a essas ideias.

Rosemary Gordon⁶⁴ (1988), no artigo que redige para a celebração do aniversário de Marion Milner, afirma que «. . . é a exposição de si própria à dinâmica dos conflitos, provocada por forças e necessidades psíquicas contraditórias que está na base do que considera ser a maior contribuição de Milner, **a sua tese relativa a símbolos, imagens, imaginação e ao processo criativo**». Sobre estas questões iremos reflectir ao longo deste capítulo.

Ainda, Rosemary Gordon, (1988), no mesmo artigo, refere que um dos aspectos importantes da vida e da obra desta autora é o «. . . seu total empenho na exploração do seu próprio mundo interior; um empenho que longe de ser auto-indulgente, se revela uma procura quase brutal.» Esta opinião deve-se à constatação de que Milner nunca deixa de abordar as imagens, impulsos, pulsões, necessidades opostas e contraditórias que experimenta e de que se dá conta.

Rosemary Gordon também salienta que Milner ao valorizar a experiência interior, quer em si, quer nos outros, impede-se de ser seduzida por abstrações e teorias, estando sempre disposta a novas experiências.

⁶² D. Meltzer; J. Bremner; S. Hoxter; D. Weddell, *Explorations dans le Monde de l' Autisme* (Paris: Payot, 1980, pp.12-13).

⁶³ Michael Eigen, «Dual union or undifferentiation? A critique of Marion Milner's view of the sense of psychic creativeness», *Int. Rev. Psycho-Anal.* 1983; 10: 415-428.

⁶⁴ Rosemary Gordon; Frances Tustin; M. Masud Khan et al., *A Celebration of the Life and Work of Marion Milner*, *Winnicott Studies - The Journal of the Squiggle Foundation* 1988; 3: pp.13-14.

Frances Tustin⁶⁵, numa carta que envia a Marion Milner, salienta que a atitude terapêutica de Marion Milner, no seguimento de um criança em psicoterapia foi mais activa do que a própria analista supõe. A postura de «flexibilidade» ('pliable'), «maleabilidade» ('malleable') defendida por Milner e a vivência por parte da criança, de um estado sem fronteiras, só é possível segundo Frances Tustin, por Milner ter possibilitado à criança a experiência de estar com um ser vivo que era ('alive human-being') e não estava com uma «coisa passiva» ('a passive thing').

Para Tustin, analista que nos parece que comparativamente a Milner defende uma postura mais activa por parte do terapeuta, considera que não é apenas o ser empático mas sim, o ter «uma mente», que é importante. Daí que Tustin saliente que Marion Milner esteve que «estar mentalmente activa». Foi a mente do terapeuta que possibilitou que o paciente assumisse mais tarde o papel activo, de ser ele também um agente metabolizador no seu próprio processo.

Frances Tustin, nesta carta parece concordar com a ideia defendida por Marion Milner relativa à necessidade da vivência de um estado de unidade ('flowing-over-at-oneness') no processo de formação simbólica.

Rita Simon⁶⁶, uma psicanalista interessada pela arte, pelos processos artísticos e psicoterapêuticos, salienta que algumas das obras de Marion Milner são relevantes para o trabalho artístico, nomeadamente *On not Being Able to Paint* de 1957, «Aspects of symbolism in the comprehension of the not-self» de 1952, e «The sense in nonsense» de 1956. Como Rita Simon escreve, a contribuição de Marion Milner é a sua ideia de que o homem tem a «. . . capacidade para criar símbolos visíveis do que é compreendido inconscientemente. Ela [Milner] demonstra esse poder em benefício da vida.»(p. 51) e «. . . dá um enorme contributo para a . . . compreensão acerca das pré-condições para produzir arte, e o seu espaço nas psicoterapias.»(p.52).

Mary Young⁶⁷, descreve Marion Milner como uma psicanalista que nos seminários da Squiggle Foundation participava nas reuniões «calorosamente e com entusiasmo» e revelava uma atenção polida, uma antecipação para saber e uma humildade. . . . uma total abertura à experiência.»

M. Masud Khan⁶⁸, refere que Marion Milner «. . . trata o adulto na criança e a criança no adulto. A sua capacidade e qualidade no trabalho clínico provoca um invejável fascínio.»

⁶⁵ Frances Tustin, Rosemary Gordon; M. Masud Khan et al., *A Celebration of the Life and Work of Marion Milner*, Winnicott Studies - The Journal of the Squiggle Foundation 1988; 3: pp.32-33.

⁶⁶ Rita Simon, *ibidem*, pp.48-52.

⁶⁷ Mary Young, *ibidem*, p.53.

⁶⁸ Frances Tustin, Rosemary Gordon; M. Masud Khan et al., *A Celebration of the Life and Work of Marion Milner*, Winnicott Studies - The Journal of the Squiggle Foundation 1988; 3: p.55.

Masud Khan escreve que «em todos os seminários e leituras que frequentei enquanto candidato nos anos 1947-51, só três pessoas permaneceram na minha memória: Winnicott, Milner e Bion. As suas leituras [de Milner] encerravam tanta qualidade como conhecimento de literatura relevante e uma apresentação organizada de material clínico. Ela era uma pessoa jovem e tímida, com olhos fulgurantes e de uma modéstia aflitiva.»(p.55).

«Marion Milner tinha uma energia exaustiva para viver, trabalhar, escrever e pintar. Outro analista que eu [Masud Khan] conheci e que possuía tais capacidades era, em certa medida, Winnicott . . .»(p.56).

Concordamos com Michael Parsons⁶⁹ quando este autor diz que se encontra uma linha condutora no trabalho de Milner e que «. . . inevitavelmente pessoais e inevitavelmente específicas . . . as contribuições de Milner são demasiado variadas para abarcá-las todas numa só área . . .»(p.231).

Michael Parsons considera que «. . . o trabalho da autora pode ajudar numa área que é hoje importante para a psicanálise, a área da **criatividade clínica e teórica do analista**»(p.237), pois «. . . existe uma enorme literatura sobre a técnica psicanalítica e **muito pouco sobre a criatividade psicanalítica**. Aqui é onde o trabalho de Milner pode ser de grande utilidade.»(p.242).

Estas ideias remetem-nos para duas áreas por si mesmas bastante complexas (por um lado a questão da teoria, modelos, prática clínica e por outro a questão da criatividade do próprio terapeuta enquanto técnico e pessoa). Desde já não podemos deixar de assinalar que a criatividade pessoal de Milner revela-se através da sua vontade constante de relacionar os conhecimentos que vai adquirindo - fruto da sua pesquisa pessoal nas suas próprias áreas de interesse - com os que vai recebendo, fruto da sua actividade e prática psicanalítica.

Em todos os livros que escreve procura sintetizar uma «teoria de fundo», que a autora sempre salienta como sendo a «sua», pois tem o cuidado de afirmar que não pretende generalizar e ir para além da sua própria experiência.

Michael Parsons refere ainda a respeito de Milner a «precisão da sua introspecção» e a «curiosidade crítica sobre os seus próprios processos de pensamento, as suas ocultas motivações», o que é intrínseco ao trabalho do analista.

⁶⁹ Michael Parsons, «La replica interior de Marion Milner y la cuestion de la creatividad psicoanalitica» *International Journal of Psycho-Analysis*, 1990; 231-243.

Passaremos agora à nossa síntese sobre o trabalho de Marion Milner.

Marion Milner foi, desde sempre, movida pelo desejo de se conhecer. Foi esta sua curiosidade que a levou a anotar e a reflectir, persistentemente, sobre tudo o que lhe era dado experimentar, atitude que deu origem a vários diários e à publicação de vários livros. Foi ainda esta sua curiosidade que a impeliu a empreender várias análises - as primeiras de orientação junguiana e mais tarde, de orientação psicanalítica - e a tornar-se, ela mesma, uma psicanalista de vulto.

3.2.2.1. As questões

Marion Milner preocupa-se desde o início, com uma grande questão: a do **conhecimento**. Para encontrar respostas para esta questão foi necessário que, tal como refere, adoptasse uma atitude de «dúvida metódica», operacionalizasse várias perguntas e estas partiram sempre de uma base subjectiva.

Milner começa por se interrogar a si própria, quer saber quem é, quais os seus desejos, descobrir a sua própria subjectividade, os seus «valores internos» como lhes chama. Para obter as respostas a estas perguntas é então necessário que se interrogue sobre outro assunto ou seja, que coloque a questão em termos do que desconhece a seu respeito. É assim que a busca existencial de Marion Milner passa necessariamente pela noção de **inconsciente** e seu aprofundamento. Se consegue saber o que realmente sente e pensa e que desconhece, então talvez consiga descobrir mais um pouco «quem é». Para atingir esse objectivo, Milner recorre a alguns métodos como a observação, a escrita e o desenho. Resolve traduzir por palavras tudo o que vivência para se analisar melhor e assim anota tudo o que lhe parece importante. Tenta sobretudo escrever automaticamente o que lhe ocorre «sem pensar», sem censura, apenas por impulso para captar melhor as suas necessidades espontâneas e entrar em íntimo contacto com os seus verdadeiros sentimentos por muito horríveis que a «razão» os julgue. Escolhe este método porque considera que não é racionalmente, através da lógica e do intelecto que chega ao inconsciente mas através do sentimento e da intuição.

A este facto chama-lhe o «aspecto feminino do psiquismo» que se baseia numa intuição subjectiva e é este aspecto que escolhe utilizar pois refere que anteriormente sempre recorrera ao «aspecto masculino» do psiquismo - onde predomina a lógica, o raciocínio objectivo e o intelecto - e com este apenas se adapta ao mundo exterior enquanto actor social sem chegar a conhecer-se melhor enquanto pessoa.

Ao aprofundar cada vez mais esta exploração interior surpreende-se com a constatação de que é muito difícil viver com tantos desejos, ambições e interrogações. Interroga-se incessantemente porque motivo não se vive psiquicamente tal como se nasce fisicamente -

numa participação total e natural com os ritmos da natureza, onde os acontecimentos se sucedem naturalmente sem provocar tanta angústia e sofrimento ao ser humano.

Quer saber porque razão o espírito não pode participar naturalmente da vida com o corpo.

Suspeita que é sobretudo a um lado racional - consciente que estes obstáculos se devem e que a sua resposta se encontra - via intuição - nas profundezas do inconsciente. Agora o problema é o de deixar de considerar o inconsciente como um lugar «temível» que alberga sentimentos e imagens terríveis e intoleráveis.

Milner enfrenta assim uma dualidade interna - sente-se dividida em dois «eus». Um deles conhece mais ou menos bem, mais ou menos conscientemente pois é reflexivo e deliberado. No entanto, o outro é mais arcaico e autêntico de tão subjectivo; contudo é este último - a que chama «automático» que escolhe conhecer pois acha que talvez seja o desconhecimento deste segundo «eu» que lhe dá a impressão de levar uma vida medíocre e fútil de sentido.

Ao fazer esta escolha e ao propôr-se mergulhar profundamente nas sensações e sentimentos que a assustam de tão intensos, Milner revela que é aí mesmo, no lugar do Temível que se pode encontrar também o Maravilhoso, o do sentido para a vida. É o lugar do potencial mas é preciso ter coragem para o explorar porque está em bruto, desconhecido e também é um obstáculo nada desprezível - desorganizado.

Determinada a empreender este caminho, apoiando-se em técnicas essencialmente simbólicas, de escrita e desenho automático e ainda noutras como a de relaxamento - que lhe permitem vivenciar as experiências com a totalidade do seu corpo - e de «alargamento da atenção» (percepção não racional) - Milner descobre várias coisas.

Descobre, em primeiro lugar, que existe um tipo de pensamento - a que chama «pensamento cego» que a impede de se conhecer, de aprender «quem é» tal como deseja, uma vez que a invade infantilmente com as suas exigências egocêntricas, impedindo-a de aceder ao tipo de «atenção alargada» que considera fundamental para poder ter acesso ao inconsciente. No entanto, também descobre que pode «aprender a pensar» de outra maneira se conseguir desenvolver cada vez mais esse «alargamento da consciência». Através deste, Milner procura a ausência de tensão, a suspensão de todos os «a-priori» e julgamentos a propósito dos seus pensamentos e emoções sejam estes quais sejam. A atitude a ter é a de aprofundar o que se vivência interiormente, numa contemplação imparcial e paciente, muito imparcial e muito paciente baseada numa atitude de «espera». Só assim se revela a mudança.

Ao longo desta experiência, Milner apercebe-se de que a vida não é um processo de realização destinado a alcançar objectivos pessoais, racionalmente pré-estabelecidos.

Descobre sobretudo que aquilo que se revela, que surge das profundezas daquilo a que chama «eu-mesmo» (como oposto ao «eu») ao se adoptar a tal atitude de observação imparcial de si própria - é uma nova Instância identificada à Sabedoria que expressa os seus propósitos e toma forma através de «imagens simbólicas». A resposta para as suas imensas perguntas está então ligada a este processo de auto-conhecimento profundamente associado ao símbolo - e este ao estudo do processo criativo.

Marion Milner sempre se interessou pelo **processo criativo** e pela sua compreensão; para o estudar parte, como é seu costume, da sua própria experiência pessoal, uma qualidade que a acompanha ao longo da sua vida e que aplica a qualquer área que lhe merece interesse e curiosidade.

No seu livro *On not Being Able to Paint*, (1950), Marion Milner - psicanalista, aborda este tema da **criatividade** - um tema de enorme relevância para os processos psicoterapêuticos, como já atrás salientámos - ao se debruçar sobre o processo e a dinâmica envolvidos no desenhar e pintar. Parte assim do simbolismo para o estudo do processo criativo. Isto porque para Milner, o **processo psíquico** é essencialmente um **processo criativo** e também uma arte⁷⁰. A sua convicção é a de que existe um artista no interior de cada ser humano sendo que o material que este artista tem que trabalhar é a substância bruta das pulsões. Este conceito não deixa de nos lembrar a da Opus-alquímica que Carl Jung equipara ao processo de individuação mas indubitavelmente associado à grande parte das perspectivas psicológicas sobre o processo de desenvolvimento psíquico.

Neste seu livro Marion Milner descreve um processo psicológico semelhante àquele que refere em *The Hands of a Living God*; os fenómenos subjacentes à criação são os mesmos, apenas as áreas de intervenção variam. *On not Being Able to Paint* é um testemunho muito importante sobre as condições que permitem a emergência da criatividade. Para Milner, os desenhos traduzem não só os conflitos e desejos inconscientes mas são também uma forma de reflexão sobre os problemas, as questões fundamentais.

Milner alerta para o papel da espontaneidade na génese da produção criativa revelando que uma insistência demasiada na objectividade e no planeamento da acção pode prejudicar o próprio processo criativo. Esta reflexão é especialmente importante para os analistas, professores, educadores e ainda para as pessoas em geral. Alice Miller (1987) também refere o aspecto negativo da vontade obstinada e do planeamento na criação.

Winnicott⁷¹ (1951), salienta, por sua vez o papel importante de Marion Milner ao valorizar a subjectividade como modo de funcionamento tão importante como a objectividade e destaca os dois aspectos importantes principais da subjectividade que se prendem com a ilusão e a espontaneidade.

Winnicott, à semelhança de outros autores já citados (ver primeira parte do terceiro capítulo), considera também que a criatividade surge da interacção de contrários e da capacidade de tolerar o sofrimento mental que isto implica.

Todo o processo descrito por Milner no livro *On not Being Able to Paint* se aplica e adequa à sua reflexão posterior sobre o processo terapêutico e criativo de uma análise e de uma vida, em geral ('living creatively') ou seja, sobre a **criatividade intrínseca ao próprio indivíduo**.

⁷⁰ A Arte é, na opinião da autora, a criação de símbolos para a vida emocional. São estes símbolos que permitem o acesso à vida interior. A pessoa e o artista (pessoa-artista) torna acessível ao pensamento os momentos que maior ressonância emocional e psicofísica têm nele.

⁷¹ Nota crítica de Winnicott relativamente a *On Not Being Able to Paint*.

É a possibilidade de operar constantemente paralelismos afins que torna a descrição de Milner tão interessante. Relembremos novamente os pontos principais deste processo.

Marion Milner começa por se desobrigar conscientemente de todas as regras formais da pintura: não daria às cores e formas uma fronteira definida, não procuraria a «boa forma» (estética) e nem teria, ao desenhar, qualquer intenção a-priori. Em suma, tentaria **não-controlar** o que pretendia que fosse um processo espontâneo - criativo.

Depara, no entanto, com alguns obstáculos.

Apercebe-se da existência de violentas lutas que se desenrolam no interior do sujeito e que se prendem com a experiência de intensos sentimentos de natureza arcaica. Descobre que é a intensidade e violência desses sentimentos e a sua ausência de reconhecimento a nível consciente que impedem a actividade criativa. O que o sujeito teme sobretudo é aprofundar e reconhecer a natureza desses sentimentos - dos seus «demónios». Assim, o sujeito controla, a emergência (desses sentimentos intolerados), ao controlar a sua expressão externa - a pintura - a dramatização pictórica dos processos internos. Para que possa efectuar esse controlo; o sujeito precisa de «regras» (como as citadas acima) que servem, no fundo como defesa contra a desorganização do mundo interior. A «Imaginação» é assim «crucificada», rendida ao medo, ao receio do que poderia acontecer se lhe fosse dado livre curso. Segundo Milner, o receio é a maior prisão do sujeito. Só ultrapassando esse receio, o sujeito será livre, espontâneo, criativo.

Marion Milner fala na necessidade de se **destruir** o símbolo da ordem e do controlo interior e de se aceitar aquilo a que chama o «caos temporário», acreditando que existe uma força organizadora espontânea inerente ao sujeito e que impele a sua própria ordem.

Milner percebe que é necessário que os sentimentos contraditórios possam ser aceites e integrados, que é essencial que o sujeito se permita uma **interacção dialéctica entre opostos**. Esta interacção é possibilitada pelo desenho pois este enquanto acção expressiva permite a ligação entre o mundo interior - e os seus sentimentos e conflitos - e o mundo exterior. É, então, forçoso que o sujeito se abandone (o que implica abandonar o tipo de pensamento lógico e formal) perante um espaço livre, sem receio. Só assim, confiando no que desconhece⁷², poderá fazer emergir a força criativa.

Milner dá então a entender que o acto criativo só pode acontecer quando os opostos se encontram e a dualidade coexiste sob o signo da totalidade.

O «segredo» da essência parece residir nesse «espaço de encontro» dos opostos - no qual não existe domínio de nenhum⁷³ - denominado «espaço de ilusão»⁷⁴. Espaço que não sendo objectivo também não é subjectivo. Um espaço «dentro-fora», «fusão-separação», «alma-corpo», um espaço que será a justa medida entre dois mundos, a partilha de dois mundos ou

⁷² Ver o que referem Barendblitt, Jung e Miller.

⁷³ Ver Jung.

⁷⁴ Ver Winnicott.

seja, a intersecção, a partilha de dois mundos que dará origem a uma experiência nova, outra a da criatividade.

Este espaço de ilusão deve ser, por natureza, um «meio-médium» dócil e sem exigências. pode ser a pintura, o analista enquanto outro ou a atitude interna da pessoa⁷⁵.

Após tentar saber qual dos dois mundos é mais real se o interno, se o externo, Milner chega à conclusão de que esta é uma falsa dicotomia pois não há contornos definidos que separam estas duas realidades.

Para Milner, a criatividade tem condições para existir quando se acredita que a «realidade» é, no fundo, **um espaço de relação**.

A criatividade pressupõe assim um paradoxo - a capacidade de aguentar a tensão entre opostos, a ausência de controlo e a emergência de forças interiores profundas e espontâneas⁷⁶.

Este princípio apresentado e defendido por Marion Milner, pode ser enquadrado na lógica paradoxal que predomina no pensamento indiano e chinês, este último não desconhecido da autora. Esta lógica paradoxal (descrita por Lao-Tsé⁷⁷), sublinha o conflito entre opostos como a base de toda a existência. Esta filosofia não deve ser confundida com um ponto de vista dualista, pois a harmonia (unidade) consiste na posição conflitual de que ela é feita. O par percebido dos opostos reflecte a natureza não das coisas, mas da mente que as percebe, sendo a oposição uma categoria da mente do homem. Esta filosofia de certa forma subjacente ao pensamento milneriano, opõe-se aos princípios lógicos da Filosofia Aristotélica.

Retomando a questão da criatividade, se esta está inevitavelmente ligada à obra-de-arte que é, antes de mais, um símbolo daquilo que é subjectivo, a criação de símbolos para a vida emocional, também a obra-de-arte está, da mesma forma, inevitavelmente ligada à vida.

«É preciso viver criativamente» continua Milner a enfatizar hoje aos 95 anos, lembrando a existência do «artista» que existe em cada pessoa. Viver é uma arte, um processo criativo⁷⁸.

3.2.2.2. Os instrumentos do Processo Psicoterapêutico

A Pintura e o Desenho, em particular e o Simbolismo, em geral, têm para Marion Milner inúmeras funções e significados que são constantemente abordados pela autora ao longo da sua obra, nomeadamente nos seus artigos dos anos 40/50 e cuidadosamente analisados no seu livro *The Hands of the Living God*⁷⁹, o célebre estudo do caso que descreve a análise de

⁷⁵ Neste caso, lembramo-nos do tipo de relação que Jung refere que o Ego deve poder assumir em relação ao Self e da opinião de Frances Tustin sobre a atitude do analista - o terapeuta tem uma atitude mais activa.

⁷⁶ Ideias também apresentadas e defendidas por Anton Ehrenzweig.

⁷⁷ Ver Lao-Tsé, no segundo capítulo.

⁷⁸ Ideia tão presente e conhecida de Winnicott.

⁷⁹ Ver capítulo dois, ponto 2.1.3. p.87, desta tese.

uma paciente esquizofrénica ao longo de dezasseis anos. O que torna este livro tão fascinante, singular e inquietante, diferindo de um estudo de caso habitual, é justamente o facto de se basear fundamentalmente nos desenhos e pinturas efectuadas pela referida paciente.

Marion Milner que sempre demonstrou viva curiosidade pelo desenho sobretudo o espontâneo - que ela própria experimenta permitindo-lhe retirar ilações acerca do Processo Criativo - confirma, com este livro a importância que atribui ao simbolismo na sua obra.

A análise dos desenhos efectuados pela sua própria paciente Susan⁸⁰, permite a compreensão do Processo de Evolução que a referida paciente realiza, partindo de uma experiência subjectiva de fusão e avançando no sentido da possibilidade de distinção entre si e o mundo exterior. Milner integra no Processo Terapêutico os desenhos que a paciente vai fazendo ao longo da análise pois considera que constituem material precioso que pode inclusive sugerir a própria concepção do Processo de Nascimento Psíquico.

Ao longo deste livro, Marion Milner vai referindo - à laia de reflexão - as várias funções, inclusive contraditórias, que os desenhos, os símbolos cumprem. Tentaremos aqui enunciá-las:

O Desenho, o símbolo, tem em primeiro lugar uma função de comunicação ou seja de Dupla Comunicação. Quem desenha ou pinta comunica, a um mesmo tempo, consigo mesmo e com o outro - o exterior.

Os desenhos são a própria linguagem e manifestação do inconsciente que não é discursiva mas sim analógica. São a afirmação não-discursiva da própria realidade interna. No entanto, apesar de representarem e terem origem no sujeito e no seu mundo interno, possuem, pela sua forma e conteúdo, uma existência real no mundo separado e externo. São uma ponte para a própria aceitação da «alteridade do mundo exterior». A pintura tem assim um sentido «real»; pode ser o «Outro» com o qual se pode alcançar uma troca rápida e subtil mesmo se, ou talvez por esse mesmo facto, for apenas ao nível do objecto parcial.

O desenho é, portanto, a tradução da vivência subjectiva do «Eu», a objectivação do «Outro» e também a ponte entre ambos.

Voltando ao caso descrito por Marion Milner, os desenhos traduzem os estados de excitação interna e o grau de regressão da paciente. São imagens dos estados progressivos do desenvolvimento psico-físico. Revelam-se símbolos de experiências passadas, lembranças como a descoberta do próprio corpo e de formas muito arcaicas de consciência. Constituem fragmentos dos mais diversos traços mnésicos que vão sendo integrados até à criação de uma consciência mais sólida, tridimensional do espaço interno - sugerindo a descoberta de um espaço continente interior e por consequência, também do espaço externo.

⁸⁰ Este livro revela também a decisão de Milner efectuar alterações à técnica psicanalítica - facto comum ao «Grupo do Meio» - a fim de poder seguir em análise, pacientes que de outra forma não poderiam beneficiar de uma psicanálise ortodoxa, nomeadamente os pacientes psicóticos.

Para além disso, ao permitirem a expressão de sentimentos desde sempre negados, clivados ou dissociados e ao permitir que eles sejam reunidos e simbolizados, ao invés de agidos, os desenhos revelam uma função simultaneamente **defensiva** e **reparadora**. Daqui se depreende que uma das funções do desenho é a de conter, reunir, integrar aquilo que está fragmentado a nível psíquico, traduzindo, desta forma, uma função terapêutica curativa da dissociação. No caso de Susan, relatado por Milner, os desenhos impediram o seu «acting-out» quer na vida quotidiana quer durante as sessões analíticas, impedindo a paciente de agir pulsões agressivas e destrutivas por sofrer de tensões intoleráveis na relação consigo mesma e com os outros. Esta função substitutiva da compulsão de agredir ou seja, a projecção da agressividade sentida para o exterior - deslocando-a antes para o papel, revela uma função protectora (já concebida por Melanie Klein e Susan Isaacs) que visa proteger o sujeito de ser destruído internamente. O desenho é, não só uma forma de encontrar alívio da tensão ou conforto na solidão mas possui a função de reparar todas as intenções ou acções destrutivas, restaurando, sob forma simbólica, toda a espécie de sentimentos negados.

O desenho funciona também como o «**Outro**» que dá resposta às necessidades de contacto contínuo com um pedaço, um fragmento da realidade externa. É o «outro» completamente responsivo, sensível ao que provém do sujeito. Como «outro», está em **relação** com o Eu, à semelhança de uma mãe-ideal sempre presente e sempre pronta para responder às necessidades da criança. O desenho cumpre assim a função de um «**objecto transicional**», substituto da mãe-ideal que responde, aceitando o mais leve movimento da sua mão e devolvendo-o aos seus olhos numa dádiva recíproca a um nível arcaico, não-verbal. No caso de Susan, os desenhos restituíram, de forma primitiva, Susan à própria Susan, tal como uma mãe que contém e restitui a sua imagem à criança. Milner - à semelhança do papel que recebe e contém dentro dos seus limites ou margens fragmentos simbólicos - conteve e reuniu igualmente as comunicações de Susan numa espécie de enquadramento num «holding interno» referente à postura e simultaneamente externo - referente ao enquadramento das sessões no espaço e tempo.

A Pintura pode traduzir o problema da relação do pintor com o seu mundo com necessidades diferentes tal como o problema da criança com a mãe. A pintura insere-se num **espaço de relação**. A pintura pode espelhar os encontros e **desencontros** desta relação e pode **compensar** estes últimos visto que o «outro» - pintura - é um «médium» dócil e sem exigências que permite ao sujeito a experiência de ilusão, antes de o sujeito poder lidar com o mundo real.

Milner insurge-se contra a visão psicanalítica clássica de Freud, Jones, Klein, entre outros, em que os símbolos são considerados sobretudo como uma função defensiva e regressiva visando apenas recriar o objecto perdido ou o estado narcísico primordial.

Neste capítulo, Milner concorda com Winnicott⁸¹, e com a opinião deste autor quando este afirma que os psicanalistas estão habituados a pensar nas artes como fugas realizadoras de desejos.

Quer Winnicott quer Milner não consideram a arte apenas uma ilusão realizadora de desejo, uma regressão. Para Milner, essa «ilusão» é a própria base de toda a verdadeira objectividade ou seja, não será tanto um passo para trás mas antes um passo em frente, de grande importância para a educação e a compreensão do desenvolvimento psicológico. Como refere Winnicott⁸², o que parece «ilusão» visto de fora é, de facto, uma «realidade psíquica» quando visto de dentro. Será então preciso rever e reavaliar a noção de «fusão» e a sua conotação comumente «pejorativa». É através da dita «fusão» que se dá o processo pelo qual o interno se concretiza em forma externa, tornando-se a base, não só da percepção interna mas de toda a percepção verdadeira do meio-ambiente⁸³.

Segundo Milner, para além de traduzirem as experiências vividas e a vivência actual, os desenhos ou símbolos possuem geralmente um outro significado (também defendido por Jung), outra função pois têm uma função de **previsão**, de **antecipação** do ideal provisório ou seja, do tipo de integração e consciência para a qual se tende.

Marion Milner acredita que existe um trabalho inconsciente no sentido de **desenvolver símbolos** para essa pré-visão, daquilo que o Eu-saudável procuraria nas relações humanas se se curasse, como que uma esperança de integração futura.

É assim que os desenhos possuem para Milner não só uma função reparadora mas também e sobretudo **Criadora**, sendo esta a sua função principal.

A função reparadora assemelha-se à noção de «posição depressiva» de Melanie Klein, visando recriar a relação perdida com o objecto enquanto que a função Criadora é, no máximo e segundo o que entendemos de Milner, paradoxal: os desenhos correspondem à expressão de emoções arcaicas anteriores à noção de separação entre sujeito e objecto. Através destes tenta-se expressar por símbolos não só aquilo que foi vivido antes de se aceder ao simbólico - «o inexpressável» - como aquilo que está em semente, em potencial e que será ou poderá ser ainda vivido. Esta será a função criadora defendida por Milner e também por vários autores já citados que consideram o símbolo não só como uma função defensiva mas sobretudo como uma função criadora.

Para Milner, os símbolos têm a ver com a emergência de soluções criativas que ligam e põem em interacção e intercomunicação aquilo que é (ou parece ser) separado e justaposto como a independência e a dependência, as partes e o todo, a passividade e a actividade, o receber e o dar e ainda a vida ou a morte.

⁸¹ Nota crítica de *On Not Being Able to Paint, 1951* - artigo realizado por Winnicott e que aparece no *British Journal of Medical Psychology* nesse ano.

⁸² No artigo anteriormente citado.

⁸³ Ver o papel da «ilusão» e «fusão» na Obra de Winnicott, nomeadamente no que se refere ao fenómeno transicional.

3.2.2.3. A Analista

Marion Milner ao se debruçar sobre as condições necessárias para a criatividade no processo-analítico, chega à noção de fusão e à necessidade de se experimentar um estado de unidade, de indiferenciação para que o processo criativo possa acontecer.

Ao reflectir sobre a sua experiência analítica chega à conclusão de que é a aceitação de uma fase de «fusão» qualquer (à semelhança do orgasmo genital) que é necessária para todo o trabalho criador, seja este no interior da psique ou no mundo exterior.

Milner põe em causa a ideia psicanalítica de que a fusão - ilusão da unidade ou Unio Mystica - constitui apenas um estado maníaco de fusão com o ser amado, uma regressão entendida como uma fuga para as recordações infantis de recém-nascido satisfeito por ser alimentado ao peito materno.

Para Milner - a **«fusão»** - a ilusão da unidade é uma fase necessária para a descoberta da separação significativa. A «fusão» constitui assim um dos termos de uma polaridade constantemente alternante, polaridade esta que é a base de toda a **criatividade psíquica** e assim sendo, a base também da formação do símbolo e do crescimento psíquico.

Milner, tal como Winnicott, afirma que o recém-nascido tem a necessidade primária da ilusão de onnipotência, ilusão esta que só é possível devido à adaptação da mãe e que é necessária para que a inevitável desilusão e reconhecimento do outro enquanto objecto separado se tornem uma realidade criativa.

O estado de **«fusão»** é, segundo Milner, do ponto de vista do observador, um estado de «distracção», de absorção na «rêverie» e requer do meio uma protecção contra qualquer intrusão, um «enquadramento protector».

Na análise, este estado de fusão é expresso, traduzido na necessidade de se ser segurado psíquica e fisicamente em segurança sem haver a distinção clássica entre o que é seguro e o que é segurado até que a pessoa possa ser capaz de se segurar a ela própria, juntando a clivagem também do corpo e do espírito.

O **«enquadramento protector»** pode ser traduzido como refere Milner recorrendo, uma vez mais, aos conceitos de Winnicott, nesta atitude de «holding» psíquico e físico; que mais tarde, permite que o próprio sujeito possua uma espécie de espaço interior que é essencial para toda a produtividade mental.

Milner aprofunda esta ideia de enquadramento, necessário para a descoberta criativa do mundo interno e externo e aprofunda assim o estudo de tudo aquilo que lhe parece ser um «enquadramento», considerando-o uma espécie de ponto de encontro entre estados opostos, duas realidades diferentes e estados de consciência, donde o seu interesse pelo papel desempenhado pelas imagens durante o sono, pela tela-moldura na pintura, pelo *setting* na análise.

A produtividade mental, para Milner, quer se trate da criação de obras de arte como de ideias depende de uma experiência de espaço interior e este tem a sua origem mais arcaica na experiência de se estar em segurança nos braços maternos.

Para que o paciente aceda a esse estado de «fusão» é necessário que em primeiro lugar, o próprio terapeuta tenha a capacidade de aceder a um estado parcialmente indiferenciado e indeterminado durante as sessões analíticas, de criar no seu interior um branco - um círculo vazio - uma vacuidade de ideias em vez de interpretar constantemente.

O **vazio** é um estado em que há o sentimento de não-eu, o que é semelhante à própria morte, ao silêncio interno, para um espírito ocupado com projectos. Um estado de ausência de «a-prioris».

Milner considera a existência de uma dualidade pulsional mas reformula o conceito de Freud e de M. Klein não se referindo apenas à pulsão de vida e à pulsão de morte mas à pulsão de «ser algo» e à pulsão de «nada Ser», de se ser aniquilado. Afirmo que esta pulsão se encontra em primeiro lugar voltada contra o outro, objecto como pulsão de dar a morte ao outro, aniquilar o outro como defesa de «nada ser» ou de ser aniquilado.

Afirmo ainda que esta pulsão de «nada ser», uma vez reconhecida e aceite pelo sujeito pode vir a ser parte de um processo que conduz a um novo nascimento, ou «new beginning» como refere M. Balint. Este nascimento deve ser então sempre precedido por uma morte psíquica.

Para que o analista consiga aceder a este estado parcialmente indiferenciado e indeterminado, de vazio complementar de que o paciente, como agente fecundador, tem necessidade para poder criar, é mais importante - novamente à semelhança do que afirma Balint - a postura ou seja o seu estado «corpo-espírito» nas sessões. A questão passa, como diz Nietzsche, não pelo ego mas pela inteligência do corpo.

A esta atitude Milner chama **«atitude interior de holding»**; uma postura em que o analista se mantém calmamente sentado 'holding' (segurando, contendo) calorosa ou afectuosamente o paciente ao nível da atenção. A chave está no tipo de atenção dotada de intencionalidade afectiva.

Milner chega à conclusão de que é justamente quando ela é capaz de permanecer calmamente consciente do seu próprio peso do corpo, quando não tenta provocar mudanças no paciente mas sim ao se alimentar do seu próprio sentimento de ser, que parece haver uma atenuação das tensões e rigidez dos pacientes.

Marion Milner interessa-se, desde sempre, pela relação existente entre corpo e espírito - e estuda as suas próprias observações sobre a percepção interna que se tem do próprio corpo e que, varia de instante para instante.

Repara que quando se emprega deliberadamente um olhar interior de tipo alargado, abarcador, em vez de uma atenção estreita ou centrada, uma atenção alargada e se tem uma consciência do corpo no seu todo, produzem-se modificações espantosas na qualidade das percepções que se têm simultaneamente de si mesmos e do mundo.

É prestando atenção às sensações interiores, que o mundo exterior se torna imediatamente presente, bem mais vivo, na sua alteridade e absoluto. O que é um paradoxo - é prestando atenção às sensações interiores que nos podemos encontrar mais profundamente em relação com o exterior. Novamente um pensamento assente na Filosofia e Lógica Paradoxal.

O tornar-se profundamente consciente do ritmo da própria respiração pode constituir o ponto focal deste processo. Milner aprofunda o conceito de **«perscrutação inconsciente»** de Anton Ehrenzweig (1961), que considera indispensável ao processo analítico - esta perscrutação consiste num tipo de atenção abrangente, descentrada, frequentemente utilizada pelos artistas; uma «visão sincrética» (por oposição à «visão analítica», da lógica formal) que combina a ambiguidade do sonho com a tensão do estado plenamente vigíl e permite ao sujeito entrar em contacto com os poderes subtis da percepção inconsciente - uma espécie de «atenção flutuante» que dá conta do que é mais significativo. Ehrenzweig refere-se à obra de arte como uma matriz que recebe e como lugar de integração e de renascimento. Milner considera que esta ideia traduz aquilo que ela sempre desejou formular. Para Milner, a verdadeira maturidade consiste em modelar de certa maneira, uma imagem inteira do corpo-self enquanto matriz que recebe, conserva e finalmente devolve ao exterior.

Esta postura de **«holding interno»** e indiferenciação parcial que Milner propõe como analista tem na sua opinião, que ver com a própria aceitação da natureza analítica - a aceitação de que o espírito consciente não pode governar o processo. A aceitação do «não-saber» mútuo - tanto por parte do paciente como do analista. No que diz respeito a este último e enquanto analista, Milner constata que é necessário renunciar à sua vontade de dar «boas interpretações», e que o principal é aprender a esperar sem «a-prioris» conceptuais.

Milner considera que a tendência para dar grande numero de interpretações são defesas contra o seu próprio «não-saber» - e que podem ser sentidas pelos pacientes como um ataque contra os seus próprios processos criativos reforçando ainda mais a impermeabilidade da sua couraça psíquica. Milner interpreta pouco, não querendo interromper um processo onde o seu papel é o de estar pronta e de intervir unicamente se algo parece bloquear o movimento do paciente. Apenas interroga sobre associações possíveis. Parece-nos que as interpretações surgem como algo a ser explorado, pretendem-se transformadoras.

As «interpretações» apenas fazem sentido quando se estabelece já a diferença entre um mundo interior e um mundo exterior ou seja quando o paciente sente que o mundo está do lado de fora e pode criar no seu interior a imagem de pais felizes e amantes - quando pode interiorizar os pais internos. É só quando isto acontece que as interpretações em termos de objectos internos e externos podem ser compreendidas. Neste capítulo Milner segue mais uma vez, um caminho semelhante ao de Balint ao considerar os níveis de interpretação e ao identificar no simbolismo de Susan a confirmação da existência de um nível de criação conforme a ideia de Balint. Parece-nos que Milner privilegia uma atitude menos activa e interventiva comparativamente à metodologia kleiniana.

Ainda a atitude descrita por Milner permite por parte do paciente, o começo da aceitação da diferença, da divisão entre as experiências reais e as simbólicas. É neste contexto que a manifestação e relato de desejos que podem ser realizados em imaginação e sobretudo os respeitantes à agressividade, assumem um papel crucial.

Para ser capaz de ver o outro como separado e real é necessário que após o estado de «fusão» com o objecto, o sujeito possa dirigir toda a intensidade da sua destruição para o objecto. Este só se torna uma pessoa verdadeiramente real, exterior, se permite que o sujeito o afronte. Ideia semelhante à de Winnicott, sobre a **sobrevivência do objecto destruído**.

Neste ponto, cabe fazer um comentário acerca da dificuldade deste passo por parte do paciente, do custo psicológico que implica para ele poder ter sentimentos ambivalentes em relação ao objecto, e cabe também integrar a contribuição de Melanie Klein e a sua influência no pensamento de Milner.

Milner admira Klein no sentido em que Klein enfatiza não só o desejo - como por exemplo - de fazer bem a si própria regido pelo «princípio do prazer» mas a «relação».

A criança preocupa-se profundamente em fazer coisas boas em prol das pessoas que ama. Uma das ansiedades básicas da criança é o medo de magoar as pessoas amadas - não só por se exigir demasiado delas mas também de se ficar incontrolavelmente zangado quando não se tem o que se espera.

O medo da própria zanga e da zanga por parte do objecto é geralmente o responsável pelo processo da clivagem, mas quando o paciente chega ao ponto em que é capaz de transitar para um estado de polaridade alternante, em que é capaz de tolerar a coexistência de opostos como Amor e Ódio, então está facilitado o caminho para a sua evolução psicológica e afirmação enquanto sujeito individual.

Esta polaridade alternante, característica do que Winnicott considera o **estado transicional**, caracteriza-se por um jogo fecundo entre o estado de dualidade e o estado de unidade, sendo este último um estado de indeterminação de fronteiras e semelhante ao descrito por Freud como sendo o de «sentimento oceânico».

Segue-se a necessidade de uma **interacção dialéctica** entre contrários, separação e união, uma interacção que pode produzir uma união de uma nova espécie (diferente), uma unidade do sujeito e do objecto a um outro nível, para lá da unidade original.

O «self», 'soi' exige uma abordagem dialéctica e não o raciocínio formal, a capacidade de abarcar as próprias contradições que a lógica formal evita. Baseando-se em Rycroft, Gombrich, Ehrenzweig e em Bion, Milner refere este último que diz que a nossa capacidade de pensar é rudimentar para se ocupar dos fenómenos da vida, e por consequência, de nós próprios.

Para Walsby este outro modo de pensar pode ser apelidado de «místico» devido ao abandono que faz da distinção entre sujeito e objecto ser relegado para a esfera da religião e excluído do que pode ter sido uma interacção complementar.

Para que haja **«atividade criativa»** é necessário uma **alternância de estados do ego**, uma interação, uma dialéctica entre os níveis do funcionamento articulado e desarticulado (novamente ideia apresentada e defendida por Anton Ehrenzweig) - necessário para o jogo dos opostos no interior da psique entre por exemplo o «fantasma» e a «razão», o «uno» e o «múltiplo», o «processo primário» e o «processo secundário», o «narcisismo» e o «amor objectal», a «inocência» e a «experiência». Esta constatação parece ser algo que os poetas sempre souberam, e sobretudo Blake que afirma que sem contrários não há progresso.

O funcionamento mental que opera sob o nível da consciência não está ligado por leis da lógica formal sendo capaz de integrar os contrários, e de abarcar a ambivalência ao invés de empregar a defesa da clivagem e da projecção. É enfim capaz de suportar amor e ódio.

A saúde psíquica e a criatividade tem a ver com a capacidade de cooperação entre opostos - nível articulado e desarticulado, consciente e inconsciente.

O núcleo do ser não é uma coisa mas um processo, um jogo dialéctico entre diferenças, entre o «puro ser» e a «consciência do ser», ou de se juntarem os símbolos masculinos e femininos.

A saúde psíquica parece, segundo Milner, ser concebida, inconscientemente como um estado em que os dois pais são sentidos como estando num coito criador no interior da psique. Se por um lado há aqui uma certa semelhança com as ideias de Meltzer, por outro lado Milner baseia-se em Balint ao referir que o «nível de criação» é tanto mais profundo quanto mais o eu consciente pode não intervir, se puser de lado, esperando e observando o vazio interior até que o novo produto apareça. Isto porque acredita tal como L. L. Whyte e Anton Ehrenzweig na existência de um **«princípio formador»**. Este não corresponde necessariamente ao «id»; Milner não está certa de poder usar esse termo mas supondo que sim, então o «id» não seria completamente caótico, mas possuiria antes um aspecto organizador, estruturante, revelando-se nos próprios ritmos e no estilo particular e individual de uma pessoa.

Milner sugere que o termo «aspecto integrador do ego» pode ser talvez mais adequado ou então um termo como **«força original, indiferenciada** - ‘moi-ça’», uma força de que alguns pacientes parecem estar conscientes de possuir e que os impele ao crescimento único, levando-os a quebrar as organizações interiores falsas que verdadeiramente não lhes pertencem. Esta força é equivalente a um **«furor»** (‘fureur’) criador que não se contenta com uma adaptação complacente por parte do sujeito mas que é inexorável no prosseguimento do seu próprio caminho na busca da autenticidade, para além do falso self, e como tal temível devido ao caos temporário que pode provocar.

Para Milner a função do terapeuta é a de ajudar o paciente a libertar **as forças de auto-cura** e permitir que estas forças - criativas - funcionem.

A função da análise é fazer com que o paciente sinta que é «pensado» como pessoa separada e que pelo menos durante o tempo de duração da sessão, o sujeito não tem de se preocupar em vigiar atentamente o mundo exterior. A análise fornece então o **«enquadramento»**

necessário para que o paciente possa «distrair-se», aceder ao estado de **ilusão**, necessário para a emergência do processo criativo que conduz à mudança.

Milner regozija-se pelo facto de encontrar apoio nas teorias de Balint e sobretudo na sua noção de estado de Amor Primário. Ao caracterizar este estado, Balint identifica-o a um estado **regressivo** que apelida de **regressão benigna**. Tanto Milner como Balint ignoram a antiga designação pejorativa de «retraimento narcísico» e apontam o estado regressivo também como um estado benéfico e indispensável ao crescimento psíquico.

Estas ideias de Balint ligam-se também intimamente às de Winnicott e à sua concepção de regressão e do ambiente que suporta - que é caracterizado pelo **«holding»**. O que é sobretudo importante para Milner é o facto de Balint nomear as ditas «substâncias primárias» pois permite a identificação e a compreensão das comunicações e do simbolismo que ocorrem durante a análise dos pacientes.

Marion Milner também partilha algumas das ideias de Jung, às vezes “sem o saber”, como ela própria refere na entrevista que nos concedeu.

A Psique sempre foi concebida como um lugar dinâmico onde existem conflitos entre forças opostas, nomeadamente entre o inconsciente e o consciente. Uma das grandes diferenças entre freudianos e junguianos reside no papel e significado atribuído ao **«conflito»**.

Para Freud, a origem da neurose é o conflito não resolvido enquanto que Jung defende ser a pessoa saudável aquela que pode reunir conteúdos psíquicos aparentemente irreconciliáveis.

A consciência nasce dessa possibilidade de tolerar o conflito. Milner subscreve também esta ideia ao longo da sua obra e sobretudo no seu artigo: «The toleration of conflict».

Jung acredita que existe uma função auto-reguladora inconsciente e que este não é apenas lugar do recaiado e do caótico. Esta ideia do inconsciente como lugar criativo, intencional e não destrutivo parece ser inerente a Marion Milner e segundo refere Andrew Samuels, (1985) também a Rycroft, Winnicott, Maslow e à Psicologia humanista em geral.

Milner parece que se interessa, tal como Jung, mais pelas questões de integração pessoal (individuação) do que com as de «genitalidade».

O simbolismo e a criatividade é uma área especialmente privilegiada por Jung. O uso da linguagem metafórica e poética é igualmente um aspecto dominante no processo de análise junguiana.

Pensamos que o facto de Milner não se considerar próxima de uma visão junguiana não invalida que tenha, ao longo das suas análises junguianas a que se submeteu, sido influenciada por esta mesma visão, mesmo que nunca a chegasse a aprofundar e que, ao longo da sua obra, se refira apenas em linhas muito gerais a algumas formulações de Jung como é o caso dos tipos de personalidade, das suas quatro funções e da tendência a ser-se extrovertido ou introvertido. Também é frequente encontrar nos seus escritos referências à função premonitória dos seus sonhos.

Milner refere que se afasta das ideias ou escritos de Jung por achar que este autor não desenvolve suficientemente a relação com o corpo nem apresenta uma teoria clara sobre o

desenvolvimento infantil - como Freud e os seus seguidores, mas não podemos deixar de notar - para além do recurso constante a William Blake aos seus poemas e ilustrações uma das figuras mais caras aos autores junguianos - várias afinidades com o pensamento e técnicas de análise junguiana (imaginação activa, ampliação) e com o processo de individuação.

Tal como Jung, também Milner se refere à importância da integração dos opostos ou conflito quer com a compreensão de diferenças inter-pessoais quer para a integração interior de facetas diferentes que pedem reunião consciente para que a personalidade não sofra dissociação.

A ênfase no poder da imagem - quer interna quer externa - como agente psíquico revelador e transformador - justificando o lugar de destaque dado ao símbolo e processo simbólico encontram-se em ambos os autores assim como ideia do inconsciente como lugar criativo. Este aspecto do inconsciente, lugar criativo, também se encontra uma ressonância na ideia de Segundo Inconsciente de Reich, assinalada por Gregorio Barenblitt.

Quanto a esse aspecto, Jung refere-se sobretudo ao papel do inconsciente colectivo, ao self enquanto guia, à função transcendente, etc. Marion Milner não se refere jamais a qualquer destes conceitos. No entanto defende a ideia da existência de uma força organizadora inconsciente embora, tal como salientámos, pareça não saber qual o lugar que lhe atribui. Estas suas ideias da força organizadora, de uma ordem no inconsciente podem aproximar-se das formulações bastante interessantes apresentadas por Anton Ehrenzweig, já anteriormente por nós assinalado.

Reflexão Final

Para concluirmos, este nosso trabalho sobre a Vida e a Obra de Marion Milner gostaríamos de salientar qual o contributo da autora para o movimento das ideias na área das ciências psicológicas.

A originalidade de Marion Milner resulta do facto desta psicanalista procurar integrar todas as suas vivências e experiências para compreender a natureza e essência dos fenómenos psicológicos.

Embora Marion Milner não tenha elaborado ou desenvolvido uma teoria sistematizada sobre o problema da criatividade psíquica, transmite uma visão positiva e optimista ao referir que todo o homem é potencialmente criativo e ao acreditar que toda a pessoa doente tem a possibilidade de se curar. Exemplificativo do que acabamos de afirmar é a descrição do processo terapêutico - com a duração de dezasseis anos - da sua paciente esquizofrénica.

Ao longo deste processo, Milner manteve-se sempre presente e acompanhou a revelação da criatividade da sua paciente - a emergência do sentimento de ser capaz de viver criativamente em relação com os outros que constitui o grande desafio de uma vida e tarefa de enorme responsabilidade. Quando foi necessário, Milner recorreu a toda uma série de terapias alternativas à psicanálise denotando uma grande flexibilidade na sua postura de psicanalista.

Através de uma linguagem muito própria procurou integrar as ideias e os conceitos de psicanalistas de correntes e modelos muito diferentes - junguianos, freudianos, kleinianos, independentes e de áreas afastadas da psicanálise.

A autora utiliza a escrita, a pintura e o desenho explorando-os até à exaustão na pesquisa do mundo interno, o do psiquismo. Milner refere a necessidade de se ter em relação a este mundo uma atitude de dedicação, respeito e paciência.

Embora recorra aos instrumentos clássicos da psicologia (uso de testes, estudos experimentais), Milner acaba por fazer sobressair os estudos individuais e de caso para se poder compreender a individualidade e originalidade de cada pessoa.

Marion Milner inicia a sua actividade no âmbito do ensino e da educação. Compreende que a capacidade para aprender está condicionada pelos movimentos que se desenrolam no interior do psiquismo e pela capacidade de dar liberdade à expressão desses mesmos movimentos. Milner é inicialmente sensível às pedagogias desenvolvidas pela escola Montessori e, mais tarde, às ideias apresentadas por Susan Isaacs, fazendo-nos reflectir sobre a importância de ligar as experiências e conhecimentos de áreas diferentes para se compreender e intervir ao

nível dos bloqueios e insucessos que se encontram nas escolas. a sua ideia de uma «dieta psíquica» apropriada a cada criança parece-nos algo interessante e a explorar.

Embora começa por utilizar uma metodologia experimental recorrendo aos instrumentos clássicos da psicologia académica não deixa de se debruçar sobre o contributo da psicanálise e outros ramos das ciências psicológicas. Esta sua atitude mantém-se ao longo da sua vida e da sua obra, permitindo alargar as suas pesquisas a outras áreas do conhecimento. Milner procura compreender os conceitos que se podem “tocar” e que são apresentados em áreas aparentemente distintas e antagónicas.

O seu contacto com a área da Psicologia Industrial faz com que Milner se questione sobre o problema da monotonia no trabalho, o desenvolvimento dos processos do pensamento e a rentabilidade psíquica ou seja, sobre a capacidade de atenção, concentração e reveria. Estabelece a ponte entre a Psicologia Académica, a Psicologia Profunda, a Antropologia e a Sociologia. Inicia o seu percurso analítico com a realização das suas análises pessoais e com o intuito de se conhecer melhor. Assume o seu interesse pelo tema da criatividade psíquica, sobre o desenvolvimento das potencialidades inerentes a cada sujeito.

As suas pesquisas sobre as várias teorias e conceitualizações do processo criativo cobrem novamente uma vasta literatura que vai desde a filosofia à religião, artes e à psicanálise.

A natureza da criatividade humana revela-se um problema a resolver, um enigma e um mistério que procura clarificar e desvendar.

Os seus escritos que no início (1932) tinham o objectivo de desenvolver pesquisas meramente pessoais (as quais retoma em 1987) quando se afasta da sua actividade e prática psicanalítica) acabam por adquirir - nos anos 40 e 70 - um carácter bastante técnico onde é notória a grande influência do discurso psicanalítico - no início mais freudiano e kleiniano e posteriormente mais independente fruto da influência do grupo independente da Escola Britânica de Psicanálise.

A Freud vai buscar a sensibilidade à tradição da Psicanálise como Ciência com a necessidade de estabelecer e definir um método objectivo, racional e científico para se abordar e estudar os fenómenos psicológicos; para tal, Milner estabelece hipóteses, partindo de proposições que procura pôr à prova. E embora Milner adopte para si o modelo estrutural do aparelho psíquico proposto por Freud, torna-se mais tarde sensível à conceitualização kleiniana sobre os objectos e as partes do self em relação com os referidos objectos. A autora adere às ideias apresentadas por M. Klein e seus seguidores respeitantes às fantasias inconscientes e aos mecanismos de projecção e identificação projectiva. Integra o modelo do funcionamento do aparelho psíquico segundo as duas «posições kleinianas» (esquizo-paranóide e depressiva) e o conceito de «reparação» que implica a preocupação com a sobrevivência e bem estar do objecto de amor.

Milner refere, no entanto, que mais importante do que a reparação e recriação é a capacidade de criação do sujeito de algo inteiramente novo.

Acentua a importância da destruição para que o crescimento do novo possa acontecer - Para criar é preciso destruir, refere.

Tal como Winnicott, Milner refere a importância do humor ao longo de todo o processo.

Para Milner, o espaço - setting e a postura oferecida pelo analista permite que o paciente vá construindo o seu espaço interno. Mas, tal como Winnicott, Milner é defensora da existência de um espaço intermediário, área de transição entre o dentro e o fora, o interior e o exterior, espaço de ilusão onde o sujeito vive a experiência de fusão-união, a fase necessária para suportar mais tarde a experiência da separação. O enquadramento do setting-analítico oferece esse espaço. A originalidade da autora surge quando refere a possibilidade do sujeito vivenciar um estado no qual ocorre uma diluição das fronteiras do ego - um momento que pode ser equivalente à loucura.

No espaço e setting analítico com qualidades contentoras e protectoras, a vivência de tais estados regressivos pode ser encarado de uma forma positiva e deixar de ser receado.

A utilização de um «médium» flexível (terapeuta ou pintura) possibilita o processo de crescimento psíquico e a passagem de um estado de dependência absoluta para um estado de independência relativa e, depois, absoluta.

O paciente pode integrar o sentimento de «apresentação de si» (conceito inovador de Milner) anterior à possibilidade do sujeito adquirir qualquer «representação de si». O sujeito dá assim livre curso à pulsão de ser - pulsão esta oposta à pulsão de não ser - e torna-se criativo. A «pulsão para ser» é possível de se manifestar em qualquer pessoa e pode estabelecer-se uma equivalência com o conceito de «verdadeiro self» de Winnicott, sendo que a «pulsão de não-ser» seria semelhante ao funcionamento de um «falso self».

É a dificuldade deste processo de crescimento psíquico que Marion Milner revela na descrição dos seus casos clínicos.

Milner procura compreender o que falha, o que não corre bem denotando uma coragem para investigar e desejo de compreender o que se passa nos processos psicoterapêuticos.

Milner é sensível à influência de Jung no que se refere à liberdade na forma como utiliza as técnicas expressivas e simbólicas como a pintura, o desenho e a escrita criativa e automática. Salienta a importância da imaginação, da subjectividade, da capacidade para tolerar os conflitos e integrar os opostos na unidade mística do sujeito.

Os desenhos, as pinturas e todas as produções realizadas no contexto analítico contam uma história, o percurso da experiência do crescimento psíquico e a experiência de uma verdadeira comunicação entre duas pessoas, que sugerimos equivalente à experiência amorosa.

Através de um «médium flexível» e do simbolismo presente nas várias formas de comunicação cria-se uma dupla comunicação - com o próprio, deste com o exterior e estabelece-se ainda uma ponte entre ambos. São os símbolos criados que possibilitam uma actividade de ligação criativa entre o mundo emocional interno e o mundo externo.

Para Milner, o desenvolvimento do potencial criativo que defende existir no interior de cada sujeito resulta de uma força original indiferenciada que impele para a ordem, a unidade e parece resultar de uma instância altamente criativa e identificada com o inconsciente.

Não se furtando a todas as novas experiências que lhe vão surgindo e que a própria procura, Milner acaba por referir a importância da «aprendizagem pela experiência».

A autora é bastante corajosa ao expor todas as suas dúvidas, medos, receios e inquietações ao longo dos seus livros e artigos. Tem sempre como premissa fundamental e prioritária o aprofundar o conhecimento de si mesma e dos outros, procurando a compreensão da essência dos fenómenos psíquicos e também buscando integrar os aspectos não lógicos e subjectivos envolvidos nos processos psíquicos e criativos.

Terminamos com Lao Tsé,

Qui connaît autri est intelligent

Qui se connaît soi a l' Illumination

Muito ficou por explorar e aprofundar contudo não queremos deixar de salientar que esta foi uma leitura possível sobre a Vida e Obra de Marion Milner, ficando o desejo de que a mesma possa despertar o interesse e a curiosidade de outras pessoas que se lancem na realização de novos estudos a este respeito.

Bibliografia

Obras de Marion Milner

MILNER, MARION (Joanna Field) (1988). *Une Vie à Soi*. Paris: Éditions Gallimard

(Tradução do original em Inglês *A Life of One's Own*. London: Chatto Windus, 1934)

MILNER, MARION (Joanna Field) (1986). *An Experiment in Leisure*. London: Chatto

Windus. (Original Work Published 1937).

MILNER, MARION (1939a). A psychological approach to some educational problems.

Occupational Psychology, 13, 295-301.

MILNER, MARION (1939b). *The Human Problems in Schools* (Ed. S. Isaacs). London:

Methuen.

MILNER, MARION (1942). The toleration of conflict. *Occupational Psychology*, 17(1), 17-24.

MILNER, MARION (1944). A suicidal symptom in a child of three years old. *International*

Journal of Psycho-Analysis, 25, 53-61.

MILNER, MARION (1945). Some aspects of phantasy in relation to general psychology.

International Journal of Psycho-Analysis, 26, 143-152.

MILNER, MARION (1950). A note on the ending of an analysis. *International Journal of*

Psycho-Analysis, 31, 191-193.

MILNER, MARION (Joanna Field) (1976). *L'Inconscient et La Peinture - Une approche*

psychanalytique du dessin chez l'enfant et l'adult. Col «Le fil rouge». Paris: PUF.

(Tradução do original em Inglês *On not Being Able to Paint*. London: New Education Book Club, 1950).

MILNER, MARION (1952a). Aspects of symbolism in comprehension of the not-self.

International Journal of Psycho-Analysis, 33, 181-194.

MILNER, MARION (1952b) . The Role of Illusion in Symbol Formation. In M. Klein et al.

(eds). *New Directions in Psycho-Analysis*. London: Tavistock. (Foi consultada a trad. fr.

de M. Foghini, MILNER, MARION (1979). Le rôle de l'illusion dans la formation du symbole. *Revue Française de Psychanalyse* 5,6, (43), 841-873 e a trad. fr. de Didier

Houzel, MILNER, MARION (1990). Le rôle de l'illusion dans la formation du symbole.

Journal de la Psychanalyse de l'Enfant. Éditions du Centurion, 8, 244-278).

MILNER, MARION (1956a). The communication of primary sensual experience.

International Journal of Psycho-Analysis, 37, 278-289.

MILNER, MARION (1956b). The sense in non-sense: Freud and Blake's Job. *The New Era*,

Journal of The New Education Fellowship, 37, 1-13.

MILNER, MARION (1958). Psycho-analysis and Art. In *Psycho-Analysis Journal and*

Contemporary Thought. Ed. J. D. Sutherland. London: The Hogarth Press.

MILNER, MARION (1960). Painting and internal body awareness. Proc. Fourth Int.

Congress in Aesthetics, Athens.

MILNER, MARION (1967). The hidden order of Art. Communication at the Institute of

Contemporary Art of London. Unpublished.

MILNER, MARION (1974). *Les mains du Dieu vivant - Compte rendu d'un traitement*

psychanalytique. Col. «Connaissance de l'Inconscient». Paris: Éditions Gallimard.

(Tradução do original em Inglês *The Hands of a Living God - An account of a Psycho-*

Analytic Treatment. London: Hogarth Press, 1969).

MILNER, MARION (1973). Algumas anotações sobre ideias psicanalíticas a respeito do misticismo. Não sabemos se foi publicado.

MILNER, MARION (1975). À propos de l'article de Masud Khan. *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, 12, 101-104.

MILNER, MARION (1977). Winnicott and overlapping circles. *L'Arc*, 69.

MILNER, MARION & WINNICOTT, DONALD W. (1978). Terceiro capítulo. In S. Grolnick (Ed.), *Between Reality and Phantasy: Transitional Object Phenomena*. London e New York: Jason Aronson.

MILNER, MARION & WINNICOTT, W. (1979). *Experience culturelle et créativité individuelle*. In *La Sublimation - Les sentiers de la création*. Paris: Tchou éditeur.

MILNER, MARION (1989). *Eternity's Sunrise: a Way of Keeping a Diary*. London:Virago. (Original Work Published 1979).

MILNER, MARION (1991). *A Loucura Suprimida do Homem São: quarenta e quatro anos explorando a psicanálise*. Rio de Janeiro: Imago Editora. (Tradução do original em Inglês *The Suppressed Madness of Sane Man*. London: Tavistock Publications, 1987).

MILNER, MARION (1990). Respuesta a Michael Podro. *International Journal of Psycho-Analysis, International Review of Psycho-Analysis, Libro Anual de Psicoanálisis*. London: Éd. Psicoanalíticas Imagos, 253-254.

Bibliografia Geral

- ALBERONI, FRANCESCO (1995) *O Optimismo*. Venda Nova: Bertrand Editora.
- ALLEN, PAT. B. (1955) *Art is a Way of Knowing: A guide to self-Knowledge and spiritual fulfillment through creativity*. Boston, London: Shambhala.
- BAREMBLITT, GREGORIO (1995, 6 JANEIRO). Inconsciente como lugar de criatividade. Manuscrito enviado para publicação in *Revista de Psicoterapia Breve - Sociedade Portuguesa de Psicoterapia Breve*.
- BIBRING, EDWARD (1947). The so-called english school of psychoanalysis. *Psychoanal. Q.*, 16, 69-93.
- BRÈS, Y. (1970). *Freud et la Psychanalyse américaine - Karen Horney*. Paris: Vris.
- CHILAND, COLETTE (1985). Epistémologie et psychologie génétiques. In Lebovici, Serge & Diatkine, René & Soulé, Michel. *Traité de Psychiatrie de l'Enfant et de l'Adolescent*. Vol. 1. Paris: PUF.
- CRUZ, M. CARMO CORDEIRO (1992). Balint e Kernberg. Breve Estudo Comparativo. in *Revista de Psicoterapia Breve - Sociedades Portuguesa Psicoterapias Breves*. 2 (4), 19-15.
- CUNHA, ROSE MARIE MARON (1977). *Criatividade e Processos Criativos: Um estudo teórico*. Petrópolis, Brasil: Editora Vozes.
- DIAS, CARLOS AMARAL (s.d.). Psicanálise, Criatividade e Arte: algumas observações. *Arteopinião*, 6, 18-20.

FERREIRA, TERESA (1996). Psicanálise e pintura ou a memória dos afectos. *Revista Portuguesa de Psicanálise*, 14, 5-13.

FONSECA, A. FERNANDES (1990). *A Psicologia da Criatividade*. Lisboa: Escher.

FREUD, SIGMUND (s.d.). *Textos Essenciais de Psicanálise III - A Estrutura da Personalidade Psíquica e a Psicopatologia*. Col. «Biblioteca Universitária». Mem Martins: Publ. Europa-América.

FREUD, SIGMUND (s.d.). *Textos Essenciais sobre Literatura Arte e Psicanálise*. Col. «Biblioteca Universitária». Mem Martins: Publ. Europa-América.

FREUD, SIGMUND (1973a). XXXV - El poeta y los sueños diurnos. In *Obras Completas de Sigmund Freud*. TOMO II. Madrid: Biblioteca Nueva, 1343-1349.

FREUD, SIGMUND (1973b). XCVII - LECCIONES INTRODUTORIAS AL PSICOANALISIS. Parte III - TEORIA GENERAL DE LAS NEUROSIS - XXIII -Vías de formación de síntomas. In *Obras Completas de Sigmund Freud*. TOMO III. Madrid: Biblioteca Nueva, 2345-2358.

FREUD, SIGMUND (1973c). LV - Los dos principios del funcionamiento mental. In *Obras Completas de Sigmund Freud*. TOMO II. Madrid: Biblioteca Nueva, 1638-1643.

FREUD, SIGMUND (1973d). LXXV - MULTIPLE INTERES DEL PSICOANALISIS. In *Obras Completas de Sigmund Freud*. TOMO II. Madrid: Biblioteca Nueva, 1851-1857.

FROMM, ERICH. (1995). *A Arte de Amar*. Rio de Janeiro: Editora Itatiaia Limitada.

GIRARD, CLAUDE (1972). *Ernest Jones. Sa vie. Son oeuvre*. Paris: Payot.

GLEEN, JULES (Ed.) (1996). *Psicanálise e Psicoterapia de Crianças*. Porto Alegre: Artes Médicas.

GLOVER, EDWARD (1949). The position of psycho-analysis in Britain. *British Medical Journal*, 6, (1-2), 119-129.

GLOVER, EDWARD (1956). *On the Early Development of Mind*. London: Imago.

GROSSKURTH, PHYLLIS (1989). *Melanie Klein son monde et son oeuvre*. Col. «Histoire de la Psychanalyse». Paris: PUF.

HAMILTON, EDITH (1983). *A Mitologia*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

HINSHELWOOD, R. D. (1992). *Dicionário do Pensamento Kleiniano*. Porto Alegre: Artes Médicas.

JACCARD, ROLAND (1982). *Histoire de la Psychanalyse - II*. Col. «Le Livre de Poche - biblio essais». Paris: Hachette.

JACOBI, JOLANDE (1990). *Complexo, Arquétipo, Símbolo na Psicologia de Carl Gustav Jung*. S. Paulo: Ed. Cultrix.

JAFFÉ, ANIELA (1995). *Ensaio sobre a Psicologia de C. G. Jung*. S. Paulo: Ed. Cultrix.

JONES, ERNEST (1959). *Free Associations*. London: Hogarth Press.

JONES, ERNEST (1936). The Future of Psycho-Analysis. *International Journal of Psycho-Analysis*, 17, 269-277.

JUNG, CARL J. (1978). *Man and his Symbols*. Londres: Picador.

JUNG, CARL J. (1995) *Memórias, Sonhos, Reflexões*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira.

KAPLAN, HAROLD I. & SADOCK, BENJAMIN J. (eds) (1985). *Comprehensive Textbook of Psychiatry/IV*. 4.^a ed.. Vol.1. Baltimore, London: Williams Wilkins.

KING, P. (1982). La formation d'un psychanalyste. In *La Formation du psychanalyste*, Symposium de Broadway. Paris: PUF.

KING, P. (1983). The life and work of Melanie Klein in the British Psycho-Analytical Society. *Int. J. Psycho-Anal.*, 64, 251-260.

KLEIN, MELANIE (1978). *Envie et Gratitude*. Paris: Gallimard.

KLEIN, MELANIE & HEIMANN, PAULA & ISAACS, SUSAN & RIVIERE, JOAN (1966). *Développements de la psychanalyse*. Col. «Bibliothèque de Psychanalyse». Paris: PUF.

KNELLER, GEORGE F. (1985). *Arte e Ciência da Criatividade*. 8^a ed. S. Paulo: IBRASA.

KOHON, GREGORIO (1994). *A Escola Britânica de Psicanálise: The Midle Group, a tradição independente*. Porto Alegre: Artes Médicas.

LAPLANCHE, J. & PONTALIS, J.-B. (1970). *Vocabulário da Psicanálise*. Lisboa: Moraes Editores.

LARRE, CLAUDE (1981). *Les Chinois: Esprit et comportement des Chinois comme ils se révèlent par leurs livres et dans leur vie, des origines à la fin de la dynastie Ming (1644)*. Col.«Histoire Ancienne des Peuples». Paris: Editions Lidi.

LUQUET, PIERRE (1963). Ouvertures sur l'artiste et le psychanalyste: la fonction esthétique du moi. *Revue Française de Psychanalyse*, 6, 585-617.

LUQUET, PIERRE (1963). Processus primaire et fonction onirique. *Revue Française de Psychanalyse*, 6, 365-371.

LUQUET, PIERRE (1987, 28-31 MAIO). *Langage, Pensée et Structure Psychique, Première partie - De la pensée au langage*. Quarante-Septième Congrès des psychanalystes de langue Française des Pays Romains, organisé par la Société Psychanalytique de Paris, 21-157.

LUZES, PEDRO (1978). Sobre a vida e obra de Melanie Klein. *Análise Psicológica*, 1(4), 65-70.

MILLER, ALICE (1987). *Images d'une Enfance*. Paris: Aubier.

MARTINS, CYRO (1970). *A Criação Artística e a Psicanálise*. Porto Alegre: Livraria Sulina Editora.

MELTZER, DONALD (1977). *Les Structures Sexuelles de la Vie Psychique*. Paris: Payot.

MELTZER, DONALD & BREMNER, J. & HOXTER, S. & WEDDELL, D. & WITTENBERG, I. (1980). *Explorations dans le Monde de l'Autisme*. Col. «Science de l'Homme». Paris: Payot.

MELTZER, DONALD (1972). *Les Structures Sexuelles de la Vie Psychique*. Col. «Science de l'Homme». Paris: Payot.

MILLER, JUDITH & JACQUES-ALAIN (1994). *Comment Finissent les Analyses*. Col. «Champ Freudien». Paris: Éditions du Seuil.

MUELLER, F.-L. (1976). *História da Psicologia - II. A Psicologia Contemporânea*. Col. «Biblioteca Universitária». Lisboa: Publicações Europa-América.

NIEDERLAND, WILLIAM G. M. D. Psychoanalytic approaches to artistic creativity. *Int. Journal of Psycho-Analysis*, 185-211.

PARSONS, MICHAEL (1990). La replica interior de Marion Milner y la cuestion de la creatividad psicoanalítica. *International Journal of Psycho-Analysis, International Review of Psycho-Analysis, Libro Anual de Psicoanálisis*. Londres-Lima: Ediciones Psicoanalíticas Imagos, The British Psycho-Analytical Society, 231-243.

PRIBRAM, KARL H. & GILL, MERTON M. (1986). *Le «Project de psychologie scientifique» de Freud: un nouveau regard*. Paris: PUF.

REIS, MAGALHÃES & GONÇALVES (1984). *Teorias da Personalidade em Freud, Reich e Jung*. (coord. Clara Regina Rappaport). Vol.7. S. Paulo: Editora Pedagógica e Universitária.

RICKMAN, J. (1951). Reflections on the function and organization of a psychoanalytical society. *Int. J. Psychoanal.*, 32, 218-237.

ROBERTSON, ROBIN (1992). *Guia Prático de Psicologia Junguiana*. S. Paulo: Ed. Cultrix.

ROUQUETTE, MICHEL-LOUIS (1973). *A Criatividade*. Col. «Vida e Cultura». Lisboa: Livros do Brasil.

ROTHEGEB, CARRIE LEE (Coord. editorial) (1984). *Sigmund Freud - Resumo das Obras Completas*. Rio de Janeiro, São Paulo: Livraria Atheneu.

RYCROFT, CHARLES (1972). *A Critical Dictionary of Psychoanalysis*. London: Pinguin Book.

SAMUELS, ANDREW (1985). *Jung e os pós-junguianos*. Col. «Psicologia psicanalítica». Rio de Janeiro: Imago Editora.

SCHMIDEBERG, M. (1971). A contribution to the history of the psycho-analytic movement in Britain, *Brit. J. Psychiat.*, 118, 61-68.

SEGAL, HANNA (1975). *Introdução à obra de Melanie Klein*. Rio de Janeiro: Imago Editora.

SEGAL, HANNA (1957). Notes on symbol formation. *International Journal of Psycho-Analysis*, 38, 391-397.

SEGAL, HANNA (1991). Notas sobre a Formação do símbolos. In Spillius, Elizabeth B. (eds.), *Melanie Klein Hoje: desenvolvimentos da teoria e da técnica*. Vol.1. Rio de Janeiro: Imago.

SHARP, DARYL (1991). *Léxico junguiano - Dicionário de termos e conceitos*. São Paulo: Ed. Cultrix.

SPILLIUS, ELIZABETH BOTT (eds.) (1991). *Melanie Klein Hoje: desenvolvimento da teoria e da técnica*. Vol.2. Col. «Nova Biblioteca de Psicanálise». Rio de Janeiro: Imago Ed.

STEINER (1985). Some thoughts about tradition and change arising from a examination of the British Psycho-Analytical Society's Controversial Discussions (1943-1944). *Int. Rev. Psycho-Anal.*, 12, 27-71.

STOKES, ADRIAN (1965). *The Invitation in Art*. London: Tavistoch Publications.

THINES, G & AGNÉS LEMPEREUR (s.d.). *Dicionário Geral das Ciências Humanas*. Col.

«Lexis». Lisboa: Edições 70.

TSEU, LAO (1977). *Tao Te King: Le livre de la Voie et de la Vertu*. Col.«Christus». Paris:

Desclée de Brouwer Bellarmin.

TUSTIN, FRANCES (1986). *Les états autistiques chez l'enfant*. Paris: Éditions du Seuil.

TUSTIN, FRANCES & GORDON, ROSEMARY & KHAN, M. MASUD ET AL. (1988). A

Celebration of the Life and Work of Marion Milner. *Winnicott Studies - The Journal of the Squiggle Foundation*, 3, 13-71.

VON-FRANZ, MARIE-LOUISE (1990). *A tipologia de Jung*. São Paulo: Edit. Cultrix.

WEHR, GERHARD (1995). *C. G. Jung*. Paris-Genève: Éditions Slatkine.

WINNICOTT, CLARE ET AL. (1994). *Explorações Psicanalíticas: D. W. Winnicott*. Porto

Alegre: Artes Médicas.

WINNICOTT, DONALD W. (1975). *Jeu et Réalité - L'espace potentiel*. Col. «Connaissance

de l'Inconscient». Paris: Éditions Gallimard.

WINNICOTT, DONALD W. (1990). *O Gesto Espontâneo*. Col. «Psicologia e pedagogia».

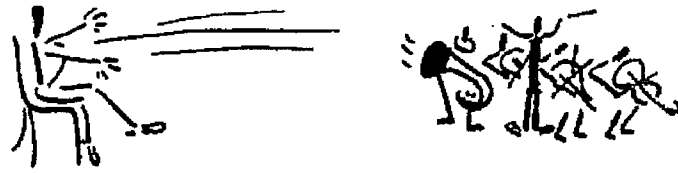
Brasil: Livraria Martins Fontes Editora.

YOUNG-BRUEHL, ELISABETH (1991). *Anna Freud*. Col. «Biographies Payot». Paris:

Éditions Payot.

Anexo 1

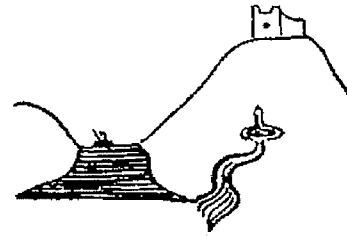
Desenhos Realizados por Marion Milner e Publicados no Livro *A Life of One's Own*.



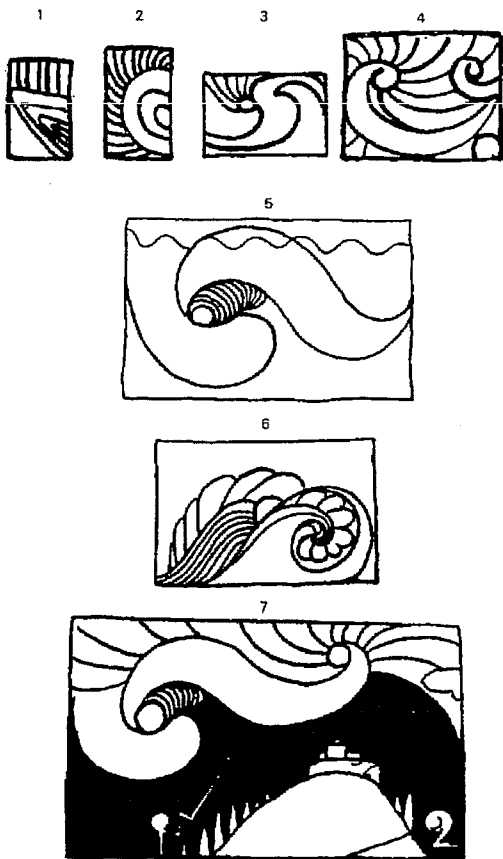
Desenho de memória dos sentimentos ao ouvir uma orquestra



Desenho no qual o personagem que está isolado deseja algo que não pode obter



Capela em ruínas inspirada na lenda do rei Artur



Desenhos realizados a partir de sonhos e associações livres



Desenhos de animais do Jardim Zoológico realizados sem o esforço de controlar o movimento da mão

Anexo 2

Desenhos Realizados por Marion Milner e publicados no Livro *On Not Being Able to Paint*.



Fig. frontespicio



Fig. 1



Fig. 2

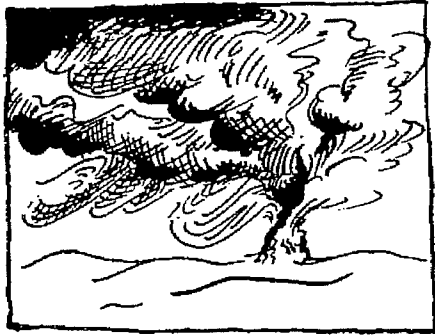


Fig. 3



Fig. 4

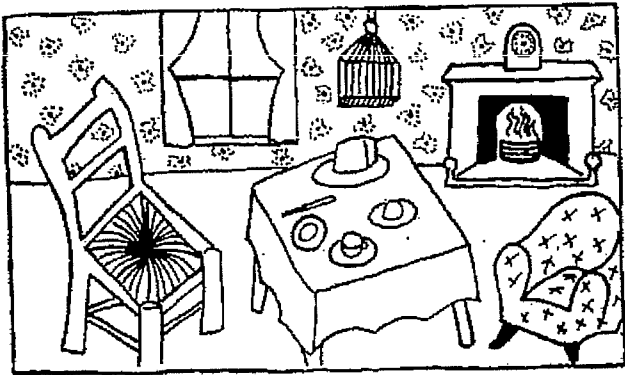


Fig. 5



Fig. 6



Fig. 7



Fig. 8

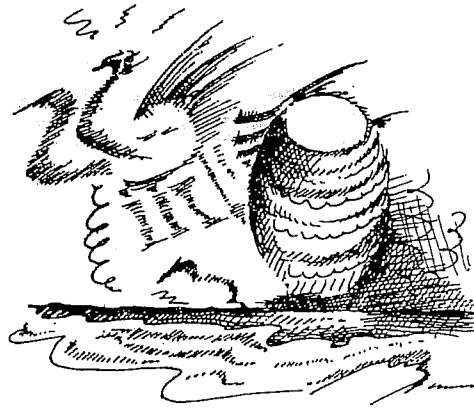


Fig. 9

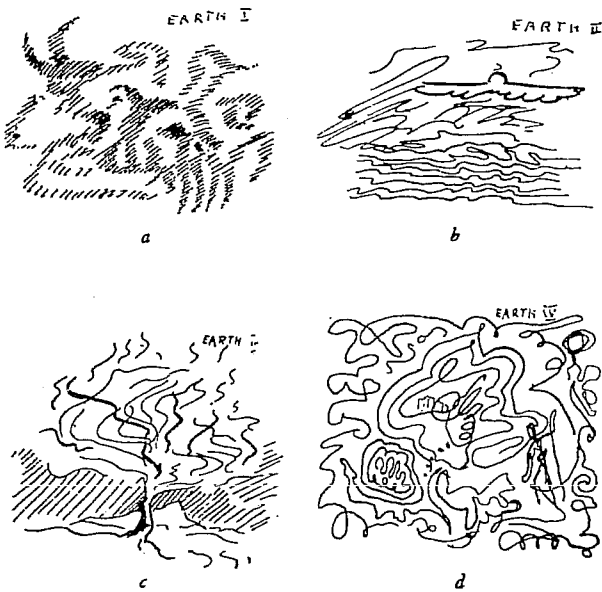


Fig. 10

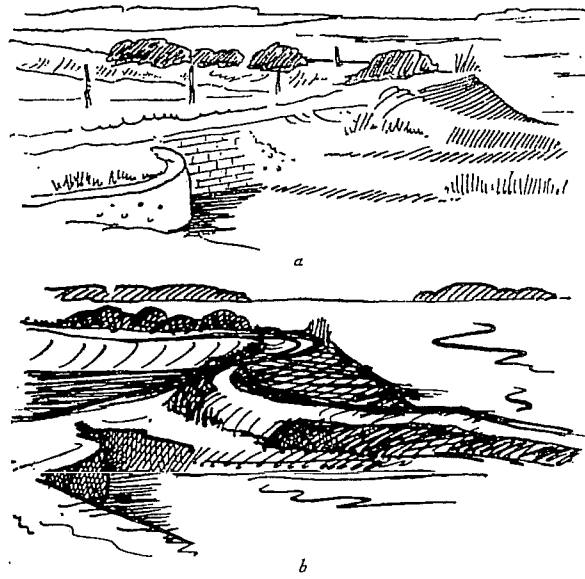


Fig. 11



Fig. 12

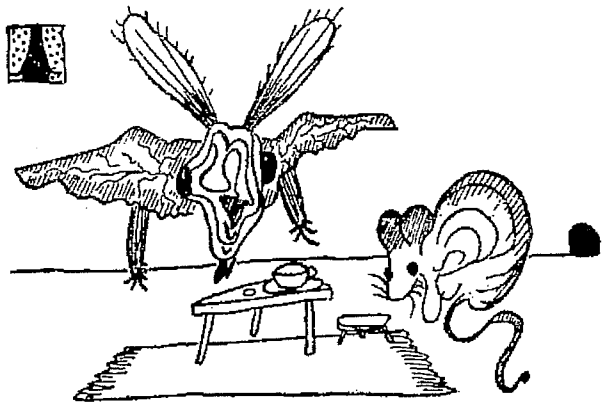


Fig. 13



Fig. 14



Fig. 15

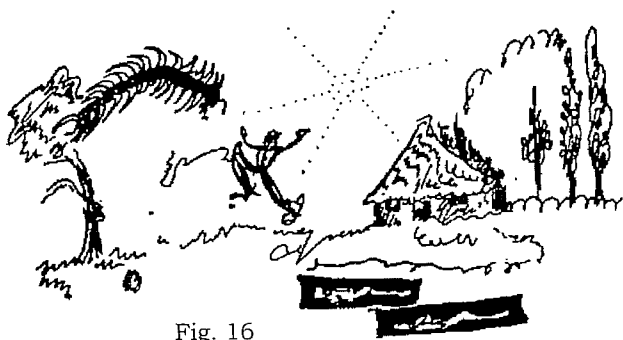


Fig. 16

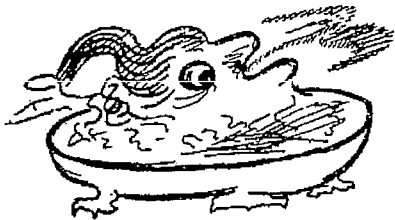


Fig. 18



Fig. 17



Fig. 19



Fig. 20



Fig. 21

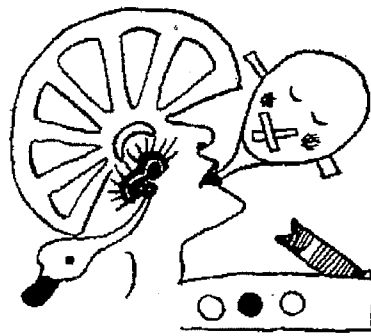


Fig. 22



Fig. 23

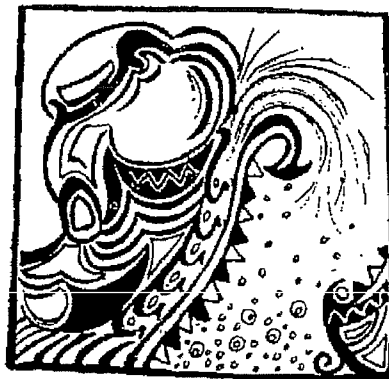


Fig. 24



Fig. 25



Fig. 26



Fig. 27



Fig. 28



Fig. 29



Fig. 30

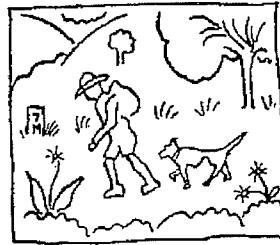


Fig. 31

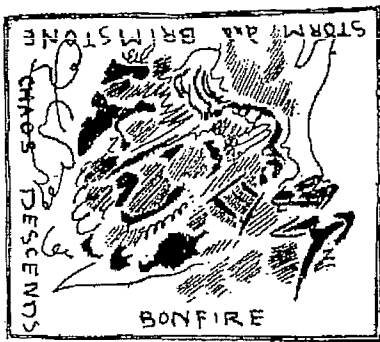


Fig. 32

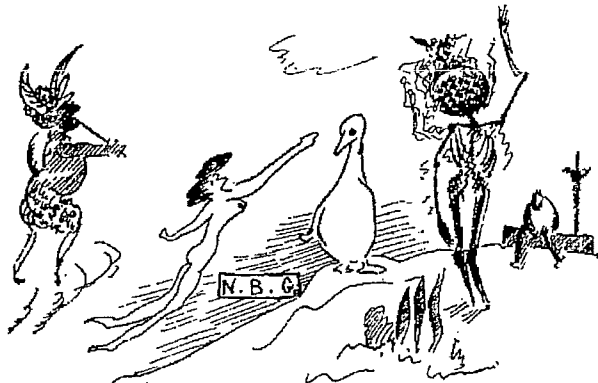


Fig. 33

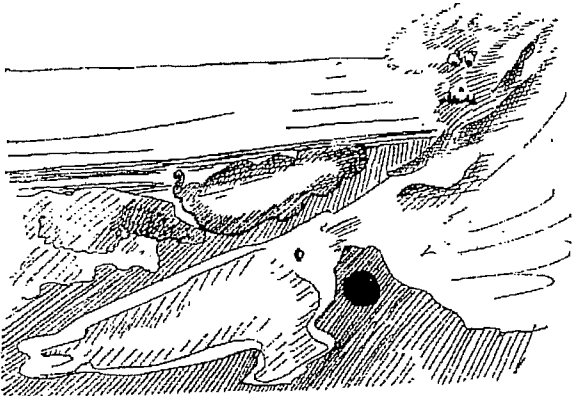


Fig. 34

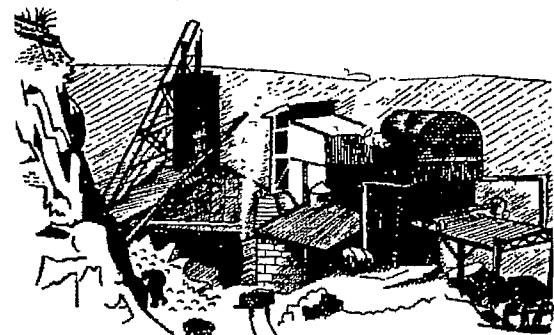


Fig. 35

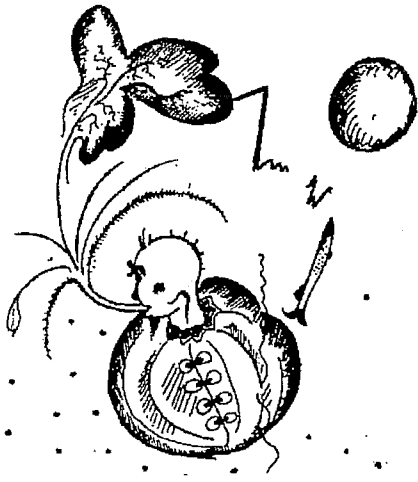


Fig. 36

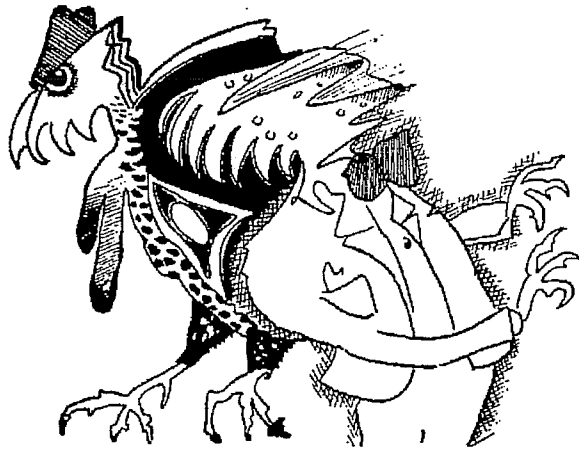


Fig. 37

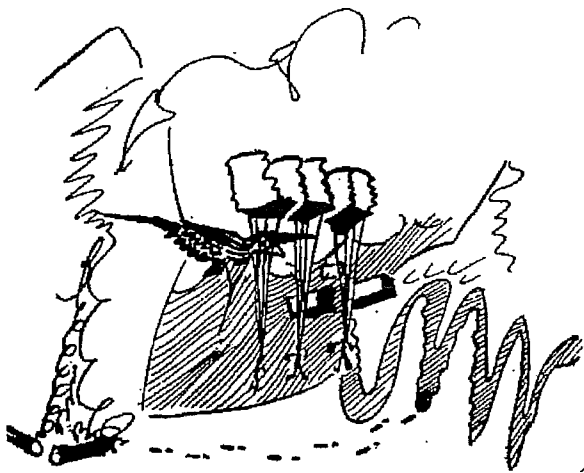


Fig. 38

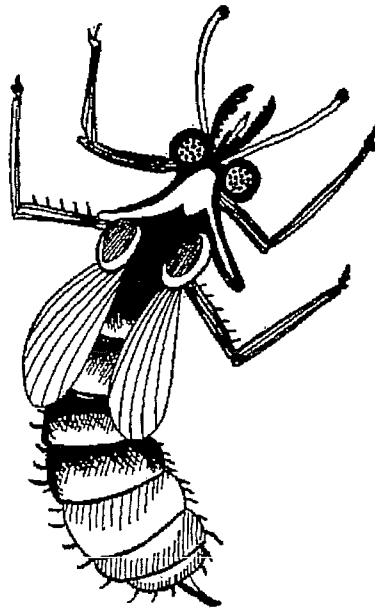


Fig. 39

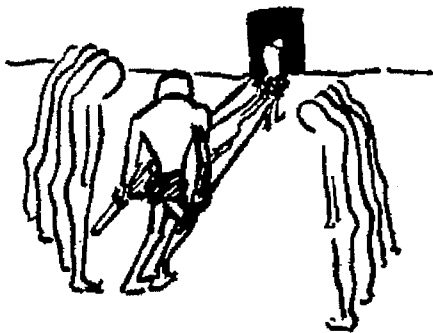


Fig. 40

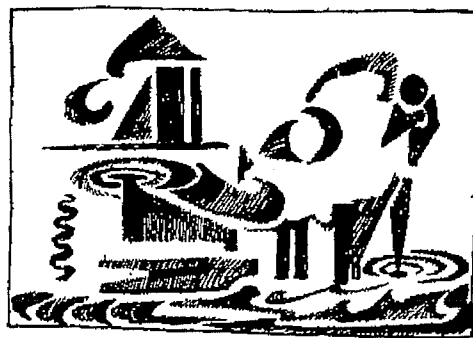


Fig. 41

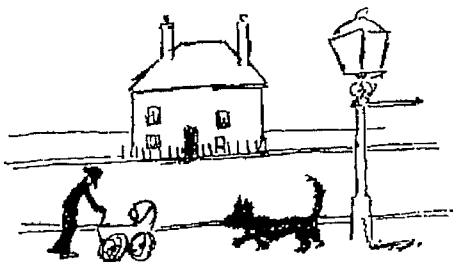


Fig. 42



Fig. 43

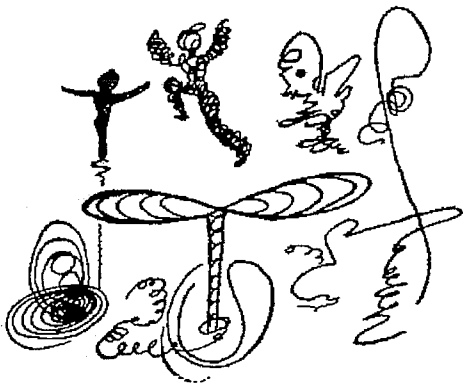


Fig. 44

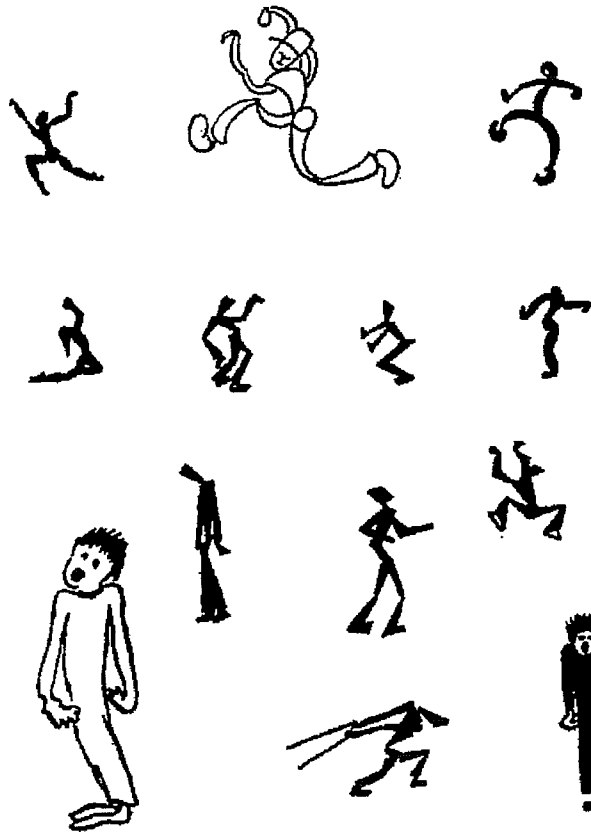


Fig. 45a



Fig. 45b



Fig. 46



Fig. 47

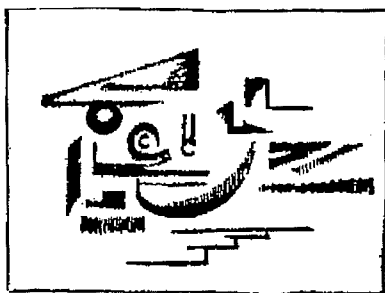


Fig. 48



Fig. 49

Anexo 3

Legenda dos Desenhos Realizados por Marion Milner e Publicados no Livro *On Not Being Able to Paint*.

Fig. 1 - Mrs Punch - garatuja que começa por parecer a Milner uma serpente. Emerge uma figura que denomina mrs. Punch e associa à duquesa do livro *Aventuras de Alice no País das Maravilhas*, livro favorito da sua infância.

Fig. 2 - Rapariga bonita - desenho feito de memória, da figura de uma rapariga que Milner observa no metro e que lhe desperta interesse.

Fig. 3 - Manhã de verão - desenho realizado a partir de uma paisagem de verão que observa. Utiliza a técnica de dar liberdade à mão. Surge um fogo no mato.

Fig. 4 - Faia no verão - pinta a folha com sombras e surge uma tempestade violenta no lugar de uma paisagem calma de verão.

Fig. 5 - 'Nursery' - tentativa de desenhar uma sala de jantar imaginária.

Fig. 6 - Jardim espanhol - pretende desenhar um jardim que observa do alto mas como se se pudesse encontrar no seu interior e estar envolvida por ele.

Fig. 7 - Leiteiro - não se trata de um desenho espontâneo mas de um ensaio de «composição imaginária» em que desafia as leis da perspectiva.

Fig. 8 - Dois potes - tenta desenhar em cinco minutos um esboço de potes.

Fig. 9 - Tempestade no mar - tenta desenhar uma tempestade ao olhar a costa Este da ilha de Thorney. Ao tentar desenhar de memória surgem-lhe imagens dos índios do Novo México, um tambor índio e uma serpente que sai do mar.

Fig. 10 - Terra - faz traços espontâneos para ver o que significa para si, a ideia de terra.

Fig. 11 - Dique - cópia de uma paisagem. No segundo desenho retira os pormenores.

Fig. 12 - Feiticeira devastadora - desenho espontâneo a partir do qual escreve uma história onde aparece uma espécie de monstro e uma criatura inofensiva.

Fig. 13 - Rato frugal - desenho espontâneo associado a uma história em que revela uma criatura horrível que suga o sangue e vai comer o jantar do rato.

Fig. 14 - Burro 'naif' - associa uma história onde refere uma serpente que surge por detrás de um nenúfar.

Fig. 15 - O biberão imperioso - não tem ideia sobre as criaturas que atacam o tubarão.

Fig. 16 - Liberdade - cenas que refere como sendo realizadas pela parte 'cega do espírito'.

Fig. 17 - Cordeiro disfarçado de lobo.

Fig. 18 - Salomé - ao tentar desenhar a raiva associa à imagem de Salomé que exige a cabeça do Santo João Baptista num prato.

Fig. 19 - Macbeth e as feiticeiras - associa uma história em que o cavaleiro é Macbeth, há feiticeiras e os castelos do rei.

Fig. 20 - Esqueleto no mar - esboço espontâneo feito em aguarela, no qual tenta dar uma forma e um nome às figuras.

Fig. 21 - Macaco no paraíso terrestre - desenho espontâneo a partir do qual associa uma história.

Fig. 22 - Desenho espontâneo a partir do qual associa uma história.

Fig. 23 - O urso que foge - associa uma história.

Fig. 24 - Pequenos peixes - desenho espontâneo a partir do qual associa uma história, a do rei Salomão que tem de alimentar os animais do mundo.

Fig. 25 - Girino horrorizado - desenho espontâneo.

Fig. 26 - Refere como sendo um desenho horrível, tal como a maioria das pinturas surrealistas.

Fig. 27 - O sanguinário grávido - desenho espontâneo.

Fig. 28 - A mulher do caseiro - associa este desenho a uma canção inglesa Nursery Rhyme: 'Tree blind mice run after the farmer's wife; she cut off their tails with a curving knife'; e às feiticeiras de Macbeth.

Fig. 29 - A Rainha Elisabete e o papagaio tímido - associa o desenho à Rainha Elisabete/ 'Hécate' Deusa da Morte.

Fig. 30 - Monte das Oliveiras - associa à tempestade na história do Rei Lear.

Fig. 31 - Duas maneiras de desenhar - com o esforço deliberado da imaginação e sem ideias pré-concebidas.

Fig. 32 - Caos - associa. Ao impor um ritmo e uma forma ao caos do sentimento - garatuja sem forma aparente.

Fig. 33 - N. B. G. No Bloody Good - desenho ao qual associa a uma história. Refere o Grand Canyon no Colorado.

Fig. 34 - Ratos na sacristia - desenho ao qual associa uma história.

Fig. 35 - Os moinhos de Deus - desenho não-espontâneo feito a partir de uma paisagem.

Fig. 36 - O palhaço oscilante - desenho que surge quando impõe a separação entre a lógica e razão e o sentimento.

Fig. 37 - A perua, chefe de orquestra - associa uma citação de Blake.

Fig. 38 - A águia e o homem das cavernas - associa este desenho a aspectos de um sonho.

Fig. 39 - Insecto de olhos múltiplos.

Fig. 40 - Funeral - desenho onde tenta reproduzir uma imagem que lhe surge antes de adormecer.

Fig. 41 - Se o Sol e a Lua... - desenho espontâneo onde associa o castelo do imenso desespero onde Christian tenta suicidar-se.

Figs. 42, 43 e 44 - Esposa colérica, Fogo de alegria e Figura de um oito - desenhos que refere como sendo reflexões gráficas sobre os diferentes tipos de ordem: da ordem imposta até à ausência desta.

Fig. 45 - Posições do corpo - desenhos espontâneos de posturas do corpo que traduzem emoções.

Fig. 46 - Cão-gato com duas caras - desenho espontâneo no qual revela aspectos 'primitivos e cruéis'.

Fig. 47 - Ilha do Eu - desenho que não é acabado. Traduz um estado de espírito.

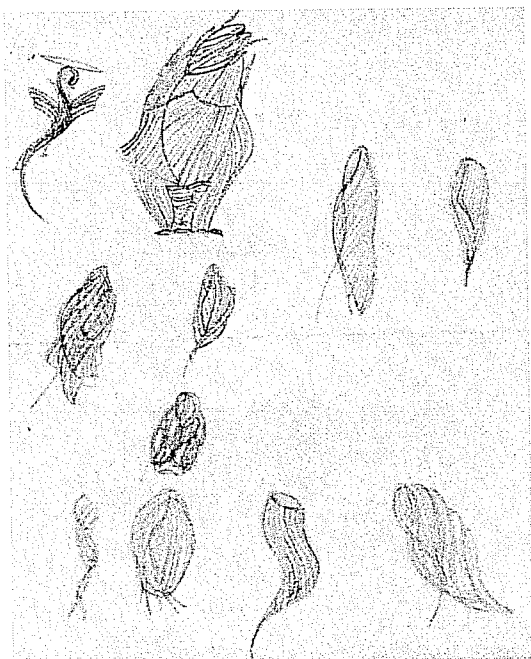
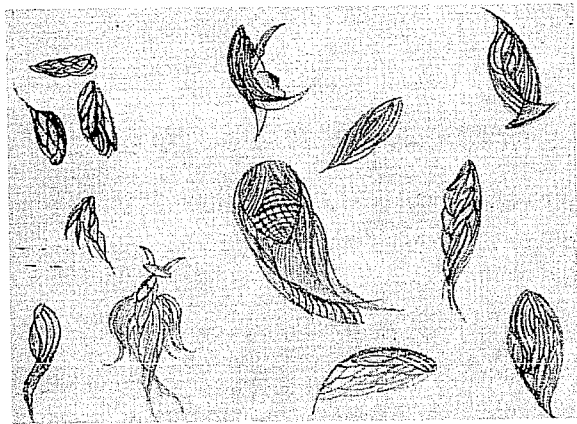
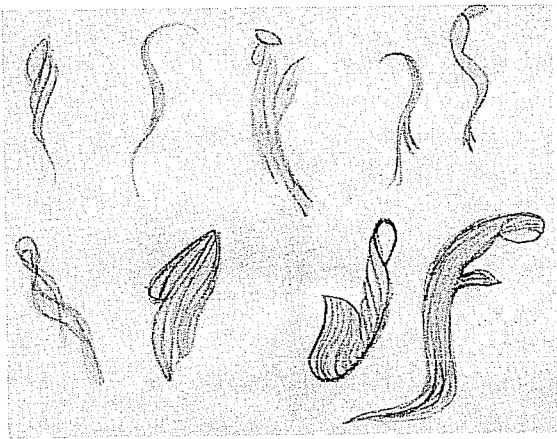
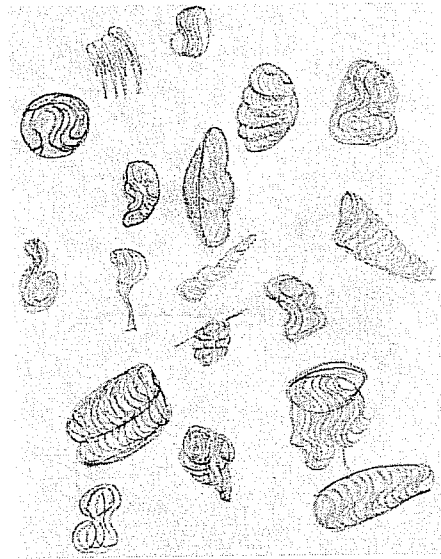
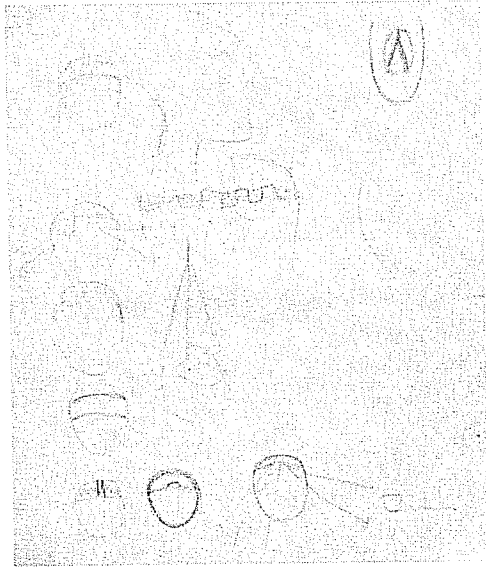
Fig. 48 - Oh, desgraça, eu, mortal sem asas... - desenho que Milner refere como geométrico, abstracto e que surge como um exercício destinado a estudar as proporções exactas do corpo humano.

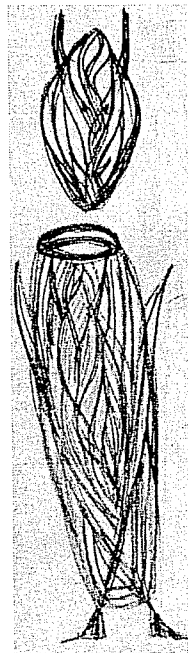
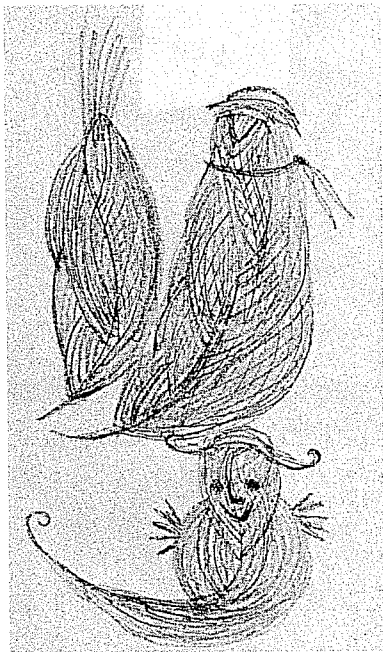
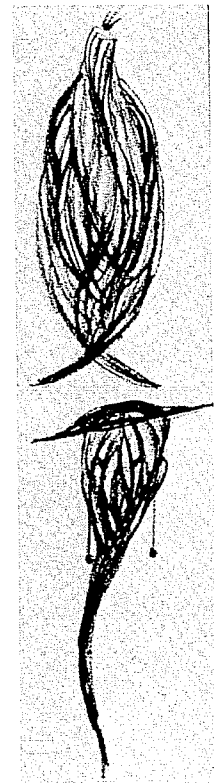
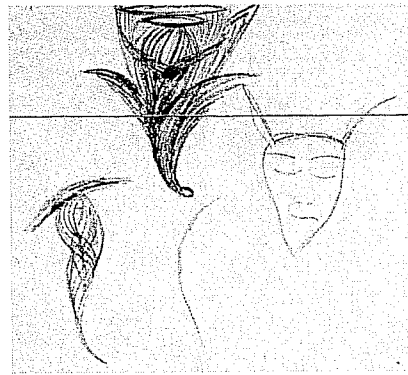
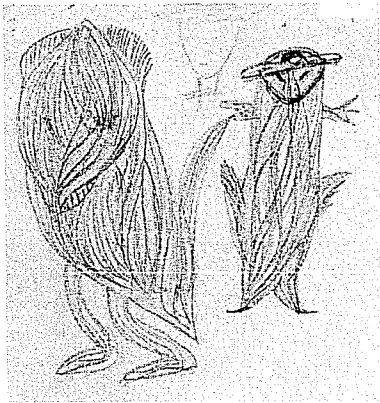
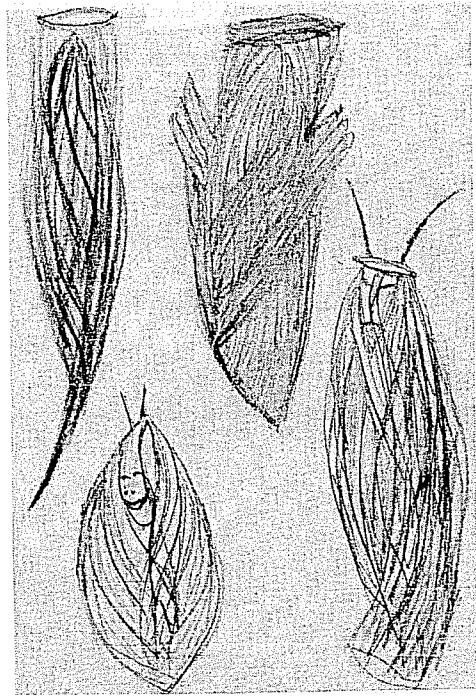
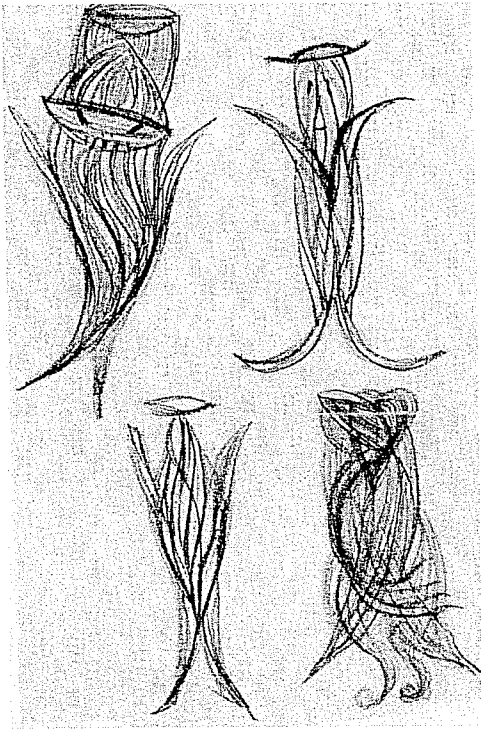
Fig. 49 - Explosão de uma cápsula - desenho espontâneo que ilustra o 'élan' da vida que permite o nascimento de ideias novas.

Anexo 4

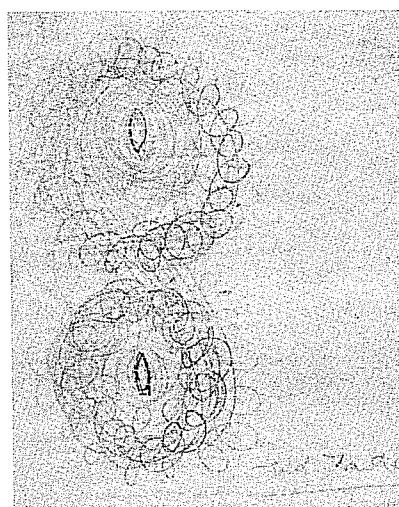
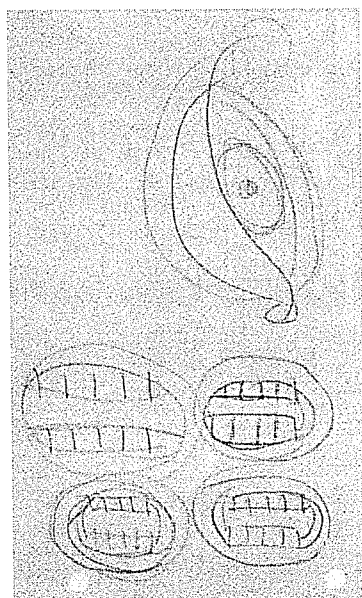
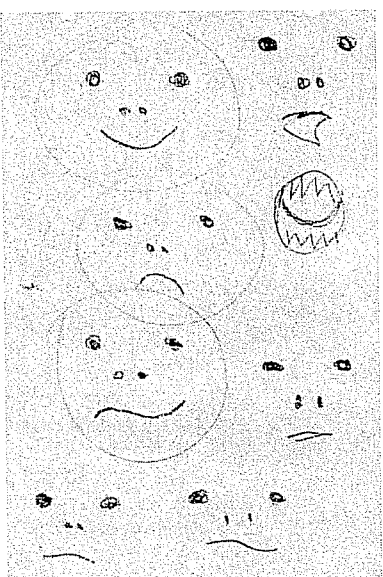
Alguns dos Desenhos Realizados por Susan e Publicados no Livro *The Hand's of a Living God*.

Desenhos automáticos

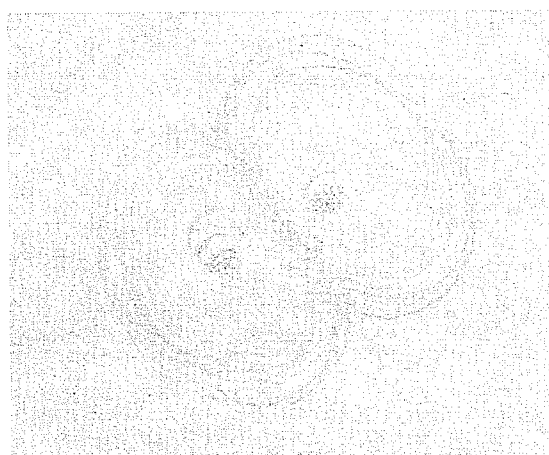
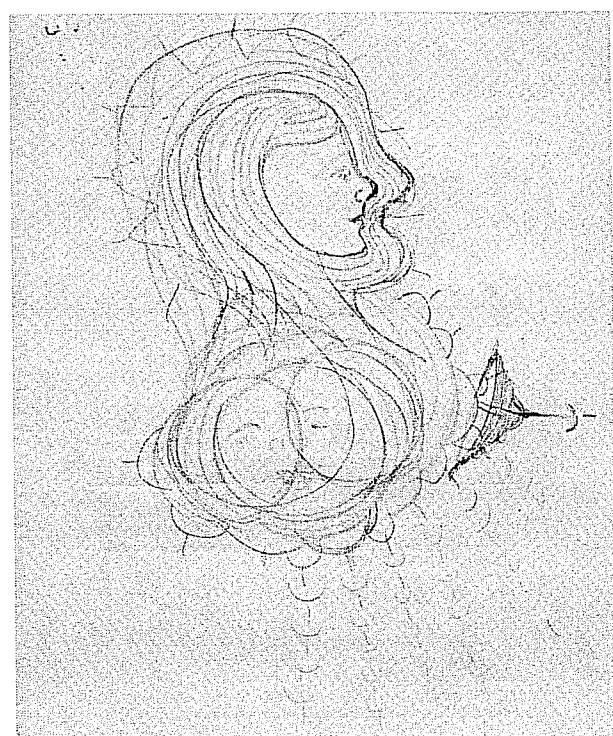
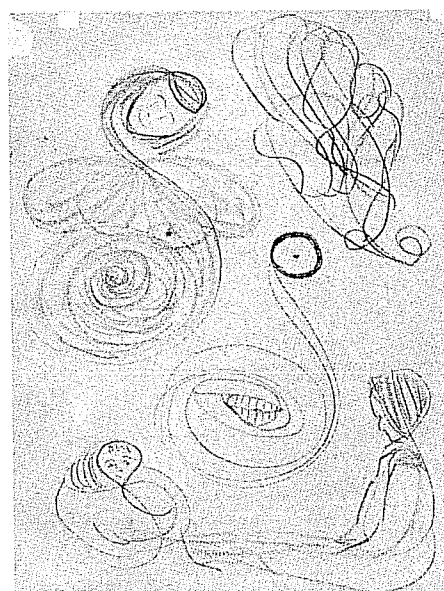




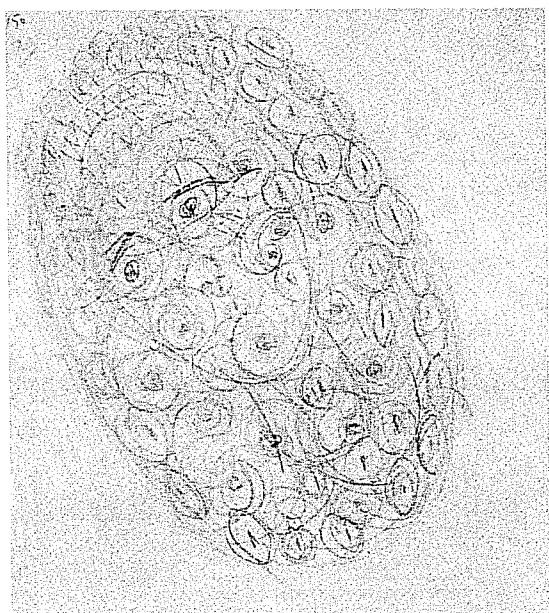
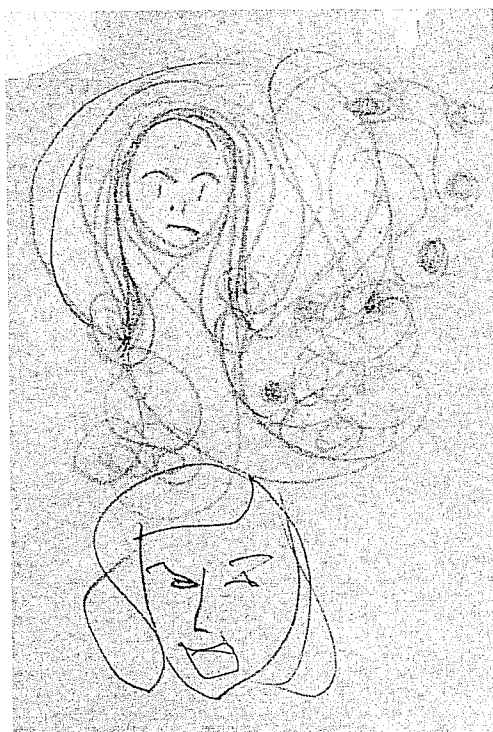
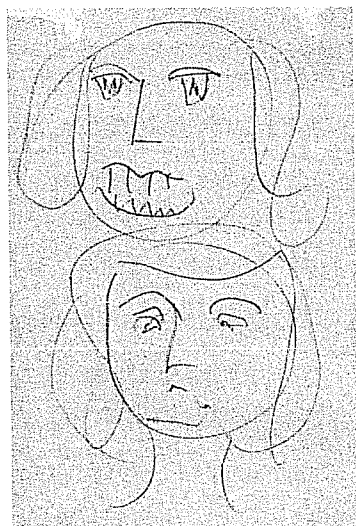
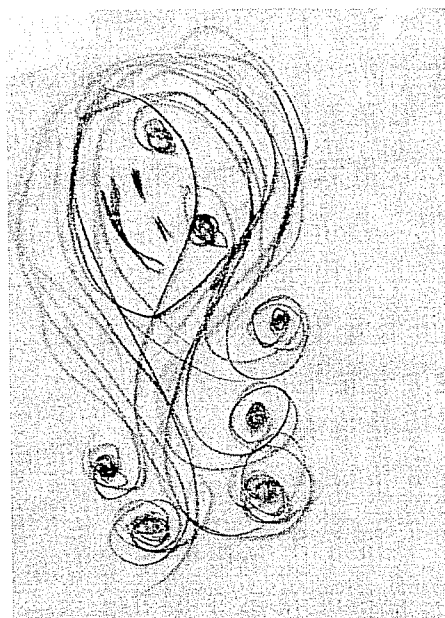
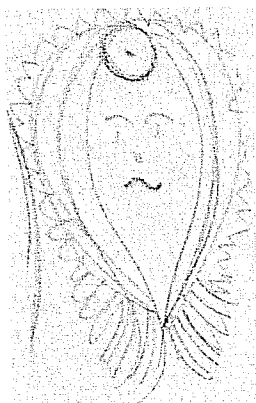
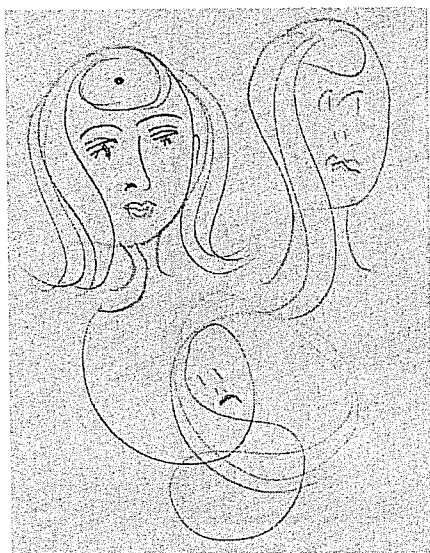
Símbolo gráfico dos círculos

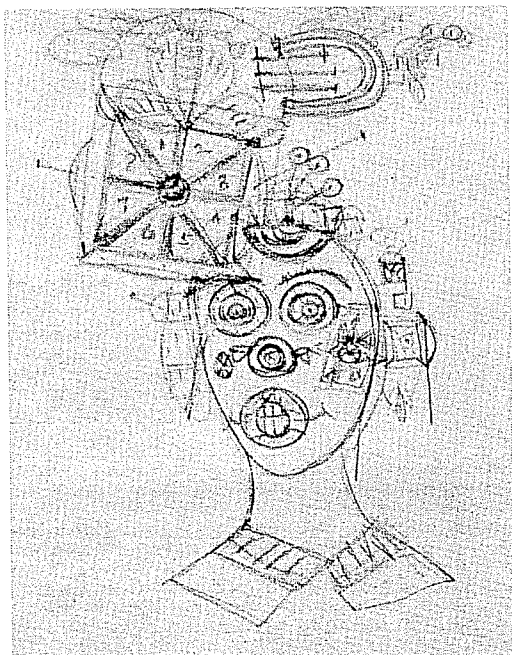
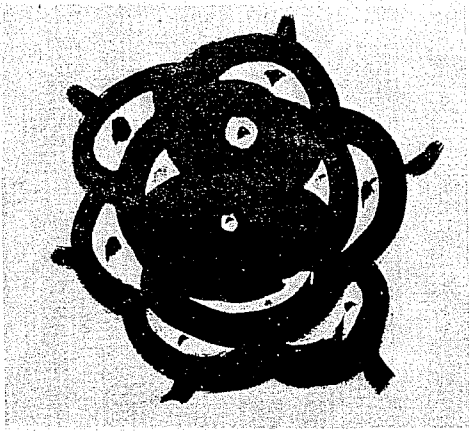


Símbolo gráfico dos perfis alternantes

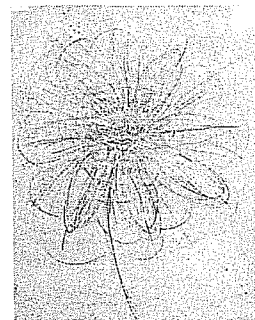
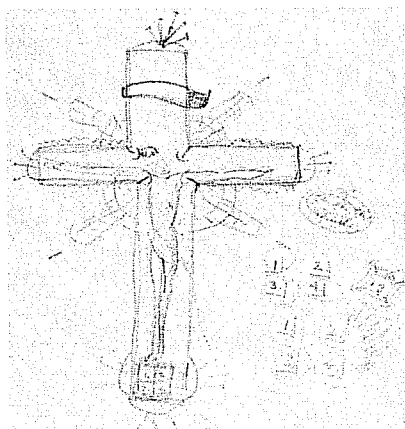
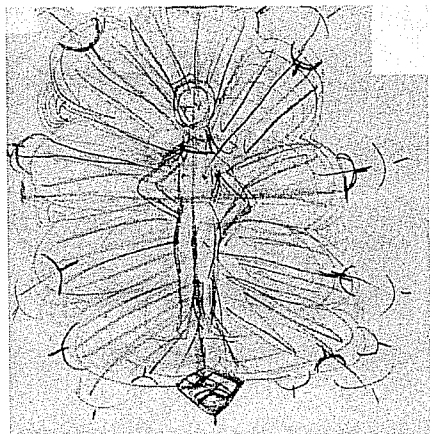


Desenhos dos rostos

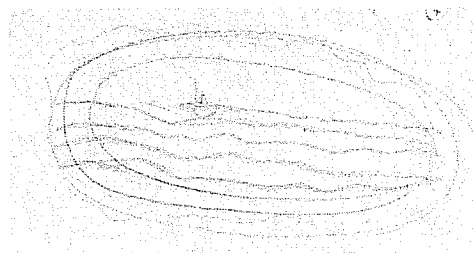
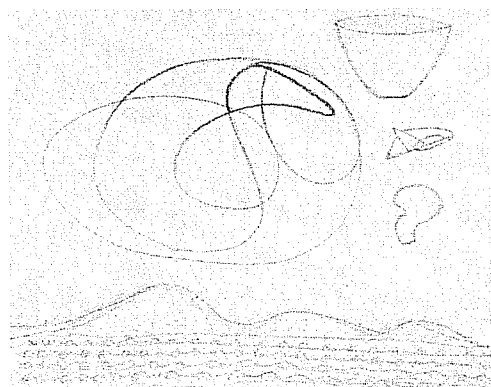
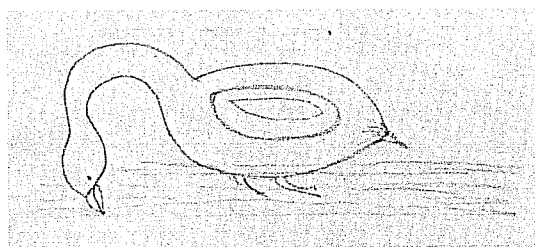
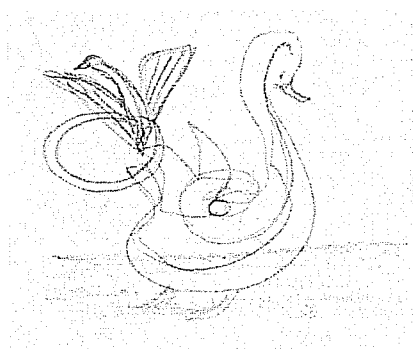
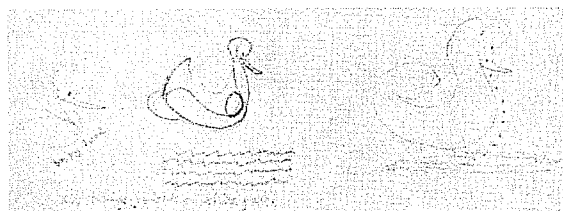
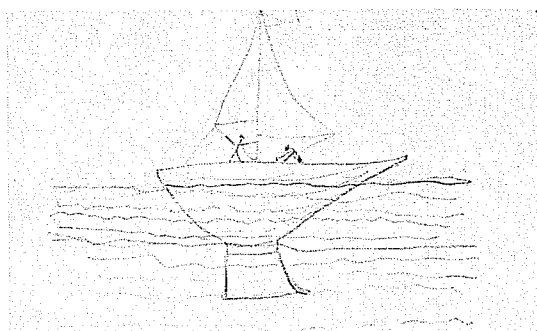
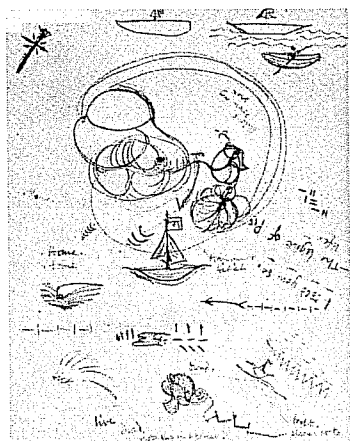




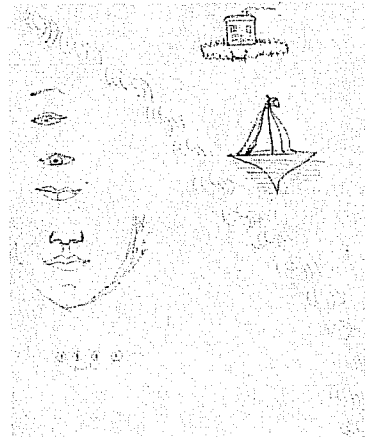
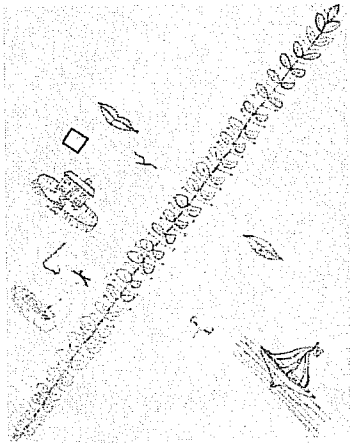
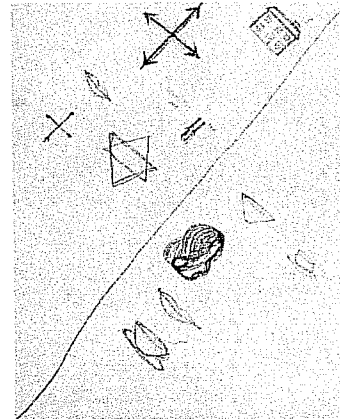
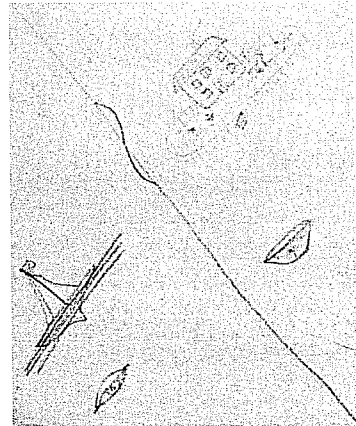
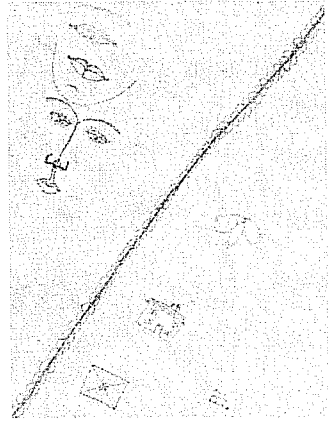
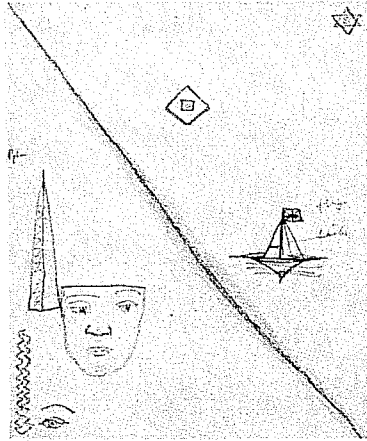
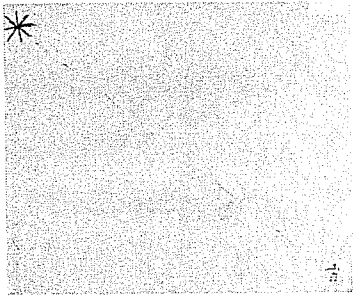
Símbolos do sacrifício da onipotência



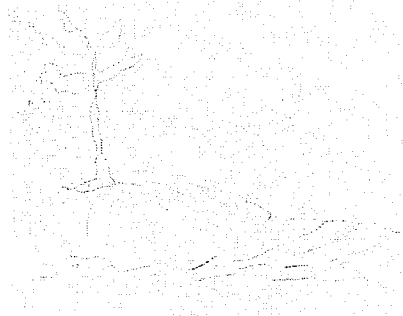
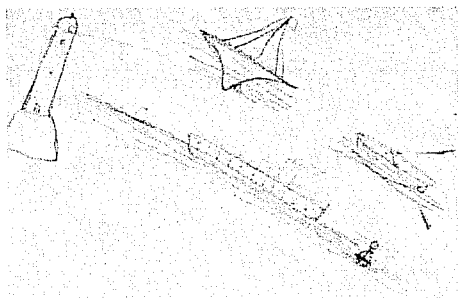
Símbolos aquáticos



Símbolo da diagonal



Desenhos finais - Paisagens



Anexo 5

Apresentação dos Livros, Artigos e Comunicações

1934 - *A Life of One's Own*.

1937 - *An Experiment in Leisure*.

1939 - *The Human Problems in Schools*.

1939 - «A psychological approach to some educational problems».

1942 - «The toleration of conflict».

1942 - The Child's Capacity for Doubt (aula não publicada).

1944 - «A suicidal symptom in a child of three years old».

1945 - «Some aspects of phantasy in relation to general psychology».

1947/48 - Comunicação sobre a cor negra para um simposium realizado na Tavistock Clinic (palestra não publicada mas que aparece como quinto capítulo do livro *The Suppressed Madness of Sane Man*).

1950 - «A note on the ending of an analysis».

1950 - *On Not Being Able to Paint*

1952 - Palestras no Cassel Hospital e Leeds University (palestras publicadas no oitavo capítulo do livro *The Suppressed Madness of Sane Man*).

1952 - «Aspects of symbolism in comprehension of the not-self».

1952 - «The role of illusion in symbol formation».

1956 - «The communication of primary sensual experience - The yell of joy».

1956 - «The sense in non-sense: Freud and Blake's Job».

1956 - «Psycho-Analysis and Art » (palestra realizada em 1956 e publicada em 1958, no livro *Psycho-Analysis and Contemporary Thought*).

1957 - Novo apêndice para a 2ª edição do livro *On Not Being Able to Paint*.

1960 - «Uma nota a respeito do estudo de Sylvia Payne», contribuição para o artigo não publicado de Sylvia Payne (1960) «What do we expect from a psycho-analytical treatment?». Esta 'nota' aparece como a primeira parte, do décimo quarto capítulo do livro *The Suppressed Madness of Sane Man*.

1960 - «Painting and internal body awareness», trabalho realizado para o Congresso de Atenas. Aparece como a segunda parte, do décimo quarto capítulo do livro *The Suppressed Madness of Sane Man*.

1967 - «The hidden order of Art», comunicação lida mas não publicada. Aparece como décimo quinto capítulo do livro *The Suppressed Madness of Sane Men*.

1969 - *The Hands of a Living God*.

1972 - artigo apresentado na British Psycho-Analytical Society em memória de D. W.

Winnicott e publicado como terceiro capítulo do livro *Between Reality and Phantasy: Transitional Object Phenomene*, em 1978.

1973 - «Algumas ideias psicanalíticas a respeito do misticismo » - artigo em comemoração do septuagésimo quinto aniversário de Paula Heimann (não sabemos se foi publicado).

1975 - «À propos de l'article de Masud Khan».

1977 - «Winnicott and overlapping circles».

1979 -«Experience culturelle et créativité individuelle» artigo publicado no livro *La Sublimation - Les sentiers de la création*.

1987 - *Eternity's Sunrise: a way of keeping a diary*.

1987 - *The Suppressed Madness of Sane Men*.

1990 - «Respuesta a Michael Podro».

Anexo 6

Tradução da Entrevista Concedida por Marion Milner

G. S. - Na sua opinião, o que é criatividade?

M. M. - Fazer novas coisas, criar novos símbolos, novas maneiras de olhar o mundo e novas maneiras de nos olharmos a nós próprios. Isto faz-lhe sentido?

G. S. - Escreveu acerca da criatividade e destrutividade . . .

M. M. - . . . para surgir qualquer coisa nova . . . é preciso, destruir o que havia antes não acha? Há alguma destructividade nisso. Você destrói o papel, o branco do papel ao pintar, não é? E, de diversas formas, para criar qualquer coisa nova é preciso . . . destruir, . . . quer dizer, não há mais papel branco a partir do momento em que se pinta um desenho. Faz-lhe sentido?

G. S. - Acredita que toda a gente pode ser criativa?

M. M. - Sim, de certa forma. Era o que Winnicott chamava «viver criativamente» . . .

G. S. - De que forma o seu trabalho é diferente do de Winnicott?

M. M. - Acho que talvez seja o que eu procuro descobrir ao escrever agora . . . realmente não lhe sei dizer.

G. S. - Que forças impedem ou bloqueiam a criatividade?

M. M. - Oh, meu Deus! . . . Não quer antes dizer-me o que pensa a esse respeito?

G. S. - Talvez «medo»?

M. M. - Sim.

G. S. - «Dor»?

M. M. - Dor sim! Bem, é um trabalho duro na maior parte das vezes . . . às vezes flui, outras não. O medo, eu penso que é o primeiro . . .o Medo do que pode acontecer ao fazer surgir algo até aí desconhecido em si próprio, fazer surgir algo não-intencional, isso pode ser assustador . . .

G. S. - Depois de todos estes anos o que pensa que foi a sua descoberta mais importante, o seu trabalho mais importante na psicanálise?

M. M. - Eu não sei (risos) . . . não tenho nenhuma ideia. Os outros talvez o possam dizer . .

G. S. - Deixou a psicanálise ou tem trabalhado sempre, na área da psicanálise?

M. M. - Eu trabalhei sempre na psicanálise, até me reformar. Penso que talvez . . . Há tempos veio visitar-me um homem de Cambridge . . . um psicólogo académico. Queria conversar . . . Escreveu acerca de mim e leu os meus livros. Aquilo que mais lhe agradou foi o facto de no primeiro livro - *A Life of One's Own* - leu-o? eu ter escolhido escrever um diário sobre os bons momentos e aconteceu isso novamente, penso eu no sexto livro - *Eternity's Sunrise* - Eu tomava notas . . . do que de melhor me acontecia. Ele achou isso importante . . . Escrever um diário pode ser bastante maçador . . . eu fiz isto, eu fiz aquilo . . . mas se temos que decidir sobre o que de melhor nos acontece talvez . . . O que eu descobri - e que para mim foi importante . . . foi que pode ser algo muito irrelevante - o que de melhor aconteceu . . . uma pessoa pode ter visto todas as grandes coisas e descobrir depois que o melhor que lhe aconteceu foi algo realmente muito pequeno. Agora eu interessou-me mais pelas coisas «desagradáveis», sobre as duas, boas e más . . . como Blake, já leu William Blake?

G. S. - Não, nunca li, mas conheço algumas das suas pinturas.

M. M. - Eu escrevi sobre o seu trabalho, sobre Job, já leu? - no livro *The Supress Madness of Sane Men*, o estudo que fiz de Job de Blake e passo a citar,

**Alegria e tristeza - profundamente entrelaçados -
são o tecido divino da alma.
Se ao menos isto souberes,
poderás seguir vida fora em segurança.ⁱ**

G. S. - E o conflito humano, o conflito é necessário para crescer?

M. M. - Como Blake diz, sem opostos não há criação, desenvolvimento . . . a dificuldade é saber como mantê-los unidos.

G. S. - Pensa que só a frustração leva à mudança?

M. M. - Eu não sei acerca disso . . . é preciso alguma frustração para crescer . . . as crianças sem . . . bom, elas crescem de qualquer forma não é? O que acha? (risos). O processo de crescimento . . .

G. S. - Eu penso que a alegria, a felicidade são importantes mas Klein . . .

M. M. - A Klein parece que acha que só a frustração é importante. Eu já não leio Klein há muitos anos . . .

ⁱ Limitámo-nos a referir o sentido da quadra.

G. S. - É influenciada por Jung?

M. M. - Acho que sim, acho que recebi muita influência de Jung, quer dizer eu não compreendo uma série de coisas que ele diz, mas eu penso que ele tem muitas coisas interessantes, não acha? Acha-o interessante?

G. S. - Eu não conheço Jung mas há muita gente interessada sobre o trabalho dele em Portugal.

M. M. - Sim, eu acho que ele é interessante, mas . . . Freud escreve muito melhor!

G. S. - Gosta mais de Freud?

M. M. - Sim. Penso que quando contactei pela primeira vez com o trabalho de Jung, eu ouvi falar dos diferentes tipos de personalidade e achei interessante. Já foi há muito tempo e eu não escolhi fazer treino junguiano o que me foi sugerido por um junguiano . . . Eles não estavam interessados em crianças e era isso que eu queria . . . Uma vez, veio um americano visitar-me e disse-me que pensava que eu era realmente junguiana. Eu não acho!

G. S. - Não? E qual é a sua opinião acerca dos mitos humanos?

M. M. - Eles são extremamente importantes mas, no entanto, não foi só Jung que se interessou por eles. Você recebeu uma educação religiosa?

G. S. - Não.

M. M. - É laica !

G. S. - Sou. Mas, eu penso que a religião é importante para a maior parte das pessoas. Os católicos estão sempre a falar da culpa o que é uma grande pressão, por isso eu não gosto muito. Talvez os orientais tenham uma forma diferente . . .

(acerca da contra-transferência) (. . .)

M. M. - Sim, eu lembro-me de Susan. Eu penso que ela me disse que a mãe lhe dizia que ela era . . . oh Deus, esqueci-me . . . bom, de qualquer maneira eu tinha um sentimento «pegajoso» e eu pensava que isso era «a sentimentalidade da sua mãe». A mãe dizia que ela era maravilhosa mas, outras vezes dizia - claro que ela era ilegítima - que só lhe dava trabalhos, por isso . . . escrevia-lhe e chamava-lhe «ó lua das minhas delícias» ou algo semelhante numa carta e eu achei que ali havia algo pegajoso e que era preciso vivenciar e tolerar esse tipo de sentimento. Lembro-me de tomar notas sobre isso . . . foi muito antes

os analistas começarem a reparar nos seus próprios sentimentos como hoje é habitual - e de começarem a usá-los para compreender o que o paciente está a tentar fazer. Houve uma grande mudança.

G. S. - Os sentimentos do analista são muito importantes . . .

M. M. - Sim. O analista deve «conhecê-los» bem mas não necessariamente «dizê-los». Winnicott por vezes . . . ah, sim, uma das minhas colegas, uma muito famosa uma vez disse qualquer coisa acerca disso . . . estava zangada, disse-o e foi bastante bem sucedida mas isso não significa que se diga sempre, sabe? . . . (risos).

G. S. - Como é que se deixa de sentir culpa? Como é que se pode transformá-la?

M. M. - Eu acho que o sentimento de culpa pode ser algo terrivelmente egoísta, é sentir que se deveria ser maravilhoso e que não se corresponde ao ideal, e isso é muito egoísta, não é, estar demasiado preocupado com a própria bondade ou maldade, penso. Isto faz-lhe sentido? Sentir-se terrivelmente culpado é sentir que se é terrivelmente poderoso e isso pode ser uma ilusão e um egoísmo, eu acho. É um aspecto da culpa. Eu não estou interessada nas imagens do ego. Estou a livrar-me de uma série delas. Não estou muito preocupada com o que as pessoas pensam que somos.

G. S. - Na sua opinião, que condições considera necessárias, que condições internas, para se ser um bom analista?

M. M. - O que acha? Paciência, sentido de humor (risos). Paciência e interesse nas pessoas, nos nossos pacientes, mas não ser moralista . . .

G. S. - De que maneira a psicologia e outras áreas como as das artes podem contribuir para a psicanálise? Quando escreve, associa várias perspectivas.

M. M. - Tudo tem a ver com a psique, daí a ligação. Na pintura, não se está preocupado com moral ou culpa ou algo assim mas em Pintar, integrar cores, formas, tudo. Não é uma actividade moralista embora algumas pinturas famosas sejam acerca da religião. A essência da Pintura é a integração de diferentes coisas, cores, temas, ideias. Não é uma integração racional, lógica. Susanne Langer, no seu livro *Filosophy in a new Key* escreveu que Freud descobriu as leis do simbolismo não discursivo. Ele descobriu o «processo primário» e as suas três qualidades.